

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Maria Iraci Cardoso Tuzzin

**HISTÓRIA E DITADURA NA FICÇÃO DE TABAJARA RUAS: UM
ESTUDO DO ROMANCE
*O AMOR DE PEDRO POR JOÃO***

**Santa Maria, RS
2017**

Maria Iraci Cardoso Tuzzin

**HISTÓRIA E DITADURA NA FICÇÃO DE TABAJARA RUAS: UM ESTUDO
DO ROMANCE *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO***

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção
do título de **Doutor em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Tuzzin, Maria Iraci Cardoso
História e ditadura na ficção de Tabajara Ruas: um estudo do romance O amor de Pedro por João / Maria Iraci Cardoso Tuzzin.- 2017.
204 p.; 30 cm

Orientador: Pedro Brum Santos
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2017

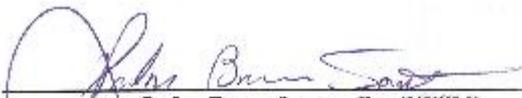
1. Literatura 2. História 3. Ditadura 4. Romance brasileiro I. Santos, Pedro Brum II. Título.

Maria Iraci Cardoso Tuzzin

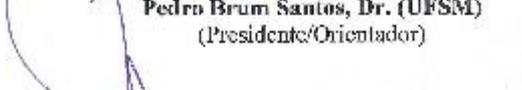
**HISTÓRIA E DITADURA NA FICÇÃO DE TABAJARA RUAS: UM ESTUDO DO
ROMANCE *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

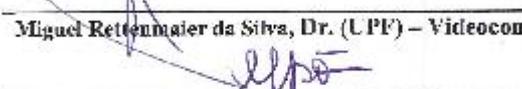
Aprovado em 11 de dezembro de 2017:



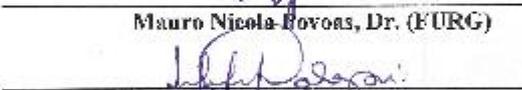
Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



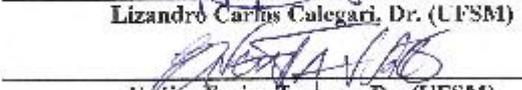
Miguel Rettentmaier da Silva, Dr. (UPF) – Videoconferência



Mauro Nicola Fovoas, Dr. (FURG)



Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM)



Estêias Farias Tavares, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2017

RESUMO

HISTÓRIA E DITADURA NA FICÇÃO DE TABAJARA RUAS: UM ESTUDO DO ROMANCE *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO*

Autora: Maria Iraci Cardoso Tuzzin

Orientador: Pedro Brum Santos

O trabalho tem como objetivo promover um estudo da obra romanesca do escritor Tabajara Ruas, evidenciando a verificação de efeitos da ditadura civil-militar brasileira na configuração do relato de *O amor de Pedro por João*. A partir desse delineamento, a investigação transita circularmente sobre o eixo ler-escrever-compreender. O ponto de partida é a fortuna crítica do escritor e a observação da narrativa em seus aspectos formais, temáticos e estilísticos. Segue-se a explanação sobre a categoria narrador, e, posteriormente, a identificação de perspectivas de leitura especulativa. O exame do romance inclui, ainda, observação da linguagem, sobretudo, em seu emprego estético e à luz de determinadas correntes teóricas, bem como verificação do contexto sócio-histórico-político de produção do relato por um viés interpretativo.

Palavras-Chave: Literatura. História. Ditadura. Romance Brasileiro. Tabajara Ruas.

RESUMEN

HISTÓRIA E DITADURA NA FICÇÃO DE TABAJARA RUAS: UM ESTUDO DO ROMANCE *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO*

Autora: Maria Iraci Cardoso Tuzzin

Orientador: Pedro Brum Santos

El trabajo tiene como objetivo promover un estudio de la obra novelística del escritor Tabajara Ruas, que evidencia la verificación de efectos de la dictadura civil-militar brasileña en la configuración del relato de *O amor de Pedro por João*. A partir de ese delineamiento, la investigación transita circularmente sobre el eje leer-escribir-comprender. El punto de partida es la fortuna crítica del escritor, después observación de la narrativa en sus aspectos formales, temáticos y estilísticos, en seguida, la explicación sobre la categoría narrador, posteriormente, identificación de perspectivas de lectura especulativa. El examen de la novela incluye, además, observación del lenguaje, sobre todo, en su empleo estético y la luz de determinadas corrientes teóricas, así como verificación del contexto socio-histórico-político de producción del relato por un sesgo interpretativo.

Palabras clave: Literatura. Historia. Dictadura. Novela Brasileña. Tabajara Ruas.

ABSTRACT

HISTÓRIA E DITADURA NA FICÇÃO DE TABAJARA RUAS: UM ESTUDO DO ROMANCE *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO*

Autora: Maria Iraci Cardoso Tuzzin
Orientador: Pedro Brum Santos

The paper aims to promote a study of the novel by the writer Tabajara Ruas, evidencing the verification of the effects of the Brazilian civil-military dictatorship in the configuration of the story *O amor de Pedro por João*. From this delineation, the investigation transits circularly on the axis read-write-understand. The starting point is the writer's critical fortune, then observation of the narrative in its formal, thematic, and stylistic aspects, then the explanation about the narrator category, then identification of speculative reading perspectives. The examination of the novel also includes observation of language, especially in its aesthetic use and in the light of certain theoretical currents, as well as verification of the socio-historical-political context of the production of the narrative by an interpretative bias.

Keywords: Literature. History. Dictatorship. Brazilian Roman. Tabajara Ruas.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
DO LER E DO ESCREVER	14
1 Do leitor escritor: Tabajara Ruas revisitado.....	16
1.1 História e histórias.....	17
1.2 Escritor e escritas.....	20
2 Do escritor escrevente: <i>O amor de Pedro por João</i>	29
2.1 Ficção experimental	30
2.2 Campo temático.....	36
2.3 O estilo	41
3 Das formas de escrever: revelações e mistérios do narrador	46
3.1 Entre a visão e a voz, um vai-e-volta	47
3.2 Um ponto de partida.....	51
3.3 Um retorno	58
4 Das formas de ler: exercício voltado à interpretação	70
4.1 Livro singular, leitura plural.....	71
4.2 Perspectiva alegórica.....	75
4.3 Entre fotografias e lembranças	81
DO INTERPRETAR	88
5 Leitura e escrita sob questão.....	90
5.1 Linha de ação em quadros rápidos: os atores e o fracasso revolucionário.....	91
5.2 Uma escrita em perspectiva crítica.....	93
5.3 Sobre leitura: para ler uma experiência histórica latino-americana	97
5.4 Interpretação, algumas notas	104
6 Do romance ao contexto, ilusão e realidade no olhar das personagens.....	111
6.1 Em torno de 1970, cenas tétricas, simultâneas, clandestinas	113
6.2 Sepé e João Guiné: personagens em trânsito.....	122
6.3 Um olhar ao Brasil sob o golpe de 64: memórias e urgências de Sepé.....	130
6.4 João Guiné: uma visão brasileira sobre a América Latina.	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS	166
ANEXOS	172

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A história factual tem sido fonte de inspiração para romancistas que a ela tem recorrido como meio para repensar o presente e o passado, retratar uma época, uma sociedade. Porém, a essência histórica quando revelada pela Literatura se reveste de outras feições, novas cores, inacreditáveis forças. São de longa data os estudos que tematizam as relações entre a história e a Literatura. Nestes, é observada a presença de pontos de tensão entre a imprescindível articulação de campos, fundamentalmente, no que diz respeito a fluidez de fronteiras. Todavia, entre aproximações e distanciamentos, a imprescindibilidade diz respeito a constatação que tanto a história quanto a Literatura dialogam com eventos reais.

A vida brasileira, por exemplo, foi marcada por um real e documentado evento de natureza política em 1964. De um lado, nomeado “revolução”¹, de outro lado, “golpe”², em linhas rápidas, o fato traduziu-se como a deposição do presidente legitimamente eleito, a substituição da ordem jurídica por um regime de exceção, via promulgação de atos institucionais, além da criação de instrumentos de repressão da liberdade de pensamento, a exemplo do serviço nacional de informações. Em decorrência, a sociedade nacional passou a viver sob um regime ditatorial até meados de 1985. Tanto perspectivas históricas quanto literárias direcionaram olhares para aquele acontecimento e suas consequências com o objetivo de transformá-lo em narrativas.

Assim, a conturbada realidade social tornou-se alvo dos escritores de literatura, tanto no período que antecedeu 1964, quanto naquele imediatamente posterior. De um modo geral, as ficções que remetem àquela época são marcadas por uma referencialidade que não se descola do evento de 1964, obviamente, moduladas pelos imperativos de escola ou pelas idiosincrasias autorais. Para o pesquisador Malcolm Silvermann, “todos os textos foram influenciados pela alternância funesta da repressão e

¹ Revolução é a violenta quebra da hierarquia social e política em uma nação. Lideranças que estavam no topo são substituídas por quem estava embaixo, na hierarquia social e política. O acontecimento francês de 1789 ilustra a ideia de revolução.

² Golpe de Estado é a ruptura da ordem jurídica para substituição de elementos no governo, ou liquidação de um órgão no governo de um Estado. Neste sentido, Napoleão Bonaparte deu um golpe em 10 de novembro de 1799, quando bruscamente instalou um governo autoritário.

da agitação, relacionada com a profética divisa positivista de ordem e progresso”. (SILVERMANN, 1995, p. 33).

Nesse quadro, pesquisas mostram que o fato histórico e o dado político encapsulado pelo 1964 assumem relevância dentre os componentes temáticos das narrativas literárias, ganhando maior ou menor destaque de acordo com o projeto estético-ideológico de cada autor. Escritores, a exemplo de Erico Veríssimo, Graciliano Ramos, Antonio Callado trabalharam o traço característico em muitos de seus romances. Além disso, também há estudos críticos que sublinham o caráter engajado da prosa brasileira, em cujas exposições é enfatizada a violência do poder em clara convocação do leitor a tomada de posição política. Silviano Santiago, destaca que em tais romances, certamente, “por ter sido maior e mais forte o peso do autoritarismo central, dramatiza-se menos a tomada do poder do que a própria questão do poder”. (SANTIAGO, 1987, p. 54).

Aliás, de acordo com os pesquisadores Silviano Santiago e Flora Sussekind a ficção brasileira produzida na segunda metade do século XX, caracterizou-se, sobretudo, pelo compromisso de representação ficcional do evento de 1964 como fato nuclear. Características, a exemplo de exposição da violência do poder; preferência por uma visão fragmentada da realidade; respostas irrealistas (‘mágico’, ‘fantástico’) ao desafio da representação ficcional da realidade; memorialismo voltado para o balanço das opções de luta política; adoção de processos discursivos como intertextualização, parodização, carnavalização, polifonia, metalinguagem, multiplicidade de pontos de vista; redescoberta do passado nacional com revitalização da ficção histórica; dentre outras peculiaridades, marcaram a prosa elaborada no final do século XX.

Diante desse panorama e em resumo, é cabível a inferência que a literatura brasileira esteve atenta às consequências do acontecimento sócio-histórico-político efluídas em 1964. Temas derivados do período conhecido como ditadura civil-militar³ atraíram o interesse de muitos escritores.

Por outro lado, os anos de 1960-1970 assistiram à notável renovação na narrativa ocidental. Uma geração de jovens prosadores latino-americanos influenciados Joyce,

³ Segundo o historiador Carlos Fico, a nomenclatura ‘civil-militar’, em lugar de ‘militar’ seria mais adequada. Isso porque o evento de 1964 foi uma operação liderada pelos militares que contaram com o apoio efetivo de elites civis, a exemplo da Igreja Católica em seu assessoramento na construção do conhecido movimento de massas “Marchas com Deus, pela Pátria e pela Família”.

Faulkner, Kafka, construíram o que seria, tempos depois, nomeado *boom* da literatura latino-americana. O mexicano Carlos Fuentes, o colombiano García Márquez, o peruano Vargas Llosa e o argentino Julio Cortázar foram alguns nomes que se destacaram. Visão crítica sobre a realidade e profunda consciência estética uniu esses escritores, impelindo-os a tratar a literatura como um fato de invenção criadora e de procedimentos formais inovadores.

Assim, o histórico 1964 brasileiro assistiu a Literatura incorporar surpreendentes e sofisticadas alterações temáticas e formais à própria trajetória. Conforme Regina Zilbermann, uma “tempestade criativa” que brotava em todo o continente resultou em ficções que deixaram marcas indeléveis não apenas na prosa da época, mas em trabalhos posteriores. Tabajara Ruas, entre outros escritores brasileiros, destaca-se por dialogar com aquela efervescência criativa.

Entretanto, ainda de acordo com a estudiosa, apesar de Tabajara Ruas repetidamente declarar que aprendera com Erico Verissimo a arte de contar histórias, foram os escritores latino-americanos que de fato imprimiram marcas vivas na consciência fabuladora do escritor. Efetivamente, Vargas Llosa lhe serviu de modelo maior. Modificações introduzidas na prosa daquela época pelo artista peruano são reconfiguradas por Tabajara Ruas e aparecem, principalmente, em *O amor de Pedro por João*. Neste, uma primorosa arquitetura formal fixa realidades tão múltiplas, quanto ambíguas, permeadas de vazios que devem ser preenchidos pelos leitores.

Diante da singularidade do romance, em que as multifacetadas inovações reivindicam complicadas operações de memória bem como o estabelecimento de analogias nem sempre elementares para compreendê-lo, sobreveio a ideia de tomá-lo como objeto de investigação. Por conseguinte, o propósito da tese consistiu em promover um estudo da obra romanesca do escritor Tabajara Ruas evidenciando a verificação de efeitos da ditadura civil-militar brasileira na configuração do relato *O amor de Pedro por João*.

Seis capítulos, perfazem o desenvolvimento da pesquisa. Dentre os temas representados no relato, destaca-se a relevância da derrota da luta armada tanto no Brasil, quanto no Chile. Esse assunto é mostrado através de um enredo que inicia pelo final da trajetória das personagens Degrazzia, Marcelo e Sepé exilados no Chile, em setembro de 1973. Marcelo e outras vozes evocam 1964, a guerrilha, a tortura, a ditadura, tomada do

poder no Chile, dentre outras questões. O final da história expõe os três sobreviventes viajando rumo à Europa.

De modo que, a redação do capítulo número um explora a ideia de comparação para observar a trajetória do escritor Tabajara Ruas. Entre outros objetivos, o resgate de sua fortuna crítica visa: investigar os motivos que o levaram a tornar-se um profissional da literatura, conhecer influências recebidas, acompanhar a evolução de seu trabalho, verificar a existência e o conteúdo de estudos promovidos pela academia a respeito de sua obra, levantar hipóteses sobre vínculos entre engajamento político e projeto estético-ideológico.

Nessa mesma linha comparativista, o segundo capítulo se detém no exame do romance no que diz respeito a forma, ao conteúdo e ao estilo. A meta dessa etapa pode ser resumida no intento de verificação das consequências da articulação de inovações estilísticas na compreensão do relato.

O campo de investigação do terceiro capítulo restringe-se aos limites da narrativa com o propósito de estudar a categoria narrador. A atitude do narrador em relação à matéria narrada, o grau de confiabilidade, a posição visual da voz narrante, os efeitos do ato de narrar sobre a visualidade da página pelo leitor, as motivações do narrador, dentre outras questões orientaram a elaboração do texto.

O quarto capítulo circunscreve-se ao ato de leitura do romance com o objetivo de encontrar caminhos interpretativos que possibilitem assimilar as verdades inventadas pelos narradores e personagens em sua dimensão histórica.

O penúltimo e quinto capítulo amplia o capítulo anterior dirigindo a atenção à matéria-prima da literatura, a linguagem escrita, e por extensão, sua leitura e interpretação. O propósito consiste em verificar como o escritor lidou com o registro estético da palavra à luz de determinadas correntes teóricas.

Por fim, o sexto capítulo é dedicado a revisão do contexto sociohistórico do qual muitas temáticas encenadas no romance emanaram. Para compreender a abrangência e a significação desses assuntos, a categoria personagem é revisada. A partir dessa configuração, de um lado o esforço interpretativo volta o foco para o conjunto da história do Brasil, de outro lado, sobre o próprio romance enquanto narrativa que centra o interesse tanto no evento político, quanto no fato histórico.

A parte final do trabalho, em forma de anexo, traz a público a leitura-síntese de um conjunto de romances do escritor. Inicia com a exposição do primeiro livro publicado em Portugal, em 1978, quando Tabajara Ruas vivia exilado na Europa, e segue com as publicações subsequentes.

DO LER E DO ESCREVER

É possível considerar um texto escrito como um quebra-cabeças, a tal ponto de pensar um romance inteiro sendo uma intrincada coletânea de fragmentos que contam uma história diferente daquela que é lida? O gênero romance ainda é capaz de surpreender ao dar expressão à historiografia sem perder seu traço ficcional? *O amor de Pedro por João* apresenta narradores interessados na leitura de livros, revistas, jornais, por quê? Por que seu autor, Tabajara Ruas, afirma que os heróis conhecidos através da leitura da obra de Erico Veríssimo eram tão reais, que pareciam galopar sobre cavalos em frente à casa dele? Nesse contexto, ler seria um reflexo proveniente de um espelho, escrever um olhar ao mundo posto à prova?

A hipótese de que à sombra do romance é narrada outra história projeta-se, tendo em conta, não só o fato de que as personagens, na sua maioria, prestigiam o ato de ler e seu autor autodeclara-se um leitor entusiasmado. Sobretudo, porque a crítica literária especializada publicou em livros, revistas, jornais, informações que permitem situar Tabajara Ruas no cenário do romance brasileiro em sua vertente política. Além disso, latente, sob o véu da movimentação clandestina dos heróis, o texto mostra o medo e a extensão dos danos resultantes do uso ditatorial do poder pelo estado. Assim parece que as histórias que compõem a narrativa foram criadas para figurar, não um mundo perfeito, mas melancólico e desesperançado.

Todavia, pensar sobre a relação entre leituras e reflexos vindos de espelhos leva paradoxos. Em outras palavras, admitida a hipótese de que a leitura se pareça com uma superfície espelhada que reflete a si mesma, ao decodificá-la deve ser aceito o fato de que o curso dos relatos que compõem o romance, por exemplo, ocupam-se, sobretudo, em proporcionar a visão de cenas cinematográficas que projetam imagens de espaços amenos e afetivos, protagonistas viris, aventuras épicas, tudo isso concisamente narrado, cujo propósito é provocar contentamento no leitor. Nesse caso o ler encanta, fascina, porém, passa longe da relevância atribuída à literatura latino-americana elaborada na conjuntura dos anos de 1970.

Por outro lado, a leitura reflexo, sendo o reflexo ainda um espelho, pode induzir a pensar a ação artística como uma estratégia, muitas vezes relacionada ao campo historiográfico, para registrar fatos, circunstâncias, motivos, que tenham sido

oficialmente eclipsados. A busca por aquilo que não está à vista, entretanto, é sempre uma dúvida, logo, a contingência própria da arte produz uma imagem no espelho, executada por mãos que escrevem e visualizada por olhos que leem, em estado velado.

Portanto, é impossível separar o ler do escrever no âmbito da problemática que guia, não apenas a parte inicial desse estudo, mas percorre-o do início ao fim. Na base do movimento que permite a elaboração da frase, expandida em parágrafo, capítulo, está a leitura. Isso porque este é um trabalho que lida com uma arte única criada com palavras, a literatura. Conseqüentemente, o ler e o escrever ao mesmo tempo em que se complementam, atuam como mecanismo imprescindível à experiência crítica no domínio dos estudos literários.

A partir do esboço desse conjunto de questões, assenta-se a redação da tese. A primeira divisão, composta por quatro capítulos, ocupa-se do desenvolvimento de temáticas relacionadas à leitura e à escrita do romance de Tabajara Ruas em suas implicações com outros campos, além do literário. O primeiro ponto tem como objetivo trazer ao debate o acervo de estudos críticos sobre o escritor e sua produção bibliográfica, seguido do modo de feitura do romance a ser estudado, depois, especificidades de relatores romanescos e, por último, uma perspectiva de leitura de *O amor de Pedro por João*.

1 DO LEITOR ESCRITOR: TABAJARA RUAS REVISITADO

Nesse capítulo são apresentados pontos considerados relevantes sobre o autor do romance em estudo localizados em acervos públicos visitados. O propósito da iniciativa vai além de mostrar aspectos biográficos do artífice, sua trajetória acadêmica e capacidade produtiva de maneira contextualizada. Sobretudo, a ação visa sublinhar a capacidade do cidadão escritor em responder de forma positiva às demandas da profissão, apesar das adversidades enfrentadas ao longo dos anos de 1970, quando recrudesceram as formas oficiais de controle sobre aqueles que se manifestavam contrários ao poder instituído, no Brasil, assim como em muitos países da América Latina.

Por conseguinte, escrever a respeito de Tabajara Ruas e sua atuação no universo das Letras é uma tarefa desafiadora devido à exiguidade de uma fortuna crítica consolidada sobre o artista, apesar de seu talento e de sua notável capacidade inventiva. O que há, acerca dele é um pequeno número de publicações de cunho impressionista, estampadas em jornais de expressiva circulação no Rio Grande do Sul, bem como uma reduzida quantidade de análises sobre determinadas obras oriundas da academia. Em vista disso, a opção pelo critério do recorte é de imediato aquela que melhor atende ao propósito deste texto, que abarca o conjunto da produção do autor e os respectivos estudos no decurso duas décadas (1964 a 1985) aproximadamente. Aliás, de acordo com depoimento pessoal de Ruas, o ofício de escritor foi legitimado por ele somente na etapa madura de sua trajetória pessoal e profissional: “[...]depois que fiz trinta anos”. (RUAS, 1989, p.4), fato coincidente com os anos de 1970 do século vinte.

São muitos Tabajaras. O leitor e o estudante, o líder acadêmico e o arquiteto, o escritor, o tradutor e o cineasta, o cosmopolita. No entanto, não se almeja, nesse texto, proceder a um exame global da produção de Tabajara Ruas, até porque essa seria uma tarefa impraticável. O objetivo é esquadrihar as principais contribuições da produção dele para o campo da Literatura no decorrer de um período circunscrito a épocas imediatamente anteriores e posteriores ao ano de 1970. Assim, o presente texto tem a pretensão de somar-se ao conjunto de trabalhos existentes acerca de Ruas no empenho de alcançar as muitas as vertentes contempladas pelo escritor. Dessa perspectiva, a eleição do critério da divisão por itens nessa redação objetiva reduzir possíveis lapsos a respeito das linhas de estudo da fortuna crítica de Tabajara Ruas. Logo, é colocado, em primeiro

plano, o movimento do autor no conjunto de manifestações da história e da literatura, seguido de declarações, críticas e observações, sobretudo aquelas relacionadas a três romances publicados nesse período, *A região submersa* (1978), *O amor de Pedro por João* (1982), *Os varões assinalados* (1985). Nessa configuração, representa, fonte principal de pesquisa, o volume XXVII da coleção *Autores Gaúchos* de 1989, entre outros.

1.1 História e histórias

A fase de despreocupação e euforia vivida pelas classes dominantes europeias, entre as duas últimas décadas do século XIX e 1914, conhecida como *Belle Époque*, ruiu com o advento da *I Guerra Mundial*. Se, de um lado no início do século nascente, a arte floresceu, insuflada por novos ares; de outro, o desenvolvimento acelerado da técnica gestou circunstâncias favoráveis ao empoderamento de governos ditatoriais, os de Adolfo Hitler e Benito Mussolini. Consequentemente, na primeira metade do século XX, os campos de concentração se tornaram realidade, e o mundo conheceu a *Grande Depressão* a partir de 1929. No Brasil, irrompeu a *Revolução de 1930*, formou-se o *Partido Comunista*, criou-se a Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), e a *Intentona Comunista* de 35 fracassou. Foi no auge da *Era Vargas* que o Brasil iniciou sua participação na *II Guerra Mundial*.

Por esse tempo, corria o ano de 1942, e Carlos Drummond de Andrade transformava em poema a inquietação e a impotência impostas pelo ritmo frenético da vida moderna. “O poeta de um mundo caduco” passa a habitar as páginas de *Sentimento do Mundo, seu livro de poemas*. Paralelamente, Dyonélio Machado narra as peripécias de uma personagem sem nome, que se liberta dos medos que a impediam de viver em *O louco do Cati*. Na fronteira entre Brasil e Argentina, mais precisamente em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, nasce segundo filho de Napoleão Ruas e Irma Gutierrez Ruas, Marcelino Tabajara Gutierrez Ruas.

Vinte anos mais tarde, o jovem uruguaianense transfere residência para Porto Alegre. Na metrópole, estuda, trabalha e escreve seu primeiro romance: “[...] *Pálida lembrança de Juvenal Fronteira*, nunca editado”. (RUAS, 1989, p.10). Simultaneamente, embalavam seus dias canções que começavam declarando serem: “Noventa milhões em

ação, pra frente Brasil, salve a seleção [...]” e “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo, meu coração é verde amarelo azul anil [...]”, camuflando a atmosfera nebulosa imposta no Brasil a partir de março de 1964.

Nesse mesmo ano, no velho continente, o francês Jean-Paul Sartre recusava o prêmio Nobel de literatura e, provavelmente, não tenha sido o único filósofo a pensar a literatura no panorama contemporâneo, mas um daqueles que a questionou em forma de livro, perguntando: *O que é literatura?* Já por aqui, Tabajara Ruas, muito jovem ainda, se recuperava de grave enfermidade contraída na capital do estado. Adoecera quando cursava o “Científico no Ginásio Estadual Dom Hermeto”. (RUAS, 1989, p.4).

Em seus pensamentos repletos de histórias narradas por Érico Veríssimo, Alexandre Dumas e Edgar Burroughs gestava uma ideia, haveria de ser escritor. À medida que o tempo passa, ele compreende que criar literatura é trabalho e é arte. Ofício que lida com a linguagem verbal de tal modo que ela seja capaz de traduzir pensamentos, sentimentos, visões, cuja essência é “a palavra, a palavra certa”. (RUAS, 1989 p.8).

A partir de 1964, os rumos políticos do Brasil foram conduzidos pelos militares. Instaurou-se, no país, um governo peculiar que, explicitamente, promoveu perseguição a trabalhadores, a sindicatos, a estudantes, a intelectuais, a membros da Igreja Católica, a professores, a funcionários públicos, entre outros que se manifestassem contrários à ideologia predominante. O objetivo da equipe de governo era concretizar reformas na estrutura de Estado, estabelecer uma nova ordem legal e jurídica a partir de uma perspectiva desenvolvimentista. Segundo a opinião do jornalista Elio Gaspari:

Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços e recuos, ou, como se dizia na época, “aberturas” e “endurecimentos”. De 1964 a 1967 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. Como no primeiro dia da Criação, quando se tratava de separar a luz das trevas, podia-se aferir a profundidade da ditadura pela sistemática com que se torturavam seus dissidentes. (GASPARI, 2002, p.129).

Simultaneamente, esse período de ‘caça às bruxas’ não só nos sindicatos, como também nas universidades, nos centros de pesquisas, entre outros, alterou, de forma profunda, a trajetória acadêmica de muitos estudantes. As perseguições que se pulverizaram sobre parte da sociedade brasileira, a qual fosse contrária ao regime instituído, principalmente nas universidades, atingiram também o militante estudantil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Tabajara Ruas. Esse jovem estudante, que entrara “[...]na Faculdade de Arquitetura na época braba da ditadura, 67/68 [...]”. (RUAS, 1987 p.4), teve adiado o projeto da formatura.

Em consequência de suas ações como ativista político, o futuro arquiteto é forçado a renunciar aos estudos. A partir de então, leva vida nômade e discreta, já que seu propósito consistia em se tornar invisível às lentes da repressão. A radical mudança de planos foi levada a efeito “Depois da copa”. (RUAS, 1987 p.5), época de conquista, pelo Brasil, do tricampeonato mundial de futebol. Transcorria o ano de 1970 e, enquanto era suprimida a sensibilidade racional de parte da população, cujo interesse fora direcionado ao esporte, por exemplo, as forças repressoras exacerbavam-se. Nesse período, “São presos os escritores Augusto Boal, Caio Fernando de Abreu e Luiz de Miranda [...]”. (RUAS, 1989 p.10).

Nessa mesma época, o então general-presidente Emílio Garrastazu Médici conduzia os rumos do país investindo significativamente no aparelhamento das Forças Armadas e na sofisticação dos mecanismos de investigação policial. O Serviço Nacional de Informações (SNI) passou a coordenar os serviços de inteligência instalados, tanto em nível federal quanto estadual e municipal, formando uma eficiente comunidade de informações, cujo principal objetivo consistia em vigiar, punir ou exterminar os opositores ao regime, explica Gaspari (2002).

Nesse contexto, foi promulgado, pelo governo brasileiro, o Ato Institucional número cinco (AI-5). Por meio desse instrumento, poderes quase absolutos foram dados ao regime militar, de modo que toda e qualquer ação supostamente ameaçadora, ou não, poderia ser considerada criminosa. Tabajara Ruas, por exemplo, era: “[...] procurado pela polícia política[...]”, considerado inimigo do poder foi, formalmente, processado. Em fuga, o ex-estudante e futuro escritor passa a viver itinerantemente pelo Brasil: “Reside vários meses em Florianópolis [e] trabalha como garimpeiro em Carlos Barbosa, na serra gaúcha”. (RUAS, 1989 p.10-11).

1.2 Escritor e escritas

O período logo após a promulgação do AI-5 é caracterizado, por parte da intelectualidade, como um momento de “vazio cultural” e de “falta de ar”. A singularidade daquele momento da história da cultura brasileira consta nos registros de Zuenir Ventura, publicados na revista *Visão*, em julho de 1971 e agosto de 1973. Trata-se de um diagnóstico retrospectivo a respeito do impacto do AI-5 no meio cultural. Ao realizar um balanço dessa época, esse jornalista estabelece um comparativo com a grande criatividade artística dos decênios anteriores, mostrando:

[...] uma perspectiva sombria [...] a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades [...] sem busca [...] sem promessas e sem caminhos [...] o que será da cultura brasileira na década de 1970? (VENTURA, 2000, p.41).

Para o atento escritor, o momento de crise cultural resultaria da inflexibilidade da censura respaldada por instrumento legal, o qual, em última instância, induzia muitos intelectuais a escolher o caminho do exílio, em especial, tratando-se de escritores com ligação ao pensamento político de esquerda. O rigor dos sucessivos atos institucionais ampliava o poder do presidente da república, legalizava a tortura, a prisão perpétua, o banimento do país e estabelecia a pena de morte para aqueles considerados terroristas.

Inserido nesse conjunto de circunstâncias e vivendo na clandestinidade, Tabajara Ruas se sente desafiado e: “começa a escrever um romance [...]”. (RUAS, 1989 p.11). Por outro lado, a indústria livreira brasileira organiza, em 1970, no pavilhão da Bienal de Arte no Parque do Ibirapuera de São Paulo, a primeira das bienais internacionais do livro, com a presença do escritor argentino Jorge Luís Borges. Na sequência, em 1972, a Câmara Brasileira do Livro, então presidida pelo empresário Paulino Saraiva, concedeu a mais importante condecoração literária do Brasil, o Prêmio Jabuti, a João Ubaldo Ribeiro. A emblemática honraria distinguia o romance *Sargento Getúlio*, que tematizava a defesa do uso da violência justificada por valores ligados à honra e à glória.

Consequentemente, de um lado, o governo militar fortalecia-se no poder e, de outro, a resistência de grupos oposicionistas recrudescia. Foi nesse período de embate de

forças que Tabajara Ruas resolve deixar o Brasil: “Vai para o Chile, fixando residência em Valparaíso” (RUAS, 1989, p.11). Esse lugar foi escolhido em função de a experiência socialista do governo Salvador Allende atrair ativistas políticos de esquerda de toda a América Latina.

O jornalista Antônio Callado elabora um quadro descritivo daquele momento e o expõe à Sociedade Hispânica da América, em conferência dedicada ao estudo das artes e cultura de Espanha, Portugal e América Latina, com sede nos Estados Unidos. Ele faz isso empregando os seguintes termos:

A ideia de que nosso governo faz da lei e ordem é obrigar escritores e jornalistas se conformarem, fazendo com que censurem a si mesmos para fugir dos problemas com a polícia e evitar um saldo negativo no banco. O plano deles é fazer os ponteiros do relógio voltarem para trás, obrigando escritores e dramaturgos a retroceder duas etapas na sua trajetória. Seu objetivo é ressuscitar e injetar toda a força na ‘consciência amena do atraso, para fazer com que este estágio se consolide de forma permanente. (CALLADO, 2006, p.95).

Callado retoma o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, naquele momento sob tutela da censura e estabelece, para o caso brasileiro, uma distinção que também é válida para toda a América Latina, ou seja, caberia revelar, na produção literária, somente o interesse pelo exótico, o deslumbramento e desmedido apego ao país por intermédio de estratégias de autocensura. Apesar disso, muitas obras nasceram do questionamento, da dúvida, do desconforto de artistas diante do próprio fazer literário naquele momento de opressão. Estratégias como codificação da escrita, fragmentação do texto, tropos são alguns recursos que permitiram um diálogo dos escritores com seu tempo. O escritor goiano José J. Veiga, por exemplo: “[...]publica o livro *Sombras de reis barbudos* [...]”. (RUAS, 1989, p.11).

Esse Romance narra a história de uma poderosa companhia que se instala numa cidade e, de imediato, altera a vida da comunidade mediante imposição de rigorosas regras de comportamento. Muito cedo, o pânico e o medo, o terror e a desconfiança dominam o lugar. As pessoas vivem assombradas, perdem até a liberdade de pensar. De imediato, uma interpretação político-social do texto de Veiga suscita a temática da opressão, da repressão e da resistência, ou seja, na contracorrente, o escritor transforma,

em arte literária, um aspecto sombrio característico em regimes totalitários surgidos no século XX, principalmente no Brasil, de onde Tabajara Ruas exilou-se, em 1972.

De um cosmopolita-sonhador, civilmente registrado, Marcelino Tabajara Gutierrez Ruas, leitor de Faulkner, Borges e Onetti, o universo das artes passou a conhecer extraordinária: “[...] vontade de mudar o mundo [...]”. (RUAS, 1989, p.7). Apesar de ser esta uma tarefa grande demais para a literatura, conta Tabajara Ruas: “[...] decidi ser escritor”. (RUAS, 1989, p.6).

Transpor a autocensura à produção ficcional foi possível através da abertura de espaço no próprio texto para a denúncia das arbitrariedades e dos crimes do regime. Contudo, isso não foi um processo simples para o escritor, o qual, ainda que estivesse vivendo fora do Brasil, como diz o personagem João Guiné: “[...] gostava da chuva, da atmosfera provinciana de Puerto Montt [...]”. (RUAS, 2014, p.29), escrevia também para resistir e acreditar na literatura como instrumento de ação a lograr a angústia e a desilusão.

É bem provável que o universo ficcional criado por Ruas tenha sido povoado por ecos históricos de Érico Veríssimo, ecos estéticos de Graciliano Ramos, que se misturam às lembranças do menino que lia em frente de casa: “[...] *O tempo e o vento*, [...]”. (RUAS, 1989, p.4), e acreditava que os homens que cavalgavam pelos pampas gaúchos eram saídos das páginas do livro que tinha em mãos.

Entretanto, conhecer as influências ou origens do processo criativo das quais artistas fazem uso é uma aporia, desejo tão antigo quanto a existência da própria arte. Se para Oscar Wilde a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida, para Tabajara Ruas, a prosa, a ficção, a: “[...] literatura é uma profissão [...]”. (RUAS, 1989, p. 7).

Obviamente, o fruir da arte literária abre possibilidades infinitas. De uma perspectiva lógica, comprazer-se com a leitura de um romance pode confirmar ou ampliar conhecimentos, gerar autoconhecimento, humanizar o homem, porém, conforme destaca Ruas, há outro lado desse ponto de vista, o laboral. Redigir é um exigente trabalho que transforma a palavra num instrumento de criação estética a requerer muito esforço e determinação. Tal experiência foi vivida por Tabajara Ruas ainda na adolescência, quando escreveu a mão o: “[...] primeiro livro, um romance enorme, um pastiche de *O tempo e o Vento* [...]”. (RUAS, 1989, p.3), enviando-o à Editora Globo e recusado por ela.

O olhar atento do menino que, na metade do século XX, percorria as páginas de *O Continente*, alargou-se, e ele leu a vida, leu seu próprio tempo e decodificou aspectos do Brasil governado pelos militares.

Assim como Érico Veríssimo, seu escritor preferido, que registrou a história do Rio Grande do Sul em sua complexidade cultural com lentes urbanas e juízo criterioso, Tabajara Ruas observou o espaço onde nasceu, com as mesmas lentes críticas, e concluiu que por voltas dos anos 1970, não só o próprio estado, mas o país inteiro estava submetido ao “[...]tácão da injustiça[...]”. (RUAS, 1989, p.5). Dessa constatação, derivou profunda reflexão cujo resultado veio a público pela primeira vez em Portugal no ano de 1978, em forma de romance intitulado *A região submersa*.

Esse texto recria a trajetória de um detetive falido e um tanto ingênuo que se imaginava um verdadeiro Sherlock Holmes agindo em um tempo e lugar nebulosos. Seu nome de batismo era Hermenegildo da Silva Espiguetta, ou simplesmente, Cid Espigão. O detetive é contratado por uma senhora, moradora de Porto Alegre, esposa de um militar, para localizar o filho, um estudante de medicina, desaparecido em circunstâncias misteriosas. Durante essa busca, Cid é preso, torturado e marcado para morrer. Foge da cadeia, retorna a Porto Alegre, vinga-se de todos aqueles que o traíram e passa a viver na clandestinidade. No final em vez de encontrar o estudante desaparecido, o detetive é localizado por ele. Ambos formam um pacto.

Semelhante inversão de papéis evidencia, entre outros aspectos, um esforço para sublinhar a autoconscientização da personagem relacionada ao cerceamento de liberdades individuais e injustiças, sobretudo a necessidade de luta e resistência contra tal estado de coisas.

Por outro lado, com relação a presença de estudos críticos diretamente ligados à produção universitária de teses e de dissertações relacionadas a esse primeiro romance de Tabajara Ruas, dois trabalhos relevantes foram localizados. Um deles intitulado *A Região Submersa, a conjuntura pós-64, sob as máscaras da sátira e da narrativa policial* realizado na Universidade Federal de Santa Maria, em 2004, por Gilson Vedoin, examina o estilo narrativo inovador, com destaque para o uso da zombaria e do escárnio como um importante recurso literário. O outro estudo foi realizado por Rui Souza e é proveniente do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, este discorre sobre a presença

da mulher na prosa do artista, cujo título é *Presenças femininas em A região submersa, de Tabajara Ruas*.

De outra perspectiva, o caráter de monumento, isto é, de fonte documental para a produção do conhecimento histórico, que Erico Veríssimo imprime à própria romanesca, bem como uso de uma linguagem de traços predominantemente impressionistas, são evocados por Tabajara Ruas em entrevista, quando perguntado sobre os motivos que o teriam levado ao mundo das letras:

Acredito até que o que me despertou para a literatura foi o livro *O Continente*, do Erico Verissimo, sobretudo a figura do capitão Rodrigo. O Erico me mostrou que, se a gente souber olhar, a grandeza está ao nosso lado, ela não está distante, como pensávamos ao sair de uma sessão de cinema. Foi esse ensinamento dele que me levou a escrever [...]. (RUAS, 2004, p. 187).

A opção técnica de escrita de Érico Veríssimo caracteriza-se por uma linguagem leve e peculiar, cujo léxico incide, sobretudo, na seleção de um vocabulário de magnitude simples, coloquial; uma linguagem que, por vezes, transcreve a oralidade. Esses traços reverberam no estilo literário de Ruas, que, do mesmo modo, singulariza-se por um apelo temático de caráter político, remetendo ao tempo de permanência dos militares no comando do Brasil, época sobre a qual é impossível: “[...]deixar de ter uma opinião a respeito da ditadura [...]”. (RUAS, 1989, p.5).

Nesse sentido, Tabajara Ruas evita a contestação direta de ideias, entretanto, seus personagens se encarregam de manter viva a memória sobre os acontecimentos políticos que envolveram o Brasil e o Chile nos anos 60 e 70: “[...]as ditaduras, a tortura [...]essas coisas todas [...] a maior vergonha da civilização ocidental [...]”. (RUAS, 2014, p.176). Magrão, amigo *hippie* do velho Josias, ocupa-se dessa discussão utilizando-se de formas e pontos de vistas opostos, ou confluentes no momento em que os dois personagens decidem libertar os pássaros que estão presos numa gaiola no Parque da Redenção, em Porto Alegre, no enredo de *O amor de Pedro por João*. Esse texto tem inclinação realista, recuperando um tempo que abrange os anos de 1968 até 1973. Derrama-se em mais de trezentas páginas e foi publicado em 1982 no Brasil.

Na verdade, a alusão temporal alcança um recorte maior, que vai além dos ‘anos de chumbo’ e retrocede até início do século XX. Já que, desde sempre, grande parte dos

escritores recorrem a registros históricos para escrever obras ficcionais, basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras, como a *Bíblia*, *A Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, com o artista gaúcho não foi diferente. Entretanto, ao representar uma época de convulsão política, luta armada, clandestinidade, o escritor teve:

[...]muito cuidado em não fazer depoimento pessoal das histórias que recolhi por aí. Eram histórias humanas, aventurescas, engraçadas, eram histórias de conteúdo dramático que dariam uma boa narrativa e foi pensando nisso que escrevi. Não quis fazer catarse. (RUAS, 1989, p.7).

Ao contar e recontar histórias sobre épocas de violência e intolerância política na América Latina, Tabajara Ruas sublinha o caráter épico do romance, o qual, à moda *Ilíada* de Homero, torna visível a resistência de homens comuns contra um sistema injusto e, sobretudo, ainda capazes de defender ideais.

Relato primoroso levado a efeito com: “[...]a palavra, a palavra certa, a palavra correta [...]”. (RUAS, 1989, p.8), distingue-se pela perícia comumente não usual em estabelecer uma estrutura narrativa não linear, condizente com a realidade múltipla que pretende fixar. Se, por um lado, a trama é apresentada em forma de mosaico ou quebra-cabeças; por outro, a leitura atenta da intriga permite encaixar informações, e o drama de três gerações de combatentes passa a fazer sentido ao dialogar com a recente história política brasileira.

O cruzamento de circunstâncias e de vozes imprime velocidade à narração. Diferentemente do “poeta de um mundo caduco”, que caminha e deseja seguir de mãos dadas, fugindo da solidão imposta pela modernidade, os personagens Sepé Tiaraju e João Guiné viajam de carro e sozinhos. Empreendem, simultaneamente, viagem vertiginosa pela América do Sul e pelo interior do Brasil. Esses personagens têm, como destino final, estar presentes em um encontro em Santa Maria, no Rio Grande do Sul: “João Guiné sente o vento do Pacífico tocar seu rosto. Aperta o acelerador. Sepé Aperta o acelerador: três mil quilômetros até São Paulo”. (RUAS, 2014, p.35).

O amor de Pedro por João é composto por doze capítulos, cada um deles dividido em um número quase sempre regular de subcapítulos. Esses últimos são apresentados a partir de um cabeçalho indicado apenas por um algarismo entre colchetes. Tematiza as memórias de um grupo de três gerações de combatentes. Expõe a clandestinidade da

guerrilha. Apresenta amplo panorama da arte ao citar a literatura, a pintura, o cinema, a música em todos os capítulos e subcapítulos. Também nele são descritos tipos humanos, paisagens, peculiaridades observadas pelos viajantes em constante movimento. Inicia pelo final da trajetória das personagens. Estrutura-se em blocos com transição brusca. Despreza encadeamento convencional entre capítulos. Pluraliza o foco narrativo. Ainda, nesse romance, são suprimidos nexos temporais, o que inviabiliza síntese linear do enredo.

O aspecto formal do romance dialoga com a vertente renovadora na narrativa ocidental dos anos 60 e 70, contrariando o senso comum que afirmava a decadência, senão a morte do gênero romanesco. *O amor de Pedro por João* revigora traços de ficções dos anos 40 e 50, como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo e *La casa verde* de Vargas Llosa, cujo objetivo é entrelaçar passado e presente para perpetuar a temática de brutalidade e opressão que encapsulava gerações das primeiras décadas da segunda metade do século XX. A complexa arquitetura textual, repleta de ambiguidades e vazios a exigir constante participação do leitor para sua compreensão, insere o romance na relação de obras contemporâneas.

O trajeto que corta o Brasil de norte a sul, percorrido por Sepé Tiaraju, e aquele realizado por João Guiné, pela Cordilheira dos Andes, revela inúmeras paisagens em quadros, cenas, perspectivas à moda cinematográfica ou, conforme antigos: “[...]filmes americanos dos anos 50”. (RUAS, 2014 p.136). O panorama descrito a partir da visão do interior do carro em movimento dialoga com a ideia de literatura que opera como os modernos aparelhos de produção e reprodução de imagens, confirmando a noção de estrutura fragmentada no arcabouço ficcional de *O amor de Pedro por João*, ensina a pesquisadora Flora Sússekind (2006) em *Cinematógrafo de Letras*.

Além dos aspectos vanguardistas formais, como quebra de linearidade temporal e espacial, brusca mudança de foco narrativo, cruzamento de diálogos, afluem, também, notas acerca do estado psicológico das personagens, em especial, daquelas relacionadas à melancolia.

Por outro lado, faz parte da trajetória formativa de Tabajara Ruas, ainda no final dos anos setenta: “[...]um curso de cinema na *High School de Vejle*, na Dinamarca [...]”. (RUAS, 1989, p.12), bem como a realização de curtas-metragens, a escrita do roteiro do premiado filme *Kilas, o mau da fita*. Ademais, ele atuou como ator e diretor em *Um S*

marginal. Possivelmente, tais estudos e experiências contribuem para que o estilo tabajarense de narrar surpreenda sempre, outrossim, a chave para um estudo verticalizado de seu trabalho é concedida pelo próprio escritor que: “[...]trabalha, consciente e conscienciosamente, com textos que o antecederam, na literatura e na história”. (RUAS, 1989, p.17).

Na verdade, um livro se assemelha a outro livro, e esse último a um primevo, e assim sucessivamente. O esforço para pensar a origem da literatura, que parece estar sempre em fuga, é uma recorrência no estilo de Tabajara Ruas. Ele reconhece, em entrevista a Carlos André Moreira, ter sido: “[...]tocado por esse abismo de fascinação que se chama literatura”. (RUAS, 2013, p.48). Talvez, em função disso, enche de vivacidade personagens, como a namorada de Marcelo, Mara, que “[...]havia lido mais livros”. (RUAS, 2014, p.235), por isso, além de brilhar pela capacidade de diálogo, Mara também encarna o leitor ideal.

Não menor fascinação demonstrou ao pesquisar e organizar informações retiradas de documentos oficiais relativos à mais longa guerra civil da história do Brasil, a Guerra dos Farrapos, quando estancieiros gaúchos se sublevaram contra o governo central e proclamaram uma República no Sul do país. O resultado das leituras foi transformado no terceiro romance do escritor, *Os varões assinalados*, publicado em 1985, no Brasil.

O enredo enfatiza as várias trajetórias de cada um dos líderes do movimento separatista. Para ilustrar isso, temos o general Antônio de Souza Netto, estrategista militar, segundo homem na hierarquia militar e responsável pela proclamação da República Rio-grandense. Na referida obra, são destacadas diferenças ideológicas entre os líderes, uma vez que nem todos eram separatistas e republicanos. Bento Gonçalves, por exemplo, era monarquista. Tabajara Ruas admite:

Escrevi *Os Varões Assinalados* porque fiquei fascinado pela aventura completamente maluca daquela guerra. O Rio Grande tinha tradição de guerra, por causa da fronteira, mas a província desafiou o Império do Brasil, que era uma coisa gigantesca. (RUAS, 2013, p. 48).

Os varões assinalados, juntamente com publicações posteriores ao ano de 1985 do escritor Tabajara Ruas, constituem o corpus de uma pesquisa em nível de doutorado, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), cujo título é

Fronteiras da alma de um caudilho assinalado: histórias e ficções de Antonio de Souza Netto. Por meio de análise comparativa, intertextual e interdisciplinar são buscadas, nessa pesquisa, perspectivas para a compreensão de fatos e de personagens que compõem a cultura gaúcha.

Desse quadro de leituras e escritas que reúnem informações para entender melhor quem fora o adolescente interiorano do final dos anos 50, princípios de 60 - Tabajara Ruas - é possível salientar a existência da vocação para a ficção desde muito cedo e passar para outro quadro: aquele iluminado por reflexos de um tempo histórico sombrio, esteticamente transformado em ficção através da genialidade do artista.

Por se tratar de um escritor contemporâneo, a discreta fortuna crítica, ainda embrionária, aponta, de modo singular, para uma importante característica da obra de Tabajara Ruas: sua escrita é exigente, não se entrega à primeira leitura. Além disso, seus livros convocam o leitor a cumprir um papel ativo, incluindo preenchimento de vazios, releitura, reflexão, bem como um universo de referências culturais amplas com o intuito de partilhar, de forma satisfatória, dos indícios explícitos e implícitos da linhagem literária do escritor.

Portanto, é incontestável a capacidade do cidadão Tabajara Ruas em responder de forma positiva às demandas da profissão escritor, apesar das adversidades enfrentadas ao longo dos anos de 1970, quando a repressão oficial no continente latino-americano tornou-se implacável, contínua e truculenta. O próximo capítulo é desenvolvido com vistas a refletir sobre o processo de criação do romance *O amor de Pedro por João*, não obstante as condições laborais desfavoráveis enfrentadas pelo seu criador.

2 DO ESCRITOR ESCREVENTE: *O AMOR DE PEDRO POR JOÃO*

Essa etapa do trabalho torna visível o corpus da pesquisa materializado no artefato livro que, alinhado à categoria romance distingue-se de seus iguais por apresentar características estético-literárias ousadas, apesar da atmosfera de intolerância política vigente na época de sua criação e presente em todos os setores da vida. Entretanto, a tônica da argumentação desvia-se da discussão teórica-reflexiva sobre o gênero no contexto dos estudos literários dos anos de 1970, reconhecidamente importante, para ater-se a aspectos pontuais relacionados ao processo criativo de Tabajara Ruas. Dessa maneira, a relevância das dificuldades, das influências das inspirações envolvidas na elaboração do objeto literário são trazidas ao debate.

Por isso, 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. Dessa perspectiva, o uso intencional de um pleonasma 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, 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 são, literalmente, manipulados pelo artista, que os converte em prosa exemplar no campo dos estudos literários. Em função disso, destaca-se entre a produção do período, a ponto de ter sido definido entre as obras que integram as leituras obrigatórias da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014).

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 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.

Dessa 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 essa ideia, são revisados, entre outros estudos, aqueles elaborados por Malcolm Silverman, em *Protesto e o novo romance brasileiro*; Silviano Santiago, em *Vale quanto pesa*; Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*. Assim, a partir de um olhar comparativo, busca-se 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 1960 a meados da década de 1980.

2.1 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 e importante afinação de olhares, Antonio Candido, resumidamente, descreve e situa a ficção da década setenta, 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 Tabajara 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.

Ainda, é necessário salientar que, no contexto ao qual o romance faz referência, a ameaça de censura e de medidas drásticas contra muitos escritores, praticamente, os obrigava a proceder manobras estilísticas e abordagens temáticas - se não inéditas, muito criativas - que lhes permitissem divulgar oposição ao regime militar e, ao mesmo tempo, fugir às proibições. A releitura de algumas passagens do texto protagonizadas por Dorival, por exemplo, demonstra que esse tema inquietou Tabajara Ruas. Nesse sentido, a sequência das ações dessa personagem foi planejada e registrada de modo a surpreender o leitor.

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 de 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 lidas no prefácio da impressão difundida pela Editora Leitura XXI, as quais 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, do qual é exigido, permanente, tomada de decisão ante um leque 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 setenta, citadas por Antônio Candido. Especificamente nesta 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 dos anos setenta, 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.

Semelhante a outros escritores contemporâneos, os quais optaram pelo registro das ações de resistência à imposição do regime civil-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 final da década de setenta.

Desse 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).

Nesse 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, os quais tinham, por objetivo, 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, nesse 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 apreendidas 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 dessa realidade, supera-se e produz uma ficção de vanguarda, que, apesar de experimental, nasceu de um meticuloso e arrojado projeto literário.

Outro aspecto que enfatiza o projeto de feitura do romance é composto pelas 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.

Após despedir-se do amigo Marcelo, em Rivera no Uruguai, Hermes retornou a Porto Alegre. Enquanto acelerava, vertiginosa e sorrateiramente pelos caminhos que o traziam de volta, copiosas recordações fluíam misturando-se às paisagens observadas por ele através do vidro do carro. Desse modo, geografias e lembranças estruturam o

mosaicismo textual que é recriado a cada nova página, cujo agente propulsor são os deslocamentos das personagens que “metidos em carros velozes” (RUAS, 2014, p.137) olham o entorno e avivam memórias, de maneira semelhante a Hermes.

Um caminhão carregado de cavalos de corrida. [...] uma ponte. [...] nuvens escuras [...] um trem rugindo [...] uma boiada [...] peões [...] um cão [...] a estrada [...]. Pensa em Beatriz [...] pensa na insolência, pensa no contínuo espanto; no viço. (RUAS, 2014, p.137).

Quadro sobre quadro, o passado de Hermes passa a ser recuperado, e sua trajetória revelada. Além disso, o movimento mnemônico da personagem, semelhante a ondas que vem e vão, repleto de “vozes e ruídos”. (RUAS, 2014, p.136), evidencia reiteradas discussões acerca da arte.

A referência a burburinho, a 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 a 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 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 em 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). Nesse sentido, o recurso alegórico, o qual, 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 temáticas anunciadas.

2.2 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 aquelas 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. Desse 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* incorpora o recorte político relacionado a um ideário socialista em oposição ao capitalismo, verificado no âmbito de romances coetâneos. Faz emergir a representação de um quadro histórico situado entre o aparecimento 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. Dessa 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 proveniente da área estudantil, nessa 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 dessa personagem, rumo a um objetivo determinado, tem, por finalidade, abreviar a satisfação de uma necessidade física premente. Entretanto, essa 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, dessa 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 de história factual e de história ficcional. 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 literatura, na medida em que incorpora e desenvolve temas que estão no centro das preocupações de Tabajara Ruas e são retomados ao longo de seu romance, visto que o

campo da escrita não é um terreno isento de subjetividades. Conseqüentemente, o quadro representado pela personagem Micuim remete a assuntos relacionados ao registro artístico da palavra, suas possibilidades e limites.

De um lado, a alusão à expectativa ilusória do conhecimento pleno através da linguagem e a promessa de uma literatura socialmente engajada, trazidos à reflexão por meio do teor dos escritos da personagem, constituem possibilidades. De outro, eleva ao limite o profissional escritor, ao mostrar o grau de exigência que a tarefa de escrever requer, por isso o artista estaria em um nível destacado em comparação aos demais. O grau extremo de resistência do excêntrico Micuim, que maneja a máquina de escrever como quem cavalga, ou a resistência física do encarcerado Dorival, que sobrevive ao enfretamento contra três oponentes livres e armados, servem de ilustração.

Esses temas encontram-se, às vezes, simultaneamente num 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 lado, sua condição de dependência em relação ao sistema dominante. Desse último, recebe alguns “privilégios” e ajuda a sustentá-lo através da produção, reprodução e transmissão de todo um conjunto de normas e valores de ordem estética e moral, os quais mantêm a tradição e legitimam a organização desse mesmo 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 essa condição contraditória e desconfortável do escritor.

Já o episódio em que Marcelo ignora a aflitiva necessidade física representada pela fome e pela exaustão, detendo-se para recolher do chão um exemplar literário, traz a tematização o caso da leitura. Outro aspecto da profissão escritor a desassossegam o artista, além disso, salienta que “nunca é demais lembrar que a prática da leitura é um princípio de cidadania [...]” (SILVA, 2003, p. 24). Com relação a ilustração de tal ponto, o leitor constata que 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 à “[...]estantes de livros”. (RUAS, 2014, p.66). Obviamente, a ênfase dada ao objeto livro se estende à leitura deles, sem carga hierárquica e borra as fronteiras entre a relevância do ler e do escrever.

Em tempo de recolhimento dentro 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 evento, e relógio marcava “[...] seis horas e dez minutos da tarde de 18 de setembro de 1973[...]”. (RUAS, 2014, p.126).

O resultado de dezoito menos sete é onze, “onze de setembro”. Idelber Avelar examina o registro dessa data e o associa ao declínio do fenômeno literário ocorrido entre os anos de 1960 e 1970, conhecido como *boom* latino-americano. Segundo o pesquisador, a partir de 1970 essa prosa, esteticamente peculiar, que havia realizado uma “entrada épica no primeiro mundo” passa por claras transformações. As novas ficções, não menos singulares, mas “altamente ideológicas [...]”. (AVELAR, 2003, p.48), diferenciar-se-iam basicamente nesse aspecto.

Entretanto, a observação de *O Amor de Pedro por João* com as lentes de Idelber Avelar, indica que no texto de Tabajara Ruas há notória fuga, a explícita discussão ideológica, ao debate claro de ideias. Obviamente reduzidas passagens abordam esse tema, que cita “imobilismo e [...] luta armada [...]”. (RUAS, 2014, p. 335), como atitudes nocivas e calamitosos no contexto do romance, bem como fora dele. Nesse sentido, 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, Tabajara 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, pinte 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. Essa corresponde a uma fenda aberta, e é por ela que o romance expõe uma versão importante dos fatos. Essa 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 que regimes ditatoriais se instalaram no continente. 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 em que avança.

2.3 O estilo

Se escrever ficção é uma atitude imaginária, a forma peculiar com a qual cada artista redige a própria obra externa certa visão de mundo. A perspectiva pela qual o escritor concebe a atmosfera que o envolve pode estar resguardada em sua biografia ou entremeadada 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 essas 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. Esse 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. Esses fragmentos acolhem a tensão entre lembrar e esquecer, verdade e invenção, aventada pela personagem Ana, por exemplo, que, 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 outros em 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 outros 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 expande-se 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 essa viagem, quadro sobre quadro, em alternância ou fundindo-se, distintas memórias revelam a personalidade de Hermes, concomitante 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 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*. Essa 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.

Dessa maneira, a partir da capacidade referencial da imagem, o texto de Ruas assume uma tendência realista apropriada para dar a conhecer fragmentos da vida real. Tal como é explicado por Compagnon, que destaca ser por intermédio da “adaptação da expressão a seus fins” que uma pluralidade de formas e estilos de representação da realidade se torna possível, ou seja, “um quadro de um tempo nebuloso” é pintado, nas palavras do artista. Logo, nesse contexto, o estilo responde pela elaboração de uma visão singular dos fatos a demandar escolhas dentre um “arsenal de procedimentos expressivos”, arremata Ruas.

Ainda com relação a perspectivas distintas de relatar acontecimentos e dentre uma pluralidade de estilos possíveis, os ‘truques de fusão de filmes’, citados pela personagem Hermes remetem a outro item que compõe o estilo do autor. Tal elemento demanda reflexão por referir-se a processos de corte e de montagem de imagens em movimento, de forma linear, ou não linear, porém através da utilização de palavras. O arranjo destas, à moda fusão de filme, remete à descrição da constituição formal dos muitos romances contemporâneos, como *O amor de Pedro por João* bem exemplifica. Semelhantes textos têm se firmado como práticas discursivas híbridas, as quais colocam sob suspeita 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 caracteriza por uma escrita complexa, Joyce que oscila entre a prosa e a poesia, entre outros. Desse 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. Nesse 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 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*?

O diálogo entre cenário sócio histórico que se estendeu de meados da década de 1960 a meados da década de 1980 e a experiência pessoal de Tabajara Ruas, reelaborado, esteticamente, 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 arbitrariedades 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, reforçam aspectos temáticos e estão perfeitamente traduzidos pelas formas narrativas exploradas por Tabajara Ruas ao longo do relato.

Desse ponto de vista, *O amor de Pedro por João* pode ser considerado um romance que expõe a exiguidade do espaço literário no universo sociocultural brasileiro além de mostrar como o escritor responde aos percalços que envolveram a literatura no período entre os anos de 1970. 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.

Portanto, apesar de o processo de criação do livro ter acontecido geograficamente distante do território ao qual se refere, o realismo da turbulência opressora legitimada pela ditadura civil-militar, presente no romance, supera a trivialidade de representações paralelas, seja pela dose exata de experimentalismo linguístico, seja pela complexidade estrutural da forma, seja pelas histórias reveladas. Como um jogo de encaixe de peças, as histórias vão sendo contadas e o sentido (ou a falta de sentido) de ações humanas começa a se esclarecer. As diferentes vozes que selecionam ângulos de semelhantes dramas, de indivíduos e de suas comunidades, para contá-los é o tema do próximo capítulo.

3 DAS FORMAS DE ESCREVER: REVELAÇÕES E MISTÉRIOS DO NARRADOR

O ato de escrever uma história condiciona seu criador a determinar perspectivas específicas a serem adotadas pelas vozes que a contam. Tais ângulos podem ser externos, internos e oniscientes. Cabe a essas vozes, chamadas narradores, falar das personagens, com as personagens, consigo mesmas, com o leitor, ou simplesmente, calarem-se. Com poderes demiurgos comandam o tempo, os cenários, os fatos relatados. Os narradores controlam a narrativa. Não bastasse tanto poder, os narradores de Tabajara Ruas capturam cenas, as submetem a filtros próprios, para então revelá-las ao leitor. Que configuração têm esses narradores?

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

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

A obra inclui-se na produção literária brasileira do período compreendido entre os anos de 1970, a qual representa um desafio para a crítica, que encontra relativa infalibilidade, procedendo à análises e interpretações fundamentadas em métodos e valores canônicos. Com maior ou menor reconhecimento pela academia, algumas obras escritas durante o referido período têm exigido novas perspectivas de estudo, pois surgiram ficções que desenvolveram temas socialmente complexos e formas originais.

O romance de Tabajara Ruas, por exemplo, traz à reflexão assuntos que dizem respeito a preocupações de um homem desiludido, que possivelmente não divide experiências ou fala exemplarmente sobre suas inquietações. Através da experimentação formal, o relato plasma vivências quase silenciosas em acelerada movimentação, que

exigem do leitor semelhante e simultâneo exercício mental para que sentidos sejam criados.

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

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

3.1 Entre a visão e a voz, um vai e volta.

Há diferentes caminhos que conduzem ao estudo da arte enquanto expressão literária. A opção em observá-la como fato visual executado por um leitor, concretizado por narradores manipulados pelo escritor Tabajara Ruas, apoia-se, inicialmente, em um dos primeiros ensaios de Walter Benjamin escrito entre 1915 e 1920. Trata-se do texto “Sobre a linguagem humana e a linguagem em geral” parte do livro *Escritos sobre mito e linguagem*.

Com base na reflexão do filósofo é possível inferir, por exemplo, que a relação do homem com as coisas do mundo não é uma relação solitária, cega e muda. Longe de ser um simples ato de contemplação, tal relação abriga um sentido que recobre o sensível, se articula e se pronuncia nele. Ver algo é entrar em uma relação linguística com seres que se mostram significativamente. Dessa perspectiva, portanto, move-se o foco que visa acercar-se do romance.

Não se trata, entretanto, de analisar a existência do objeto romance em si, mas da matéria com a qual ele é feito, isto é, a palavra em sua relação estética com outras palavras. Isso porque, as vestes que ela assume, os arranjos significativos manipulados

pelo escritor no interior do texto e enunciado por narradores, ultrapassa o encanto percebido pelas sensações daquele que lê, fixando-se no nível das ideias, da teoria da linguagem, no dizer de Walter Benjamin.

Quando o filósofo desenvolve sua teoria da linguagem, coloca as questões do conhecimento através da descrição de uma unidade de onde as questões surgem. Essa unidade é a linguagem, o universo de sentido dentro do qual sujeito e objeto são postos. A relação do homem com as coisas no mundo acontece porque insere-se em uma unidade de sentido. Dessa ótica, a própria linguagem torna-se questão e solução uma vez que toda a manifestação da vida

[...]humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem, e essa concepção leva, em toda parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos. [...]. Nesse contexto a língua, ou a linguagem, significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos [...]. (BENJAMIN, 2011, p.50).

A dupla face da linguagem manifesta-se como problema, à medida que, de um lado é tomada como objeto de estudo, de outro, tornada resposta enquanto meio de dar a conhecer o pensamento. Walter Benjamin estende a existência da linguagem a tudo e a todos os domínios da vida humana, ela seria o princípio, o começo, não apenas dentro do mundo, mas para além dele, cujos acessos são efetivados via sentido, via significado.

Toda experiência sensível, portanto, é mediada pela linguagem. Dessa perspectiva, Tabajara Ruas filtra, através da própria percepção artística, parte essencial da história brasileira entre os anos de 1960 e 1980, e lhe atribui significado. Sentidos e significados que podem ser buscados pelo leitor nas páginas de *O amor de Pedro por João*.

Leitura que faculta repensar uma época em que o poder do Estado tornou-se injustamente opressor não só no Brasil, mas também no Chile. Esses fatos não são apenas contados por Tabajara Ruas, são, acima de tudo, esteticamente elaborados através de cuidadoso trabalho com a linguagem. Simultâneas aventuras que ora se distanciam, ora se cruzam são convertidas em histórias capazes de anular a capacidade crítica e obrigam a perguntar: o que vai acontecer? O que vai acontecer?

Assim sendo, o elemento intelectual técnico, necessário e presente em todo texto narrativo, está dissolvido em ações, episódios e personagens movidos por paixões que

seduzem por suas ideias, e sobretudo, por sua cor e sentimento, pelas emoções, pelo suspense e pelo mistério que delas emana. Esse parece ser o recorte no qual o relato de Ruas insere-se. Nasce de sua ficção um conjunto de protagonistas dotados de pensamentos que beiram a utopia e remetem para a reflexão da realidade brasileira circunscrita a um período de vinte anos, em que um governo militar produziu muitos choques na realidade social.

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

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

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

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

mais geral que o enervante desespero de todos; era também, digamos, mais tortuoso – e escuro e estreito – que a inquietação, o medo, a desordenada quase alegria de todos. (RUAS, 2014, p.13).

Uma chave da etapa de construção do narrador corresponde à inserção da ação linguística que mostra como reagem os presentes, já acomodados no interior do grande salão, na percepção íntima do recém-chegado. Marcelo percebe que eles o veem. Nesse ato, o narrador ajusta as lentes para o mundo do romance, através da “experiência do ver”, conforme descreve Silviano Santiago; ou pelo método do escritor, via metáfora como técnica de criação literária. Em outras palavras, o narrador é configurado a partir da representação de alguém entrando em um recinto lotado de pessoas.

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

Auerbach, em seu ensaio “A meia marrom”, analisa um trecho do romance *Ao farol* de Virginia Woolf, o qual trata de temas como a questão da percepção. A partir dele, o filósofo afirma que “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.” (AUERBACH, 2007, p.481).

Nos termos de Auerbach, a literatura, analisada na forma do romance de Virginia Woolf, parece dirigir-se no rumo da tematização do eu, da representação da ordem psíquica, não mais podendo falar-se de relato épico, no qual ações concretas e fatos reais legam o conteúdo da atividade de contar. Nela, interessa muito mais relatar a vida do eu e não acontecimentos exteriores nos quais estaria enredado este eu. Esse ponto de vista demonstra que se as relações objetivas não são tão confiáveis e, por isso, poderia haver, no espaço da constituição interna, uma realidade mais verdadeira e autêntica.

Essa reflexão pode ser aplicada para analisar o trecho do romance de Tabajara Ruas, porém, nesse não há claramente um mergulho do narrador na consciência das personagens, mas uma fusão entre o que dizem e aquilo que pensam sem marcação

gráfica, sinalização ou aviso prévio. Mescla, que nos termos de Jean Pouillon configuraria a “visão com”. Nesse caso, a narrativa fica limitada ao campo mental de um protagonista, na primeira ou na terceira pessoa.

Dentre o universo que aglutina as teorias sobre o ponto de vista, o filósofo francês inscreve o próprio pensamento ao destacar que, a seleção da perspectiva, ou do ângulo a partir do qual a história será contada, move o escritor a escolher

[...] um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente ao qual se atribui aos demais [...]. É ‘com’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém. (POUILLON, 1974, p. 54).

Por conseguinte, a narrativa é aberta pela recíproca visão de Marcelo sobre os presentes, e o olhar da plateia dirigido a ele e à cicatriz mal curada do seu rosto, ato que remete à exterioridade. Ao final do parágrafo, o narrador permite-se sucinta intromissão e revela parcialmente o que se passa no íntimo das personagens, para isso, descreve o contraste simultâneo entre o cintilar e o ofuscar do olhar de Marcelo. Nessa etapa do relato, instala-se uma dúvida, ou seja, o narrador menos sabe e mais vê ou o contrário? Acompanhar o trânsito dessa voz itinerante que brinca de esconde-esconde pelas veredas do romance, detendo-se em diálogos, monólogos e descrições para dar visibilidade às peripécias das personagens corresponde ao estudo do experimentalismo técnico praticado pelo escritor em seu trabalho de elaboração estética.

3.2 Um ponto de partida

Os desarticulados caminhos que levam ao interior da narração não têm fim, nem se expandem em deslocamentos circulares, mas conduzem a fragmentos de histórias que guiam a outras histórias, todas permeadas de omissões, como exemplifica a trajetória do louro adolescente de cabelos encaracolados chamado Degrazzia. Ela inicia nas primeiras décadas do século XX, em uma pequena povoação gaúcha, quando o aprendiz de sapateiro ouvia fascinado do chefe Paolo as primeiras noções sobre um desconhecido e

misterioso sistema político que fazia o patrão baixar, pausadamente, o tom de voz e olhar atentamente ao redor de si quando pronunciava, por exemplo, a palavra anarquismo.

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

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

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

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

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

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

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

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

A troca da estabilidade familiar e ocupacional pelas incertezas do conflito armado assentam a personagem ao nível dos heróis. Nessa condição, influenciou o amigo de infância, Josias, que se apartou da mulher Francisquinha e dos filhos, Luís e Sepé para,

alguns anos mais tarde, seguiu-o. Entre o grupo de combatentes, tornou-se líder, deixando de participar da trama, reaparecendo raramente. Porém, ao escolher caminhos que o colocaram acima dos companheiros nem sempre agiu como um guerreiro que enfrenta exércitos e sai vencedor de todas as lutas. Salientou-se pela determinação e pela entrega com que defendeu a causa dos desfavorecidos, esquecendo-se de si, em prol do sonho de justiça social, mas também sofreu privações e acumulou derrotas.

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

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

A compreensão dessa passagem pode iniciar pelo substantivo próprio “Coluna”, cuja aparente ambiguidade alude a determinada estratégia de escrita. Em *Cartas a um jovem escritor*, dentre as técnicas de construção ficcional que considera particularmente interessantes, Vargas Llosa menciona o “dado escondido”. Para o escritor, a opção de ocultar informações, quando levada a cabo de maneira inteligente, pode capturar o leitor, demandando dele disposição para imaginar o que a narrativa simula. Vargas Llosa apresenta exemplos desta estratégia de “narrar calando”, com destaque para a obra de Hemingway, mencionando o conto “Os assassinos” e o romance *O sol também se levanta*. Depois de tratar do “dado escondido” como recurso escolhido por alguns escritores, Llosa

desenvolve uma reflexão acerca da inevitabilidade do implícito, do não dito, em toda narrativa:

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

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

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

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

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

Dessa perspectiva, é ilusória a tarefa do narrador que, empenhado na objetividade do próprio relato, esforça-se para realizá-lo de maneira completa e absoluta,

bem como aquela do leitor em sua busca por um todo interpretativo. No romance de Ruas, mesmo que ampla compreensão seja alcançada, sempre há outra camada a ser percebida, outras revelações e mistérios que o narrador salvaguarda.

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

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

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

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

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

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

Outrossim, a expressão “como algo irreal” usada pelo narrador na abertura da metáfora alude, também, à impressão de verdade que a ficção consegue provocar no leitor em consequência da lógica interna da história. O nível de convencimento e adesão ao relato é resultante de minuciosa escolha e combinação de possibilidades parecidas ou diferentes da vida real. Tais preferências, reveladas ou subentendidas, disseminam-se pelo tecido romanesco em doses exatas definidas pela perícia do artista. Este trabalho de seleção de palavras para dar forma ficcional a pensamentos, levado a efeito, produz “uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real”. (COMPAGNON, 2001, p.110).

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

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

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

Portanto, nesse vai e volta, diligentemente, o narrador que muito vê disfarça-se e duplica-se como pode para contar sobre as andanças de Degrazzia. Calculadamente, omite um motivo aqui, expõe palavras ali, porque consciente de seu propósito, falseia entre uma ambiguidade e outra ao reafirmar no texto a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso. Tal dinamismo deve-se ao trato experimental com a linguagem verbal, com o “material da literatura” (WELLEK, 1971, p.22) que, figurado no interior da trama encena, também, simultânea carreira de outros dois personagens, o negro João Guiné contemporâneo de Degrazzia e o filho de Josias, Sepé. Guiné estava no Chile e devia retornar ao Rio Grande do Sul. Sepé vivia clandestinamente em Fortaleza e tinha a mesma responsabilidade.

3.3 Um retorno

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

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

Irrompe desse quadro um narrador que organiza sua focalização de maneira concomitante, concentrando-se ao mesmo tempo em João Guiné e Sepé, relatando o deslocamento espacial de ambos. Para tanto, descreve a paisagem que contorna os

caminhos percorridos bem como aquela vista através da janela do carro em movimento, certas ocorrências momentâneas e alguns diálogos com populares. Tais visualizações são apresentadas em meio às recordações dos viajantes, configurando cenários narrativos irregulares distribuídos sobre um espaço em que fragmentos se ligam uns aos outros por vias cortadas de modo brusco.

Porém, as peripécias que o narrador conta e as insinuações que faz são desviantes da explícita “conscientização política do leitor” (SANTIAGO, 1989, p.30), estratégia verificada em relatos escritos durante o período entre 1964 e 1985. Ao invés disso, a prosa que aflora no contexto do romance de Ruas mantém o aspecto político latente, encaminhando tais questões aos silêncios do narrador, às frustrações das personagens e, em evidências biográficas do escritor. De modo que, o enredo fixa marcas da “experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita”. (SANTIAGO, 1989, p. 31).

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

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

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

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

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

Nesse sentido, em Ruas, o narrador destaca aspectos arrojados da personagem João Guiné enquadrando-a nessa ordem de figuras. Conta que através das “palavras de fogo do negro imenso [...]”. (RUAS, 2014, p.198), pronunciadas há muito tempo na capital gaúcha, Guiné conclamou as massas à tomada do poder. Tamanha força teve o argumento que reduziu a cinzas os discursos anteriores. Além disso, a personagem investida de grande poder é também qualificada entre agigantada e ilimitada, remetendo a imagens prodigiosas, situada na categoria homérica de heróis.

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

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

O narrador informa que na época, João Guiné residia em Porto Alegre e havia sido expulso do partido político ao qual era filiado e passara a ser considerado, pelos

antigos correligionários, subversivo porque, segundo eles, promovera discórdia e incitara rebeliões. Guiné aproximara-se, então, de organizações de esquerda de explícita tendência socialista e anarquista com origens no começo do século XX, cujos representantes eram mestre Paolo e Degrazzia. No contexto da trama e nessa nova condição de opositor político, recebera apoio do então governador do estado Leonel Brizola e de alguns setores militares. Assim, valendo-se da oratória de bom advogado que era, passara a conclamar a multidão à tomada do poder.

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

A referência “há dez anos” que corresponde ao alcance da recordação de João Guiné, coincide com um período de histórica crise política, cuja culminância foi a implantação do regime militar no Brasil, 1964. Segundo a historiografia, Leonel Brizola era governador do Rio Grande do Sul e se destacara por apoiar a permanência de João Goulart como presidente da República. No contexto da trama, esse movimento de resistência iniciado no sul do Brasil se difundiu para outras regiões do país e dividiu as Forças Armadas, por isso João Guiné contava com o apoio do “III Exército”. Consta em registros históricos do período, que as lideranças políticas negociavam saídas para a crise institucional que se configurava naquele momento. Manifestações de populares em apoio e oposição ao governo de João Goulart também eram observadas.

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

O termo “revolução” foi um dos principais vocábulos que dominaram o léxico político antes e depois de 1964. “A palavra revolução [...] se aplica para designar

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

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

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

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

Parece que Ruas avança na experimentação com a palavra que tem nesse excerto, colocando João Guiné em movimento espacial e mnemônico, um exemplo significativo. A repetição de um mesmo vocábulo cria uma espécie de quebra-cabeças semântico, a demandar interpretação que fogem da referência segura de frase completa. Em seu lugar há apenas expressões flutuantes. Além disso, “voar” pode concentrar dois ou mais significados, sendo que essa acumulação se realiza através de associações de sentido que precisam ser localizadas no contexto. Tal recurso escritural reforça a ambiguidade latente

do texto e a impossibilidade de escolha entre as possíveis significações. Portanto, em razão dessa experimentação linguística é possível demonstrar que as lembranças de Guiné podem não corresponder à realidade, como avisa Ricoeur.

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

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

Portanto, é observável no trabalho de muitos escritores, inclusive em Tabajara Ruas, a elaboração de representações do real como experiência incoerente, contraditória, dilacerada, cujo resultado são composições fragmentárias, de tendência alegórica. Trata-se da resposta dos artistas ao impasse estético-político posto pelo evento brasileiro de 1964. Devido a existência de certa sensação, não descritível, do momento histórico aliada à percepção do estreitamento do espaço para o exercício da criação literária, tornaram-se imperativas a criatividade e a competência para lidar com a escrita ficcional.

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

Desejo nascido da incerteza de Sepé, tal valentia, temerariamente, vai se transformando em força a alojar-se sobre seu pé direito que “aperta o acelerador, mais, mais, mais”. Consequentemente, seu deslocamento assume configurações perigosas. O impulso que alimenta o feitiço suicida de sua corrida rumo ao sul e pode antecipar um final

a qualquer segundo, também ecoa no pensamento da personagem que conclui, “não posso perder tempo”. (RUAS, 2014, p.82).

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

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

Provocações, gritos, tiros, confundem-se com a paisagem que Sepé vê através da janela do carro em movimento, tudo voltando sempre, colando-se a sua memória. Porém, trata-se de um “tudo” aparente, uma vez que o narrador centrado em Sepé seleciona e relata apenas fragmentos observados a partir de um ângulo próprio de visão, que tende a contar pouco sobre esta personagem. Ao narrar, por exemplo, sobre o episódio da morte dos “dois soldadinhos, fardados de amarelo” (RUAS, 2014, p.80), este narrador opta pela concisão e objetividade.

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

Questões relacionadas à escolha de técnicas ficcionais são complexas sobretudo aquelas ligadas ao foco narrativo. Diante das diferentes possibilidades que a linguagem literária enseja, a posição do narrador, em relação ao fato narrado, moveu o pesquisador norte americano Norman Friedman a examiná-la com rigor. O resultado desse estudo veio a público com o título *O ponto de vista na ficção*. Nesse texto, uma nomenclatura é apresentada, seguida de detalhamento sobre as circunstâncias que envolvem cada campo visual selecionado por escritores no momento de manipular seus narradores. Entretanto, o estudioso sublinha que

[...] a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema; da mesma forma como há coisas que não se consegue que sejam ditas em um soneto, cada das categorias que detalhamos possui uma amplitude provável de funções que consegue desenvolver dentro de seus limites. A questão da eficácia, portanto diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente. (FRIEDMAN, 2002, p. 180).

Dentre as categorias detalhadas por Friedman, o ponto de vista denominado “câmera” parece ser o foco mais radical de tentativa de eliminação da presença do autor e do narrador no tecido narrativo. É a partir desse campo de visão que o leitor penetra no pensamento de Sepé, por exemplo, no momento em que a personagem, enquanto dirige, relembra o episódio da morte dos soldados.

Todavia, não se trata de um ponto de vista neutro, pois o ângulo selecionado para ser representado, foi manipulado pelo criador do romance para mostrar essa nota breve sobre aquele acontecimento. Portanto, o posicionamento de espécie de máquina fotográfica “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente”. (FRIDMANN, 2002, p. 180).

Por outro lado, é possível depreender, a partir da observação do relato do narrador sobre as memórias de Sepé, a existência de um jogo entre fragmentos de lembranças de natureza oposta sem preocupação com a definição de suas fronteiras. Pelo contrário, o movimento do narrador evidencia o contraste e o quanto uma recordação pode destacar a outra na construção da memória recente, sempre fluida de Sepé, que “sacode a cabeça, afirmativo” (RUAS, 2014, p.86) e volta ainda mais no tempo.

Descontínuo, “na solidão da BR-116” (RUAS, 2014, p.200), esse pensamento encontra sua infância, quando ele,

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

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

O irmão menor Luís tornou-se um adulto orgulhoso, operário exemplar em clara ascensão social passou a renegar a militância do pai. O padrinho e amigo de infância de Josias é Degrazzia. Nos anos vinte, ao som de “canções de combate proletárias” (RUAS, 2014, p.27), entoadas por mestre Paolo, Degrazzia alistara-se às tropas comunistas e “sumira na curva do ipê” (RUAS, 2014, p.26). Na década de sessenta, havia rompido com o Partido Comunista unindo-se às tropas de resistência, encontrando na guerrilha alternativa para permanecer em atividades combativas, porém, nos anos 70, a luta de Degrazzia e seus companheiros perdera força e os remanescentes haviam seguido o caminho do exílio.

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

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

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

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

Em *Experiência e pobreza*, Benjamin relaciona o ato de narrar com a Primeira Guerra Mundial, exemplificando que aqueles soldados que conseguiam voltar dos campos de batalha não encontravam palavras para descrever a situação limite que haviam experimentado, preferindo manter o silêncio. Acrescenta, ainda, que a submissão do homem às forças impessoais da técnica o transforma em um ser estressado carente de tempo, levando-o a assumir uma atitude impotente que se reflete na escassez da palavra, na opção pelo silêncio, convertendo a experiência em algo incomunicável.

O filósofo alemão Theodor Adorno, vigilante a questões relacionadas à dificuldade de manipular ficcionalmente a palavra em tempos de opressão, registra em *Posição do narrador no romance contemporâneo* estudos que ampliam a compreensão sobre a técnica narrativa adotada por Tabajara Ruas para representar, não o trauma provocado pela ação guerrilheira contra o governo militar a impedir a verbalização dos fatos, mas o silêncio do olhar derrotado dos sobreviventes da guerrilha.

O estudo realizado por Adorno sobre obra de Kafka permitiu que ele discutisse a complexidade da produção ficcional que envolve temas sobre situações históricas limite. Além disso, oportunizou que crítico observasse e trouxesse para o debate, também, um outro lado dessa mesma questão, a reação daquele que lê composições literárias que sublinham experiências impactantes, a exemplo dos malsucedidos conflitos armados

mencionados em *O amor de Pedro por João*. Desse ângulo, o filósofo critica comportamentos inalteráveis diante da leitura de semelhantes textos, uma vez que

[...] a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 61).

Sob o véu do romance e pela perspectiva de Adorno, o leitor é conduzido a adotar pontos de vista semelhantes aqueles de narradores que se desdobram para contar, a partir da eleição de ângulos específicos, eventos traumáticos como aqueles que visaram impedir a tomada do poder pelos militares tanto no Brasil, quanto no Chile. Acima de tudo, o pronunciamento do filósofo chama a atenção para a necessidade da mudança de atitude sob pena de tanto leitores, quanto narradores, desvalorizarem a magnitude da representação de eventos historicamente impactantes na vida do corpo social.

Por outro lado, como frisado por Benjamin e retomado por Adorno, para narrar, relatar, contar é necessário ter algo especial para dizer. A rotina extremada do mundo contemporâneo faz com que o homem silencie sobre atividades recorrentes, vencido pelo cansaço. O mundo administrado, a standardização e a mesmice abreviam drasticamente o tempo do indivíduo moderno. Para representar aspectos da vida frenética, a voz que conta é, em *Ruas*, experimentalmente reelaborada a partir de uma perspectiva dinâmica, muitas vezes camuflada no próprio tecido ficcional.

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

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

tratamento a ele dispensado, isto é, à reconfiguração dos recursos técnicos que possibilitam a narração.

Os diferentes pontos de vista que o comportamento do narrador exterioriza dizem de uma prosa de ficção experimental, talvez fronteira a verossimilhança realista orientada pela referencialidade, de um lado. De outro, a voz que conta parece estar ao encalço da representação de um ângulo da realidade sócio-política do Brasil entre os anos de 1970. Para dar conta do registro do momento histórico, a recorrência à linguagem figurada é notória, com destaque para a estética do fragmento e uma escrita de traços cinematográficos.

Consequentemente, é exposto ao olhar do leitor, não a totalidade das vivências sócio-políticas daquela época, mas determinadas ocorrências, cujos ângulos, além de haverem sobrevivido a seleções, incorporam distintos relevos, gerados pelo emprego sutil de qualificativos, ou pela ausência, quase precisa, de informação complementar. Assim, de tudo o que os narradores conhecem, apenas parte pode ser visualizada pela ação leitora. Estrategistas que são, as vozes distribuem pela folha branca do livro palavras, previamente filtradas, e silêncios, configurando um modo particular de ver o mundo, talvez, à semelhança daquele do videorepórter que, na edição-reedição de reportagens, age via de regra, intuitivamente.

São porosos, portanto, os relatos dos narradores, por conseguinte, é passível de ser inferida a insuficiência da linguagem para recontar, de modo mais ou menos preciso, a experiência histórica dos anos 1970. Diante desse jogo entre a dificuldade para descrever o passado recente e a interpretação de semelhante escrita, o leitor é convocado a integralizar o sentido da narrativa. O grau de complexidade da tarefa pode levar a leituras pertinentes ou infelizes, entretanto, é Walter Benjamin quem ensina que a verdadeira catástrofe é a que as coisas permaneçam como estão, de modo que, no próximo capítulo, são discutidas possibilidades interpretativas para o romance.

4 DAS FORMAS DE LER: EXERCÍCIO VOLTADO À INTERPRETAÇÃO

O amor de Pedro por João transpira a atmosfera cultural dos anos 1970 e, por entre seus poros diferentes histórias são contadas. Os ares que arejam o clima do romance são, talvez, os mesmos que avivam memórias de narradores e de leitores. Lembranças adormecidas se revigoram por efeito do manejo habilidoso entre palavra poética e realismo singular. Romance fiel ao modelo mosaístico, em seu fragmentado enredo, personagens apressadas mantém em sua posse a atenção do leitor até a última página.

Consequentemente, a narrativa elege para sua aceitável compreensão um leitor experiente e desconfiado que diante de um relato proposto a partir das reminiscências entrecruzadas de jovens e velhos combatentes, terá que duvidar de tudo o que lhe é dito. Provavelmente ao término da leitura fará muitas perguntas que levarão a outras perguntas e, muito certamente, não alcançará aquele desejado estado de tranquilidade proporcionado pelas respostas.

A começar pela epígrafe do romance expressa por três versos do poeta tcheco Rainer Maria Rilke que pode ser lida como sugestão daquele que escreve sobre a necessidade de levar adiante a reflexão sobre oposição à ditadura civil-militar. Entretanto, parece que não é só isso, a primeira linha do excerto lírico é significativamente enigmática “orgulha-te: eu levo o estandarte”. Quem pratica a ação enunciada? Eu leitor? Eu narrador? Eu autor? Esse tom imperativo de certeza verbal que ecoa a cada página do livro, a cada fato novo relatado, expande-se, paradoxalmente, na mesma intensidade em que a dúvida se faz plural, constatação que remete a complexidade e beleza do objeto artístico.

Através de uma lupa sherlockiana, talvez seja possível a realização de uma leitura satisfatória, bem como a localização de pistas, possibilidades. Todavia, mesmo que a lente aprofunde o grau da percepção leitora, esta não alcançará a verdade, obviamente, entendida aqui na acepção do narrador tabajarense, de que o ato de ler é “particularmente perigoso [...] clássicos [...], modernos [...], românticos [...]”. (RUAS, 2014, p.203), independentemente da estética literária, os livros encerram verdades que vão muito além de “fazer a revolução” (RUAS, 2014, p.204). Assim, são lidas verdades relativas, como devem ser as verdades, aliás, “só mesmo Hermes para ainda ter certezas absolutas” (RUAS, 2014, p.21), diz o mesmo narrador sobre o comportamento do jovem

militante obcecado pela ideia de vingança. Consequentemente, do romance de Tabajara Ruas, que tem como base uma proposta narrativa assentada na contingência, na polivalência do signo linguístico, emanam ilusões de verdades.

Por isso, o acesso interpretativo a esse enigmático território é a questão de fundo ou a problemática que se apresenta. Seja qual for a porta de entrada, a dificuldade mantém-se. E a complexidade não diz respeito apenas à interpretação do sentido literal ou figurado das palavras, do texto e seu contexto, para além disso, trata-se da compreensão de um romance permeado de vazios de sentido que o leitor deve preencher. Como lidar com esse enigma, cuja imbricação entre os níveis temático e formal somam-se? Nesse cenário múltiplo, a via alegórica é distinguida como hipótese exegética razoável.

Dessa perspectiva, um acesso aos enigmas contidos em *O amor de Pedro por João* é a observação da pequena história contada dentro de outra história, dentre aquelas que perfazem a fábula. Esta, estende-se ao entorno dos anos de 1970 e diz respeito ao passado político do Brasil e do Chile. Estudos de Idelber Avelar, Davi Arrigucci Jr., Walter Benjamin, mostram diferentes modos de apreciação de textos literários, os quais podem servir como guia na leitura do romance.

4.1 Texto singular, leitura plural

De imediato, ao iniciar a leitura do relato, uma observação preliminar sobre a conduta do protagonista Marcelo confirma que ele entra em cena no primeiro ato da trama, articulando palavras monossilábicas em resposta às perguntas do funcionário da embaixada argentina localizada no Chile, que o acolhe e, sua expressão facial é caracterizada por um reiterado modo de estreitar olhos, uma “[...]maneira oblíqua de olhar”. (RUAS, 2014, p.13).

Esse modo de olhar da personagem remete, inicialmente, à ideia de contemplação. Marcelo também evoca uma conhecida figura da literatura brasileira, a Capitu de *Dom Casmurro* e seus "olhos de cigana oblíqua e dissimulada". Aliás, algumas linhas à frente, o narrador explica que o jeito de olhar de Marcelo “vinha de mais longe” (RUAS, 2014, p.13). Talvez quisesse fazer referência às figuras mitológicas marcadas pela experiência visual como Orfeu, Narciso, Medusa, as quais compõem um leque de

narrativas unificadas pela consciência de que o ato de ver é temerário. Entretanto, nesse percurso o objeto de observação em causa passa a ser um ponto específico, a maneira de olhar da personagem, isto é, a tendência enviesada de ver o mundo e as coisas.

Ao iluminar o episódio de abertura do romance focalizado na capacidade de ver, o narrador possivelmente chama atenção para a centralidade da experiência da visão voltada para os dilemas políticos vividos por muitos artistas durante as décadas de 1960 a 1980, especificamente no Brasil e também no Chile. Bem como, à posição destes quanto ao papel do escritor e do intelectual naquele período. Um estudo de Alfredo Bosi lido em *Machado de Assis: o enigma do olhar* destaca que “olhar significa um dirigir a mente para um ato de intencionalidade”. (BOSI, 1999, p.65).

Contudo para além disso, parece que à sombra do olhar do protagonista localiza-se uma chave de leitura do romance, isto porque, a ideia de desvio, trazida à luz por Marcelo sugere que o leitor mire para o lado, propositadamente, como ensina Alfredo Bosi. A autorização para renunciar ao procedimento de compreensão linear do texto de Tabajara Ruas é, portanto, indicada por um detalhe no comportamento da personagem em seu ato inaugural.

Sobre a superfície das páginas são lidos relatos ambíguos, porosos, interrompidos, de protagonistas que rejeitam fatos políticos consumados, como a deposição implacável de governantes democraticamente eleitos, pela truculência das formas armadas. Contra tão injusta forma de chegar ao poder e suas conseqüências, eles lutam. Operários, professores, intelectuais, estudantes, profissionais liberais transformam-se em combatentes. Organizados, atuam empregando técnicas de guerrilha. O grupo é traído por um integrante, cuja identidade é desconhecida. Sofrem perseguição, tortura e morte. Na parte final do texto, no último confronto, no Chile, o traidor auto revela-se. Os sobreviventes reencontram-se nesse país e, em seguida, partem para o exílio na Europa.

A leitura alcança à última página com feições provocativas. Nessa altura, o leitor dá-se conta que um estado de desacomodação mental está em curso, desencadeado principalmente, pela perícia do escritor em criar estruturas narrativas condizentes com a realidade múltipla nelas fixada. Parece que o romance atualiza a relação tema/forma através de um trabalho experimental com o fragmento, com a rememoração, com a representação alegórica.

As histórias que compõe a fábula não têm final, menos ainda feliz. Todas são interceptadas ou suspensas de maneira singular. Difícil livrar-se, de imediato, da sensação de desalento, além disso, aquele leitor acostumado à configuração do romance não tradicional fica se perguntando, por exemplo, sobre a razão pela qual Marcelo desvia o olhar direto, espontâneo; sobre sua preferência por calar-se em lugar de falar sobre suas atividades uma vez que, a sua trajetória de guerrilheiro é o resultado de escolhas que ele mesmo fez. E pode até, atinar sobre quais os caminhos interpretativos que melhor permitem compreender o romance, enquanto expressão artística relacionada à memória da ditadura militar.

Na primeira parte do capítulo um, o narrador revela parcialmente fatos, eventos, situações testemunhadas por ele. Seu comportamento entre silencioso e dissimulado, coloca o leitor em estado de alerta. A maneira segura de agir caracterizada, fundamentalmente, pela observação visual aponta para além do texto, para uma espécie de conservar-se à distância para narrar com precisão sobre o cenário político da América Latina, dos anos setenta. Tal comportamento do narrador informa, também, que a entidade que escreveu o romance, o fez porque esteve presente no momento em que fatos e circunstâncias relatados ocorreram. Apesar dessa particularidade, a voz que toma a palavra para anunciar a “luta de homens contra um sistema injusto” (RUAS, 2014, p.10), é tão fictícia quanto aquela de Marcelo. O que se anuncia, efetivamente, é a convocação para que o leitor se volte de modo atento à encenação que se anuncia. Por isso,

Marcelo moveu os olhos devagar focando uma a uma as pessoas[...] olhando para o chão [...] contemplou os objetos [...] esparrama suave olhar interrogativo [...] examina com olhar preparado [...] todos os olhares [...] astuto olhar [...] olhinhos míopes [...] o olhar de algum conhecido[...] passeia o olhar [...] mais olhares interessados [...]. (RUAS, 2014, p.13 a 16).

Figura complexa que percorre tanto o território latino-americano como as páginas do romance, Marcelo desempenha diferentes funções. Contar a história de maneira testemunhal e rememorativa, deliberar sobre os fatos iniciais e finais da narrativa, interpelar a si próprio, ao manifestar-se, por exemplo, em segunda pessoa, “viste os cadáveres [...]. Mais uma vez viste os cadáveres”. (RUAS, 2014, p.15). A voz da personagem fundida em diálogo entre ela mesma e um narrador em terceira pessoa remete a estratégia de escrita denominada monólogo interior.

[...] técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente como esses processos existem em diversos níveis de controle, níveis de controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. (HUMPHREY,1976, p.22).

Os trechos que anunciam falas em segunda pessoa mostram que Marcelo não está sereno em relação a sua condição de exilado. Ele se acusa e se constrange por haver substituído as atividades junto ao grupo guerrilheiro, pela proteção do exílio. Através da observação do monólogo interior aplicado ao tecido narrativo, aquele que lê consegue inspecionar o que seria impossível na vida real, conhecer o que se passa no íntimo da personagem, assim, a multiplicidade do perfil psicológico de Marcelo torna-se cada vez mais evidente, à medida que outras manifestações em segunda pessoa são localizadas ao longo do texto.

Além disso, a complexidade da personagem mostra, também, opções bem definidas sobre a criação artística de Tabajara Ruas relacionadas a ocorrências formais observadas no interior do romance. É pela atuação de Marcelo que se dá a alteração da voz narrativa que passa, abruptamente, de uma pessoa para outra. Ao pronunciar-se na voz de terceira problematiza o trabalho do profissional escritor obcecado pela qualidade da arte que elabora, suas dificuldades, a atmosfera aflitiva, as dúvidas, a tarefa que nunca termina, “sempre riscando, mudando palavras” (RUAS, 2014, p.204). A excelência, a plenitude, o ideal dessa arte feita com a palavra é, dessa forma, colocado em discussão.

O romance, como grande parte da literatura dos anos de 1970, é pródigo em estratégias temáticas que criticam, velada ou explicitamente, a conjuntura política dos fatos. A utilização de formas artísticas variadas como linguagem alegórica, construída a partir de partes de lembranças de jovens e velhos combatentes possibilita que ele seja lido sob diferentes enfoques, assegurando, a cada novo olhar, outras interpretações.

Uma mescla de “passados” (felizes, ócio no litoral e traumáticos, renúncia a ideias) e do presente (as lembranças fragmentadas desses “passados”) somados ao presente da narrativa entretecem a exposição da fábula. Os sobreviventes, desiludidos e marcados pelo medo, rememoram essas camadas temporais e as revelam parcialmente enquanto aguardam, no Chile, e depois ao voar pelo céu da América Latina rumo à Europa. Seu esforço parece ser “digerir” o vivido. Concentradas no momento atual, reelaboram lembranças. Desiludidas deixam-se conduzir pelos fatos que se resumem ao

exílio. Porém, empenham-se em manter vivo o passado falando parcialmente dele, lutando contra o olvido.

Assim, a montagem do texto por meio da interrupção e do silenciamento parece expressar a impossibilidade de atingir o absoluto através da palavra, ou seja, descrever por completo a dimensão e a extensão do sentimento de amargura das personagens. Portanto, através da fala inacabada e do pensamento mutilado, do não dito a exposição do drama que foi a resistência contra o regime militar e suas consequências é contada. O corte, os vazios, o silêncio, ao mesmo tempo que costumam o texto, o abrem ao exercício interpretativo em processo tão inesgotável quanto a própria criação artística.

4.2 Perspectiva alegórica

As experiências vivenciadas pelos personagens do romance de Tabajara Ruas, assim como aquelas da vida real, manifestam-se na precariedade de um universo instável e incerto. Para compreender essa intrincada realidade ficcional na qual, aflitivamente, os protagonistas se movimentam, torna-se imprescindível o conhecimento da alegoria enquanto recurso interpretativo e como instância explicativa da vida no âmbito da criação artística.

Comprometida na antiguidade com a retórica e a oratória, ao longo da idade média teve o seu conceito, uso e finalidade modificados, chegando à modernidade sob um diversificado prisma analítico. Tais mudanças são ocasionadas pela alteração de visão da relação entre determinados eventos representados, explícita ou implicitamente, de modo significativo em escritas figuradas.

Dois tipos de usos dessa figura de pensamento, que diz uma coisa significando outra, destacam-se tanto em textos ficcionais quanto naqueles não-ficcionais. Um deles consiste no emprego da alegoria como meio para atingir um fim, e não um fim em si. É observado em ocorrências quando recursos diretos de comentários de tendência política, por exemplo, são suprimidos por diferentes razões. Principalmente, quando há motivos repressores impedindo a veiculação direta de determinadas ideias. Uma passagem localizada no primeiro capítulo do romance de Tabajara Ruas ilustra essa situação.

Paolo dissertava, no seu idioma de coruja gripada - sem olhar o aprendiz fascinado - a respeito de uma coisa complexa, misteriosa, imensa,

tentadora, uma coisa europeia e, todavia, muito próxima, um tal de anarquismo. (RUAS, 2014, p.26).

O fragmento encena um momento de aprendizagem entre um mestre e seu pupilo, por essa razão demanda motivação e consequente adesão, o que é observado no grau de envolvimento do discípulo. Entretanto, há uma intenção implícita, representada alegoricamente nessa passagem, e diz respeito à meditação profunda, ao pensamento sério, à reflexão. Trata-se da imagem da coruja. Pássaro de Minerva, isto é, de Atena, deusa da razão. A presença da palavra “anarquismo” indica que o raciocínio deve ser conduzido pelos meandros do universo político.

Assim, o tom estrigídeo do discurso do velho Paolo pressupõe inteligência, lucidez, juízo, consequentemente sua fala inspira acatamento. Diante desse arrazoado, o implícito da passagem diz de um sistema político fundamentado em um princípio de liberdade tal, que minimiza ou até exclui a autoridade do estado, como preconiza a filosofia anarquista. Refletindo sobre o panorama brasileiro e chileno entre os anos de 1960 e 1980, em que a ditadura estatal limitou e até extinguiu liberdades, principalmente de expressão daqueles de coloração ideológica diferente, a conclusão óbvia aponta para a necessidade de mudança radical na condução política do destino dessas nações. Nesse exemplo, portanto, o recurso alegórico é um meio para atingir um fim. O resultado esperado diz do desejo de mudança política, possível através da liberdade de raciocínio e predisposição para a ação.

Contudo, alegorias não podem limitar-se, exclusivamente, à aplicação ao campo político, como ilustrara Platão com o conhecido texto “Alegoria da caverna”, que pode ser localizado no livro *A república*. Menos ainda, reduzidas a tentativas de desviar da censura. Semelhantes expressões figuradas, que por sua complexidade, ocuparam as reflexões de Walter Benjamin, Davi Arrigucci Jr, Idelber Avelar, entre outros pesquisadores, parece que também inquietaram o personagem Hermes. Reiteradamente, em ação que nunca se concluía, ele dedicava-se ao estudo, à leitura de “todos aqueles livros” (RUAS, 2014, p.98).

Hermes - ele - o frio, o metódico, o racional. [...] olhos acesos na penumbra [...] sentindo indefinível prazer ao ver as letras de caracteres antigos, as palavras escritas com *ph*, a folha amarelada rangendo como pergaminho. [...] descobrindo lentamente a matéria do mundo. (RUAS, 2014, p.99).

A busca que Hermes realiza adentra a matéria do mundo literário do qual ele é parte. Possivelmente, remeta a reflexão que os termos “idealista, moralista, machista [...] marxista” (RUAS, 2014, p.99), atribuídos ao personagem, inspira. Talvez, objetive encontrar as causas que resultaram na morte prematura da namorada. Porém, muito provavelmente está indicando que a matéria-prima utilizada na representação ficcional de Tabajara Ruas é uma linguagem que, ao mesmo tempo em que se entrega à decodificação, foge a esse aprisionamento, demandando abordagens singulares, a exemplo da interpretação alegórica.

Como é de amplo conhecimento, o artista, ao elaborar o seu texto literário, não narra, necessariamente, o que aconteceu e sim busca reproduzir o que poderia ter acontecido, valendo-se da verossimilhança e da necessidade do que ele quer representar. *O amor de Pedro por João* reconstrói, de forma imaginativa, fatos importantes da recente história política de dois países. No decurso dessa reconstrução, a combinação ficção e história permite ao autor problematizar princípios e valores acerca da vida pública que, entre outros elementos, constituíam parte da sociedade latino-americana do século vinte.

Entretanto, o real é reinventado até onde é possível torná-lo conhecido, através do filtro da subjetividade. O produto filtrado, ou seja, a matéria do mundo criado, pode ser entendida como uma leitura crítica e inventiva da realidade política, principalmente brasileira. Mostra, sobretudo, uma mente do século vinte, consciente do que esse tempo considera como erro. Por essa razão, revela muito fatos que somente puderam ser contados de modo alegórico, visto que naquela época a “polícia política” (RUAS, 1989, p. 10), agia repressivamente sobre o mundo dos livros.

Quando Walter Benjamin desenvolve sua reflexão sobre a alegoria em paralelo à teoria do símbolo, logo adverte "a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem e como a escrita" (BENJAMIN, 1984, p.184). Por intermédio dessa expressão foi possível representar o aspecto decadente do mundo habitado por Hermes, Marcelo, e outros personagens. Figurou-se uma visão de mundo arruinado onde falta, principalmente, liberdade e sobeja imperfeição. Desse modo, a expressão alegórica favorece a criação e apreciação de perspectivas negativas que remetem a perdas tanto materiais quanto morais.

Entretanto, o romance é um mundo em miniatura. A matéria da prosa literária de Tabajara Ruas narra as crises de identidade dos personagens Marcelo e Hermes, e também

de seus companheiros, que não são resolvidas mediante o engajamento revolucionário. Marcelo após abandonar a família e o curso de arquitetura, transforma-se em guerrilheiro, juntando-se à facção liderada pelo antigo discípulo de mestre Paolo, Degrazzia. Dirige-se para o centro do Brasil com o propósito de fortalecer a revolução popular. Diante de seguidos insucessos e minguadas ações bem-sucedidas, Marcelo abandona a guerrilha e trata de salvar a própria vida fugindo para o Chile. O também estudante e pequeno-burguês Hermes desiste da presidência do diretório central dos estudantes para unir-se ao grupo, em defesa do mesmo ideal. Porém, o fuzilamento da namorada, irmã de Marcelo, muda sua trajetória de combatente. Ele passa a agir sozinho com um único objetivo, encontrar e eliminar o assassino de Beatriz, por essa razão Hermes permanece no Brasil.

A matéria desse universo desencantado habitado por Marcelo, Hermes e uma gama de figuras que avolumaram a resistência armada contra a ditadura e não obtiveram êxito é narrada através de relatos fragmentados. Essas histórias entrecruzadas ou paralelas, são reproduções memorialísticas evocadas pelos sobreviventes. A manipulação da linguagem que alude ao questionamento sobre a categoria narrador, sobre o indivíduo que fala, ou silencia, a respeito de suas experiências é trabalhada também pela perspectiva alegórica.

A motivação para servir-se da alegoria enquanto técnica narrativa liga-se às circunstâncias reais, registradas na história política brasileira. Logo após a decretação do AI-5, (Ato Institucional número cinco), em dezembro de 1968, o governo militar adotou uma política altamente repressiva para administrar a vida cultural e por extensão, o universo literário reprimindo-o com truculência. Com a utilização indiscriminada da censura, parecia pretender erradicar atividades ligadas às letras ou então submetê-las rigidamente aos parâmetros oficiais. Momento em que a oposição armada e clandestina aumentou, sendo de imediato, sufocada pela repressão estatal que suprimiu direitos civis e forçou muitos escritores a optarem pelo exílio.

No exílio, foi escrito *O amor de Pedro por João*. De modo sintomático, incorporou em sua matéria essas temáticas, quais sejam, a repressão, a resistência, a solidão, a desilusão, além disso, simultaneamente, valeu-se, com muita criatividade, de influências formais observáveis em relatos de Faulkner, Joyce, Vargas Llosa, como a não-linearidade, a complexidade, os silêncios, entre outros. O resultado evidencia a urdidura de uma história épica criada a partir recortes dramáticos, porém não menos nobres, de

momentos da vida dos protagonistas. Semelhante convergência estética demarca criativamente a renovação do romance latino-americano de tendência alegórica.

A opção alegórica permite que a expressão linguística figurada sobre as páginas, projete significações além dos fatos relatados. A observação da descontinuidade, do corte rápido, das entrelinhas, sugere múltiplas ligações para além das referências à necessidade de fazer a revolução como planejaram Marcelo, Hermes, Degrazzia e companheiros. Alude à literatura pronunciando-se a respeito de si própria.

Todavia, é sintomático o fato de os narradores e personagens não levarem a efeito suas aspirações. Semelhante comportamento prenuncia o tom derrotista e impotente que reduz seus diálogos e a limpidez dos olhares, principalmente de Marcelo. Indica, sobretudo, que a luta contra um sistema ditatorial mediante ações de guerrilha oculta uma problemática mais abrangente, múltipla, variada.

Para Arrigucci Jr., a partir do golpe militar de 1964, muitos escritores encontraram na alegoria uma forma de realizar literariamente um projeto de reflexão sobre a realidade brasileira dos anos de ditadura. De acordo com o pesquisador a tendência alegorizante dominou a maior parte das criações romanescas do período constituindo-se em alternativa ficcional recorrente.

Entretanto, a opção pela representação alegórica não estaria unicamente relacionada a aspectos repressivos. Corresponderia a reorganização complexa do capital no país. Os benefícios proporcionados pelo crescimento do comércio mundial e a abertura comercial e financeira do Brasil em relação ao exterior, agravaram questões sociais, aumentaram a concentração da renda, confirmando a deterioração de importantes indicadores de bem-estar social. Segundo o pesquisador, semelhante contradição “tornou as coisas muito mais difíceis de narrar durante os anos de chumbo”. (ARRIGUCCI Jr., 1979, p.91).

Para outros críticos, a exemplo de Walter Benjamin já citado, a prosa alegórica é expressão da impossibilidade de o escritor olhar o mundo e encontrar sentido naquilo que é visualizado. As imagens captadas pela retina alegórica revelam a vida tolhida de essência sendo consumida pela voragem de um tempo infeliz e descontínuo. Por isso,

[...] quando o objeto se torna alegórico [...] deixa escapar a vida, fica como morto [...]. O objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe concede. (BENJAMIN, 1984, p.147).

Por essa perspectiva, o olhar do escritor que se pretende alegórico contempla uma paisagem reduzida ao silêncio, esfacelada, petrificada, por isso dela não obtém retorno. Seja esta resposta correspondente a um breve período ou, longo processo social, seja uma época ou a dinâmica de um certo tipo de sociedade. Diante do desastre, o artista sente-se na obrigação de retirar, impetuosamente, os seres ou os objetos do contexto catastrófico. Ao inseri-los no universo ficcional insufla-lhes vida, ainda que fugazmente, pois “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. [...] o falso brilho da totalidade se evapora”. (BENJAMIN, 1984, p.198).

O escritor alegórico trata seu material não como algo vivo, orgânico, dotado de sentido próprio. Ao contrário, ele recolhe fragmentos aleatórios de um cenário desprovido de energia, para, de modo arbitrário, reuni-los numa configuração significativa, original, em outras palavras, para Walter Benjamin, a alegoria é uma prerrogativa pertencente, quase que exclusivamente, ao campo estético, enquanto que para Arrigucci Jr., o modo alegórico preencheu lacunas que pretendiam harmonizar projetos literários e o processo brasileiro de modernização, deste ângulo, a técnica alegórica seria regida pela ideologia da globalização e do capitalismo tardio.

Portanto, a perspectiva alegórica pode ser entendida como uma tendência literária que aponta não só para o universo da arte, mas também para a realidade. Além disso demarca não só o tempo de sua produção, como todos os tempos. Os sentidos alegóricos são atemporais, logo movediços e ambíguos. Ainda que seu significado possa ser historicamente condicionado e, por isso, se altere, a alegoria permanece dizendo algo, independentemente de tempo e espaço. Em síntese, “não existe nenhum produto das fantasias alegóricas, por mais barroco que seja, que não tenha contrapartida nesse mundo”. (BENJAMIN, 1984, p.244). Assim, o ponto de vista alegórico aguça a consciência à medida que, enquanto metonímia do real, sugere reflexões sobre o mundo.

4.3 Entre fotografias e lembranças

Marcelo conserva no bolso do casaco um emblemático retrato. Nele aparece Hermes, Beatriz, ele próprio e Mara. Micuim havia fotografado o quarteto, há muitos anos, em uma ensolarada manhã, no litoral gaúcho. A imagem corresponde a um passado longínquo. Soterrando esse tempo há outros passados que se confundem nas lembranças

da personagem. Reminiscências da trajetória pessoal e da história da luta armada contra a ditadura formam um mosaico de histórias a desfilar em sua memória. Indiferente e estático, apoiado contra uma coluna, ele observa enigmaticamente um ponto indefinido e pensa.

O narrador conta que após dois dias de permanência dentro da tumultuada embaixada argentina localizada no Chile, os modos de Marcelo tornaram-se tema recorrente entre os hóspedes, ora porque não conseguia ocultar um ferimento mal curado na face, ora porque desviava o ângulo de visão. “Marcelo olhava [...]olhar parado (oblíquo) [...]. Começaram a interrogar-se sobre seus silêncios, a indagar sobre seu passado”. (RUAS, 2014, p.233).

Ele não reage. Permanece horas em pé, encostado a um pilar, no saguão principal do prédio. Nesses momentos evoca acontecimentos que havia testemunhado, entre eles, a morte de companheiros como do metalúrgico e boxeador Dorival, do colega de faculdade e poeta Micuim, da professora Ana, do advogado João Guiné, da irmã e namorada do melhor amigo Beatriz. Essas lembranças despertam-lhe uma cadeia de sentimentos como humilhação, culpa, frustração, dor, medo.

Semelhante conjunto de tribulações físicas, afetivas e morais que emudecem a personagem constituem experiências testemunhais da violência, do choque e da ignomínia e podem ser lidas em relatos de sobreviventes da ditadura. Paradoxalmente, trata-se de uma totalidade negativa, fragmentada pela barbárie, cuja essência remete ao irremediável, inimaginável, inexplicável. Como exemplificado nas cenas de tortura, das quais Ana não pode livrar-se, apesar de ter tido em mente apenas uma ação, “Correr! [...]. Correr para longe desse porão, dessa casa, dessa noite. [...] escapar do pesadelo e da loucura [...]”. (RUAS, 2014, p.157-158).

A catástrofe que ceifou a vida dos amigos de Marcelo, não se abateu de igual modo sobre ele, possibilitou-lhe viver, mas trouxe-lhe o trauma. A dificuldade que enfrenta é menos de natureza orgânica, e mais psicológica. O choque causou-lhe alterações psíquicas que afetaram sua capacidade de verbalização, por isso ele cala. Sem conseguir falar sobre suas vivências, o protagonista problematiza o aspecto da linguagem que diz respeito à impossibilidade de representação absoluta da dor através da palavra. A descrição do medo que paralisa, da sensação de constrangimento provocada pelo exílio, da angústia de haver testemunhado a barbárie, colidem com o limite da narração. Dessa

colisão resultam fragmentos, estilhaços, pedaços de histórias. Aliás, histórias inteiras verbalizadas em partes.

O olhar enviesado de Marcelo diz isso. Conseqüentemente, o irremediável, o inimaginável, o inexplicável encontra na linguagem fracionada possibilidade de realização, alegoricamente, como ensina Walter Benjamin, pois “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento [...]”. (BENJAMIN, 1984, p.198).

Fragmento literário pode ser entendido como como parte breve ou condensada de texto, segundo informação dicionarizada. Dessa perspectiva, sua extensão pode ser verificada pelo seu conteúdo, isto é, deve ampliar-se até que tenha esclarecido todas as questões que levanta e explicado plenamente o que pretendeu expor em linguagem, sendo esta mediada e regida pelo entendimento e pela significação. Caso contrário, e segundo a tradição clássica da escrita, há ocorrência de erro ou imprecisão. Todavia, na imprecisão, na dúvida, na ambigüidade, o fragmento encontra sua força. Em outras palavras, a escrita fragmentada é “como uma resposta a uma necessidade diferente, a de narrar” (AVELAR, 2003, p.110) o sofrimento, a dor e a falta de esperança. Possibilidade que no romance de Tabajara Ruas é realizada através da “estrutura alegórica”. (BENJAMIN, 1984, p. 208).

Entretanto, se o romantismo alemão aprisionou o fragmento literário em uma torre, conceituando-o como “uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo [...]”. (SCHLEGEL, 1997, p.82), a estética contemporânea, retirou-o do isolamento, borrou suas fronteiras e o arremessou à tessitura ambígua do romance, estilhaçando-o, a exemplo do que pode ser observado em *O amor de Pedro por João*. A aparente desordem resultante desse estilhaçamento, é representada, nesse caso, pelo cessar brusco do monólogo da personagem Sepé e pela quebra de continuidade espacial da descrição que o narrador efetua. A passagem em que, sincronizadamente, Sepé deixa o Nordeste brasileiro e João Guiné o Chile, ambos se dirigindo ao sul do Brasil, exemplifica essa ocorrência.

Rodou pelas ruas de Fortaleza, sitiada pela brisa do mar. Lentamente rodou, lentamente rodavam as sombras. Os bancos vazios da praça José de Alencar. Os jardins da Visconde do Rio Branco. Apertou o acelerador. Adeus. O vento do Atlântico tocou seu rosto. Pôs a cabeça para fora e gritou para as estrelas: - Aqui eu vou velho João de guerra! Há dez mil quilômetros, deixando Puerto Montt em direção a Santiago do Chile, primeira etapa de sua viagem a Santa Maria da Boca do Monte, no

coração do Rio Grande do Sul, João Guiné sente o vento do Pacífico tocar seu rosto. Aperta o acelerador. (RUAS, 2014, p.35).

Tramada com elementos espaciais, a fragmentação apresenta-se nessa ilustração, como uma necessidade formal para singularizar o efeito de simultaneidade proposto pelo autor do texto. Também remete a constantes cortes, à velocidade, a movimento, alegorizando a trajetória imprecisa da atividade das personagens concentrada em perigosas ações de guerrilha.

Já as referências ou pontos fixos como terra firme (Fortaleza e Puerto Montt) e ao mar aberto (Atlântico e Pacífico), compõem estratégias intensificadoras da ideia de concomitância de eventos, de um lado. E de outro, coincidência cambiante entre obstinação e instabilidade, observada na conduta das personagens. Dito de outra forma, fanatismo e paixão atraíram Marcelo, Hermes, Sepé, João Guiné e outros para a guerrilha. Por sua força arrebatadora e intensidade, esses sentimentos encontram-se entre aqueles capazes de alterar o comportamento, o raciocínio, a lucidez. Nesse sentido, a observação da antítese terra-mar insinua que alguém dentre o grupo poderia agir de modo contraditório, irregular. João Guiné ilustra esse conjunto de questões com uma sentença, “o fato é que temos um traidor entre nós”. (RUAS, 2014, p.145).

Desse ponto de vista, a fragmentação enquanto procedimento ficcional divergente daquele totalizante da narrativa clássica, problematiza a maneira como o significado se inscreve na superfície do texto. Semelhante aspecto é manifestado pela incapacidade de Marcelo expressar-se a respeito das próprias decisões e suas consequências, sobretudo, em relação à denúncia de traição. De outra perspectiva, alude à categoria personagens e sua representatividade, ao preconizar a conformação da subjetividade do indivíduo moderno. Um sujeito taciturno, ambíguo, dividido, como Marcelo e

Os outros, [...] que estão por aí. Esperando em bares da fronteira o contato que os leve para o Chile. [...]. Há os que perderam demais. Há os que ultrapassaram o limite do horror e têm contas inadiáveis a ajustar antes de dar adeus. Há os que voltam. (RUAS, 2014, p. 137).

João Guiné e Sepé retornam, Marcelo foge para o exílio.

O jovem militante Sepé, falsamente, é acusado de traidor infiltrado no aparelho revolucionário, procurado pelas autoridades policiais da ditadura, vive clandestinamente

no Ceará, porém, ignora as acusações e inicia o perigoso regresso ao Sul, porque recebeu uma misteriosa ordem e não lhe resta alternativa a não ser cumpri-la. O veterano combatente João Guiné é um comunista convicto, sai do Chile, onde se encontra exilado para uma longa jornada, por terra, até Santa Maria. Marcelo, protegido pela relativa segurança da embaixada, intensifica o estado agônico que o consome projetando suspeitas sobre si, “Não bastava tudo o que lhe acontecera. Inda por cima tinha que ser um imbecil com sentimento de culpa”. (RUAS, 2014, p.40).

Incapaz, a um só tempo, de assumir as próprias decisões e admitir o fracasso ou, arrancar do olhar que se enviesa, dúvidas que pairam sobre ele, Marcelo sintetiza a representação do indivíduo frustrado. Seu silêncio é expressão da identidade fragmentada que representa, paralisado pelos acontecimentos, não externa desejo de entender o mundo que o cerca, igualmente fragmentado. Esse personagem parece buscar afirmação para sua atribulada interioridade na dissimulação.

Consequentemente, para ele é impossível livrar-se do conflito. Imóvel e apático, possuído pelo contraditório, debate-se entre o universo do qual é parte: a guerrilha e a deserção “é essa a zona que Marcelo olha” (RUAS, 2014, p.121). E, aquele de onde veio “o rapaz que um dia pisou as escadas da Escola de Arquitetura cheio de papéis e régua e sonhos”. (RUAS, 2014, p.322).

Desfeitos os laços estáveis que o mantinham protegido à sombra da instituição familiar, órfão, portanto, de um centro paternal fundante, Marcelo é a encarnação da perplexidade. Imerso está em um contexto em que o fracasso não é culpa da família, da igreja ou do estado, e sim, atribuído a ele próprio. O desfecho de sua trajetória não poderia ser diferente, uma vez que o isolamento da personagem será intensificado em decorrência da sua partida para novo tempo e espaço de exílio.

Em uma série de entrevistas denominadas *Identidade*, Zygmunt Bauman fala, entre outros temas, a respeito da solidão humana e desintegração de laços como consequência de um processo, iniciado na segunda metade do século vinte, que conduz a integração cada vez mais estreita das economias. Para o sociólogo polonês, “pessoas inseguras, desorientadas, confusas e assustadas [...]”. (BAUMAN, 2005, p.68), estão abandonadas a si mesmas. Desse cenário negativo, emerge o perfil hesitante, triste, derrotado de Marcelo.

Conseqüentemente, a personagem se descobre sendo arremessada violentamente a um mundo nômade, sem referência de futuro, tomada pela sensação de errância, resultado de uma sequência de experiências malsucedidas. Não consegue falar sobre o passado, menos ainda “reatar conversação para enganar a angústia que começava a assaltá-lo”. (RUAS, 2014, p.320). Recolhido a um aflitivo silêncio, medita sobre imprevisibilidade da vida, “como na realização de um milagre [...]”. (RUAS, 2014, p.325), e espera.

Nesse palco contraditório, expectativa ganhou a cena e Marcelo fez um gesto emblemático.

Tirou do bolso uma fotografia. Estava amassada, dobrada num canto e um pouco suja. [...]. Olhou o retrato. Beatriz, Mara, Hermes ele, Marcelo. [...]. E sorriam. [...]. [...]. Uma manhã de verão na praia cinco anos atrás. [...]. Levantou o olhar. (RUAS, 2014, p.324).

O movimento realizado pela personagem suscita diferentes perspectivas relacionadas à inserção da fotografia no relato, a começar pela crença de que uma imagem mostra diretamente a realidade que as palavras só podem comunicar de maneira frágil. Possibilidade sujeita a problematização, uma vez que, as imagens operam densa rede de relações com outras formas de representação, textuais, visuais e psíquicas.

Com relação à esfera mental do indivíduo, a fotografia age como fonte privilegiada no trabalho de recordar. Entretanto, o retrato que o protagonista tem em mãos pode ser apreciado somente por ele, cabendo ao leitor, imaginá-lo a partir da descrição filtrada pelo olhar de Marcelo. Dessa perspectiva, a imagem revela passagem de tempo, semblantes felizes e esperança.

Ao mesmo tempo em que a moldura fixa somente a feliz expressão facial dos quatro camaradas e o narrador a descreve como manuseada e enxovalhada, esta mesma moldura informa que o conjunto visual representa uma lembrança de um tempo passado, sendo aquele enquadramento um “refúgio derradeiro do valor de culto que foi o culto da saudade, consagrada aos parentes ausentes ou mortos”. (BENJAMIN, 1985, p. 201). Portanto, a imagem-memória que apresenta rostos humanos, tema das antigas fotografias sugere implicações amplas, como por exemplo apresentar o lado venturoso da história ou, em termos benjaminianos, a história dos vencedores.

Dessa trajetória exitosa Marcelo desviou-se ao aderir à guerrilha, porém não em definitivo. Sua breve atuação a contrapelo da história resultou em fracasso. Portanto, o passado triunfante permanece nele porque ele é o passado, seu rosto está impresso no retrato. A reflexão o atordoa. A essa altura, ele conclui que a confusão psíquica, bem como “o vago mal-estar que o rondava era o próximo fim de sua tão curta juventude”. (RUAS, 2014, p.327).

Todavia, além de imagem-memória do passado, o retrato diz do presente ao deixar entrever outras visibilidades, a exemplo da transformação que a experiência concretizou na vida dos combatentes,

[...] jovens como jamais tornariam a ser, o olhar ainda puro emanando inocência e ansiedade dos bichos felizes, esse olhar onde ainda faiscava aflita, comovente vulnerabilidade. (RUAS, 2014, p.324).

A interpretação dessa rede de relações ensejada pela fotografia torna possível a associação entre o relato de Tabajara Ruas e a perspectiva alegórica, desde que muitas lacunas de natureza significativa sejam completadas pelo leitor. Além disso, a compreensão das histórias, contadas aos pedaços, fazem sentido à medida que o princípio elucidativo seja o momento presente, como sugere a técnica alegórica. Dito de outro modo, o pensamento alegórico extirpa o fragmento morto, que seria o acontecimento passado e corresponderia a imagem dos jovens tão felizes quanto vulneráveis, recolocando em seu lugar, o instante atualizado, o tempo presente, os sobreviventes deprimidos e estressados.

Nesse sentido e de acordo com Walter Benjamin, a alegoria entendida como “expressão” projetada pela fotografia que Marcelo retira do bolso problematiza o uso da “linguagem” em diferentes aspectos. Com relação a noção de presença/ausência, ou “falso brilho”, ao remeter à ideia de um passado relativo à fase da vida das personagens anterior à guerrilha, desse prisma a imagem é um rastro do real, isto é, o fato está ali, mas ao mesmo tempo, não está.

No tocante a percepção de incompletude, o “fragmento” diz da inexistência de uma totalidade imagética, pois somente o rosto dos retratados é visível. Em terceiro lugar, o conceito de “ruína”, morte/vida, se configura pela anulação do tempo passado e consequente recriação do tempo presente através da expressão escrita. Por isso, “na esfera

da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. [...] o falso brilho da totalidade”. (BENJAMIN, 1984, p.198).

O desenlace, após a luta contra a repressão imposta pelo regime civil-militar e as perspectivas defendidas por semelhante sistema de governo, mostra exaustão dos combatentes. Os melancólicos sobreviventes, jovens e velhos, não têm suas trajetórias encerradas, mas literalmente suspensas, eles estão em viagem dentro de um avião. A direção do olhar de Marcelo, que após admirar a fotografia, eleva-se acima da linha do horizonte em evasivo gesto, não confirma se a expressão dele é de ira ou desespero própria dos derrotados ou, de elogio aos que por ventura imaginaram vencer.

A atitude derradeira da personagem ilumina, ainda que de maneira imprecisa, interpretações distintas. De um lado, o mosaico formado por cacos de utopias geracionais congela figuras sensíveis que olhavam para frente. A frente, encontram-se elas, semivencidas pela angústia de ver definhando o sonho político de mudança da realidade mediante a luta armada. De outro, apesar do fracasso, os sobreviventes impõem a si próprios a responsabilidade de encontrar algum sentido para continuar existindo. O olhar para o alto de Marcelo coloca essa expectativa entre parênteses. Entretanto, para os protagonistas, falar sobre a totalidade desse passado infeliz, concomitante a viver em um mundo desarrazoado, configura-se como dificuldade maior. Isso porque, o manejo da palavra poética encontra seu limite em sua função de, nesse caso, representar a perda em toda sua abrangência e a esperança em sua complexidade. As caleidoscópicas possibilidades de interpretação do romance de Tabajara Ruas, portanto, integram a sequência do estudo.

DO INTERPRETAR

As histórias enclausuradas em *O amor de Pedro por João* somente existem quando lidas, quer dizer, quando inseridas em um ato, seja o da leitura, seja o da escrita. O livro na estante é uma potencialidade, seu encontro com o leitor o converte naquilo que é, um romance revelador de lutas, medos, decepções. Nesse contexto, embora a leitura concebida como prática fundamental, que no fim se confunde com a escrita, tenha sido trazida ao debate na primeira parte da tese, permanece em discussão porque não há como desvincular o labor estético com a palavra, do trabalho crítico sobre elaboração estética.

Esse diálogo circular, afluído na dimensão cultural nomeada literatura, motiva a abertura de uma janela, que pode mostrar as histórias lidas no texto de Tabajara Ruas inseridas em outra paisagem, isto é, pela perspectiva do compreender. Desse modo, a compreensão da narrativa assume um caráter interpretativo porque persegue sentidos ou significados localizáveis em camadas mais profundas do romance.

Em contrapartida, a atividade interpretativa exclui fórmulas prévias garantidoras de processos compreensivos plenos. Por mais apropriada que determinada metodologia analítica se mostre, pode conter pontos relativos, isso porque chaves definitivas para enclausurar o fenômeno literário, inexistem. Então, se o literário foge ao aprisionamento interpretativo e não pode ser levemente explicado, como compreendê-lo, se o olhar pouco treinado hesita na localização de portas legítimas?

Obviamente, o equilíbrio necessário para avançar advém da orientação que, generosamente, ilumina um ponto aqui, outro acolá, de tal modo que a reunião de pistas e a variação de ângulos de aproximação ao objeto estético encorajam o salto interpretativo, processo exigente, sempre passível de falhas.

Assim, sem perder de vista as amplas questões emuladas no romance, menos ainda hierarquizá-las, o intento compreensivo tende a concentrar-se, também, em asperezas miúdas e complexas, como por exemplo a tematização de viagens, de memórias, de leituras, coladas à questão ampla do drama político vivido pelo Brasil e pelo Chile nos anos de 1970 e o fracasso revolucionário.

Entretanto, a hipótese de que aspectos elucidativos do texto de Tabajara Ruas podem ser encontrados no seu feitiço, fez o estudo avançar com o objetivo de compreender o relato a partir de um conjunto espiralado de questões relacionadas a leitura, a escrita e

a interpretação. Essa tríplice e circular perspectiva é problematizada desde o enredo do romance, na próxima seção.

Assim, a linguagem escrita e por extensão a leitura e a interpretação são tematizadas no próximo capítulo. O propósito consiste em verificar como o escritor lidou com o registro estético da palavra à luz de determinadas correntes teóricas.

O último capítulo é dedicado a revisão do contexto sociohistórico do qual muitas temáticas encenadas no romance emanaram. Para compreender a abrangência e significação desses assuntos, a categoria personagem é revisada. A partir dessa configuração, de um lado o esforço interpretativo volta o foco para o conjunto da História do Brasil, de outro lado, sobre o próprio romance, enquanto narrativa que centra o interesse tanto no evento político, quanto no fato histórico

5 LEITURA E ESCRITA SOB QUESTÃO

Grande parte da criação literária brasileira elaborada em torno década de 1970 é marcada por manifesta conexão entre oposição ao regime militar e esforço pela busca de inovações estéticas. *O amor de Pedro por João* firma-se como um exemplo de tal arte apesar de criticar veladamente o sistema político da época. Assim sendo, o romance requer um modo de leitura via determinada ótica que favoreça conhecê-lo nos elementos que o estruturam sem perder de vista a dependência entre conteúdo e forma. Ao distinguir estas duas faces, a leitura dos meios de expressão de que se vale Tabajara Ruas e possíveis caminhos interpretativos norteiam os objetivos desse capítulo. O mesmo é fundamentado em estudos de Jacques Derrida, Roland Barthes e Umberto Eco, principalmente, e está organizado em partes que compreendem, além de breve resumo, discussão crítica de temas relacionados à escrita, leitura e interpretação.

Como já observado, a complexidade do cenário brasileiro pós-64, tanto no aspecto social, quanto no político e no econômico, inspira, ora em maior, ora em menor grau, a preferência e o posicionamento dos artistas frente à realidade recriada em suas formulações estéticas. A relevância em problematizar a leitura da prosa de Tabajara Ruas inclui o interesse em localizar caminhos para conhecer o texto por dentro, como está feito, o que é, sobretudo no que diz respeito à compreensão das preferências dos modos de expressão do pensamento empregados para representar aquele período histórico.

Trata-se de uma época em que, na maior parte dela, o escritor se encontrava exilado na Europa e sobre a qual ele assim se refere.

Eu tinha a clareza de que vivia um momento raro na vida, na minha e na de qualquer pessoa - golpes de estado, exílio, perseguições. Era também um momento em que desejava fortemente tornar-me um escritor. Tinha escrito "A região submersa" e queria ampliar a experiência. Achava que era preciso escrever imediatamente, enquanto os acontecimentos estavam frescos, e as pessoas ao meu redor estavam vivas. (RUAS, 2017).

Consequentemente, *O amor de Pedro por João* foi elaborado na Dinamarca, e publicado pela primeira vez no Brasil em 1982. O trabalho rigoroso com a tematização de um tempo de convulsão política no qual a censura predominou, tanto no Brasil quanto no Chile, situa a ação romanesca em uma linha histórica na qual batalhas, cenas de tortura,

mortes, são datadas e descritas em seus detalhes. Nesse contexto, as principais atividades ficcionais ocorrem entre 1968 e 1973 em cenários cuja complexidade arquitetônica exige leitura atenta, pois “a estrutura do livro é formada por várias histórias que se cruzam. [...] escrevi cada história separadamente, [...]”. (RUAS, 2017).

Assim sendo, a habilidade do artista relacionada à eleição de meios de expressão talvez exclusivos, talvez experimentais, juntamente com outros aspectos, além de tornar o romance notável aos olhos da crítica, demanda reflexão sobre escrita, leitura e interpretação. Antes, porém, se faz necessário recapitular sucintamente seu enredo.

Nesse aspecto, ainda convém destacar o fato de que o universo das personagens pode ser mapeado em áreas distintas com fronteiras imprecisas. Entre esses blocos (geográficos porque focam o Brasil e o Chile, geracionais porque elegem como protagonistas representantes de diferentes faixas etárias) as figuras se movem vertiginosamente. No seu conjunto, os acelerados deslocamentos tornam evidente o desejo de mudança imediata da realidade, estimulado pelo pensamento de tendência esquerdista.

5.1 Linha de ação em quadros rápidos: os atores e o fracasso revolucionário

A semelhança de outros romances elaborados ao longo do período dos governos militares, *O amor de Pedro por João* tem como protagonistas, guerrilheiros. Nesse caso, não tanto enquanto heróis em luta, mas ainda em atividade após suas prisões ou, em fuga para o exílio. Ao modo panorâmico, o texto tende a enquadrar cenas da vida dos que foram alcançados pela repressão e, ao fazer isso, coloca acento no estado melancólico de diferentes tipos humanos que acreditavam em projetos de transformação social via luta armada. Assim, o pessimismo configura-se, por exemplo, como a principal característica do futuro arquiteto Marcelo, da professora Ana Freitas, de Hermes.

Dessa maneira, isoladamente, o campo temático coordenado por jovens figuras vindas da universidade, é formado pelo estudante Marcelo e sua irmã Beatriz, Hermes que namora Beatriz e é apaixonado por Mara, namorada de Marcelo. Beatriz é assassinada pela polícia política, Mara, torturada pela força repressora, sobrevive. Marcelo e Hermes escondem as armas usadas em ações do grupo guerrilheiro em uma praia do litoral gaúcho, na sequência fogem em direção à fronteira e ao exílio. Marcelo sai do Brasil, Hermes fica. No Chile, Marcelo combate junto às tropas que defendem Salvador Allende.

Em Porto Alegre, Hermes encontra o policial apelidado Porco que assassinara Beatriz. No final, Marcelo e Hermes compartilham lembranças na embaixada argentina situada no Chile, de lá, partem para o exílio na Europa.

Colega de Marcelo, o poeta e também estudante Micuim integra outro grupo de combatentes do qual fazem parte o ex-hippie Alemão, o veterano João Guiné e Sepé filho de Josias. As principais atividades de Micuim e de Alemão ocorrem no Chile, em um bairro da periferia denominado **Lo Hermida**. Lá, em combate, Alemão desaparece e Micuim, muito ferido, faz uma revelação impactante no contexto da trama do romance. Do Chile, a mando da organização, João Guiné parte em viagem rumo a Santa Maria, sabe apenas que deve encontrar-se com um militante mais jovem, Sepé. Em Fortaleza, Sepé recebe a mesma ordem. Procurado pelas autoridades da polícia política e acusado falsamente pelos companheiros de traidor, o filho de Josias desloca-se perigosa e velozmente rumo ao Sul. A cena do encontro dos dois guerrilheiros ocorre de forma violenta na estação ferroviária de Santa Maria da boca do monte. Sepé sobrevive e reaparece junto a Marcelo na embaixada, posteriormente, em viagem rumo ao exílio.

A professora Ana Freitas e Dorival são brasileiros que vivem exilados no Chile e compõem o grupo dos guerrilheiros experientes. Após perder o marido e o filho, torturados e mortos pela polícia política, Ana junta-se ao ex-pugilista Dorival e passa a maior parte do tempo muda “feito estátua de pedra”. Na época em que estivera preso, o corajoso combatente Dorival desafiara a guarda para satisfazer uma necessidade pessoal, nesse quadro ele protagoniza o episódio mais conhecido do romance. O casal morre em batalhas travadas em defesa da permanência de Salvador Allende na presidência do Chile.

Por fim, os experientes Degrazzia e Josias têm no currículo muitos combates. Em atividade desde a década de 1920, iniciaram a vida beligerante junto a Coluna Prestes. Na segunda metade do século vinte, filiam-se ao movimento guerrilheiro contrário ao regime militar. Após três anos de cadeia, em 1971, Josias sai da prisão e passa a defender causas mais ligadas a vida cotidiana. Degrazzia reaparece quase no final da narrativa ao invadir a embaixada argentina localizada no Chile, na sequência, ao lado de Marcelo e de Sepé, viajam para o exílio.

As ações encenadas por essas personagens não obedecem a sucessão cronológica convencional. Sem aviso prévio, quadros ora se sobrepõem, ora apresentam avanços, recuos, saltos. Semelhante movimentação desenha um enredo à imagem de painel.

Entretanto, é preciso ressaltar que mesmo de forma não linear, o romance não renuncia ao registro do fato histórico, através de representações latentes ou explícitas, de oposição ao regime ditatorial. Inventivas manifestações contrárias à ditadura aparecem em diálogos, recordações e até no silêncio dos personagens, configurando a partir de cuidadosa arquitetura, uma escrita ao estilo mosaico, no qual à sombra da frase pode estar um dado escondido. Assim, à medida que o texto se entrega à leitura, convoca leitor a prestar atenção à existência de vazios ao longo dele.

Porém, não é suficiente notar que há informações nas entrelinhas, menos ainda preencher os espaços brancos com referências óbvias. Sobretudo, é preciso refletir, principalmente, sobre a representação escrita em sua estreita ligação com o pensamento porque “a ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra”. (BENJAMIN, 1984, p.58-59). Entre esta perspectiva abstrata de representação e o viés concreto de corte observado no tecido textual do romance há um bem planejado trabalho com a palavra escrita. Decifrá-la, talvez de modo amplo, nunca finito, requer verificação dos implícitos interpostos entre expressões, parágrafos, quadros, porque é o conjunto, não parte dele, que está a contar uma história sobre *O amor de Pedro por João*.

Entretanto, aquilo que é acrescentado, colocado no lugar da falta, traz em si, como ensina Jacques Derrida, sua própria impossibilidade, seu próprio veneno porque a concepção do vazio tem uma causa visível, a ditadura e seu braço censor a calar vozes, perseguir opositores, proibir. Assim, a próxima seção traz ao debate, o complexo exercício da escrita em sua tarefa de representar visibilidades/invisibilidades.

5.2 Uma escrita em perspectiva crítica

Jacques Derrida dedicou grande parte de suas pesquisas, registradas em extensa bibliografia, à tentativa de encontrar fundamentos que explicassem a complexidade do processo escrito. Nesses estudos, o principal mote que o levou a desenvolver sua filosofia, qual seja, a escritura vista como o dilema último na análise do texto e das instituições linguísticas deriva de seu interesse em estudá-la como disseminadora do silenciamento da fala.

A *Farmácia de Platão*, por exemplo, traz a público um conjunto de informações e reflexões críticas sobre a genealogia da escrita ligada à fala. Ali, Derrida discute uma

questão importante sobre o processo de comunicação, ou seja, o lugar da escrita no âmbito do fenômeno linguístico. Se a escrita é a condição da epistemologia, sua possibilidade estrutural, o paradigma comum aos saberes humanos, como e por que, do ponto de vista da filosofia clássica, ela teria sido relegada a um papel menor em relação à oralidade? Esse seria, em outras palavras, um dos questionamentos de Derrida.

A superioridade concedida à fala e difundida no modo de pensar ocidental está na gênese das reflexões contidas no referido livro. Essas considerações têm nos ensaios de Platão, mais precisamente, no texto chamado *Fedro*, além de um ponto de partida para os estudos de Derrida, ilustração de caráter mitológico. *Fedro*, por sua vez, é um diálogo que relata a oferenda apresentada ao rei dos deuses Thamous, pelo deus Theuth, e sua consequente repercussão.

Conta a lenda, que no Egito antigo, na região que os helenos chamavam de Tebas Egípcia, vivia o deus Amon e reinava também o rei dos deuses, Thamous. Theuth foi ao palácio desse rei e mostrou-lhe seu invento e as vantagens que havia na sua distribuição a todos os egípcios.

Eis aqui oh Rei, um conhecimento que terá por efeito tornar os egípcios mais instruídos e mais aptos para se rememorar: memória e instrução encontraram seu remédio. (DERRIDA, 2005, p. 21).

Thamous, o deus rei, após apreciar a novidade, responde:

[...] este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória: depositando, com efeito, sua confiança no escrito[...]. Não é, pois, para a memória, mas para a rememoração que tu descobriste um remédio. (DERRIDA, 2005, p. 49)

De acordo com a fábula e com as inferências de Derrida, a invenção é a escrita, uma oferenda com utilidade incerta, uma vez que seu valor depende do julgamento do rei, que sem recusá-la a considerou inútil. Uma atmosfera de dúvida, portanto, envolve seu nascimento,

[...]esse *phármakon*, essa 'medicina', esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda

ambivalência[...] – simultaneamente – benéfica e maléfica”. (DERRIDA, 2005, p. 14).

Consequentemente, desde sua possível origem mítica, a escrita é apresentada como um recurso de alcance indeterminado. Além disso e ainda no contexto da lenda, ela é ao mesmo tempo acusada de parricida e de órfã em relação à fala. Isso porque a oralidade seria filha legítima do princípio que rege o universo e caberia a escrita, desprotegida ou assassina, qualificação subordinada. O mito de Theuth funda, desse modo, a diferença entre a fala e a escrita.

Por conseguinte, a exposição de Derrida ao mesmo tempo em que libera o estabelecimento de distinção entre fala e escrita, de certa maneira o interdita, traduzindo-o como um ponto de indecisão, uma não-fórmula que escapa o tempo todo à objetivação. Dessa perspectiva, tanto a fala quanto a escrita oscilariam como termos ora em oposição, ora em concordância e não seriam nem o bem nem o mal, mas linguagem.

A linguagem, um sistema de sinais usado pelo homem para expressar o pensamento tanto na fala quanto na escrita, ainda segundo a filosofia derridiana, apresenta-se permeada de aporias e fendas. Talvez por isso, a noção de escrita verificada por exemplo em *Gramatologia* ultrapassa a dimensão de toda a forma registrável de expressão, indicando outros sentidos ao apontar para um “transbordamento” que “sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites [...]. [...] a escritura compreenderia a linguagem”. (DERRIDA, 2004, p. 8). Tal expansão seria uma abertura para a pluralidade para a não fixação de sentido único.

A escrita *phármakon*, ou essa dupla ação linguística não apresenta essência estável ou síntese dialética porque escapa à caracterização unificadora, entretanto sendo concebida como representação da fala, lhe é atribuído, talvez, caráter mais técnico e funcional que foi aprimorado ao longo do tempo desde sua fixação em paredes e tetos de cavernas, tabuletas, papiros, pergaminhos, papel, tela de plasma, entre outros.

Porém, avançando em seus estudos e em busca de uma visão mais ampla e menos extremista sobre alcances e limites da escrita, Derrida intenta desconstruir a crença na soberania radical da razão e toma como ponto crítico a noção de representação. Esta entendida como processo por meio do qual a mente presentifica a imagem, ideia ou conceito de um objeto apreendido pelos sentidos, imaginação, memória, ou concebido

pelo pensamento. Ao delimitar seu campo de observação, entretanto, considera a relevância e a impossibilidade de fugir, de forma absoluta, ao horizonte filosófico.

O pensamento platônico alusivo à inferioridade da escrita em relação à fala é, então, transferido para um cenário, ao mesmo tempo, ponderado e duvidoso. Dali, as pesquisas de Derrida revelam a escrita, outra vez, carente de formulação definitiva, flutuante entre partes contraditórias, sempre em fuga a uma, mais do que a outra. Essa conclusão ou distinta condição da escrita é nomeada pelo filósofo, arqui-escritura.

Intrínseco a ideia de arqui-escritura, permanece a atividade contínua de desfazimento de conceitos que se pretendem absolutos, por isso a escrita enquanto arqui-escritura pode ser a impossibilidade de sustentar um significado em si porque ela própria é indefinida.

É necessário, sem dúvida, transformar conceitos, deslocá-los em outras cadeias, modificar pouco a pouco o terreno de trabalho e produzir, assim, novas configurações. (DERRIDA, 1972, p.30).

Se a escrita se encontra na origem, se a origem é desde sempre cindida, possivelmente o domínio que sustenta a linguagem constitui-se como uma esfera móvel, de maneira que, no momento em que inversões espaciais entre fala e escrita são preconizadas, toda a cadeia de significados que rege determinado campo semântico pode variar à medida que “essa escrita dupla [...] deslocada e deslocante [...]” (DERRIDA, 1972, p.49) estiver inserida em contextos específicos. Dessa perspectiva,

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. [...]. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (DERRIDA, 1971, p. 61).

A palavra escrita corresponde a ideia de separação, de modo a permitir o afastamento da lógica, entendida como a estrutura do discurso e da retórica, compreendida como o discurso socialmente efetivo. Separa igualmente a aprendizagem acadêmica da sabedoria popular, a palavra do som, o escritor do leitor. Talvez, esse brilhar pela ausência tenha sido um dos motivos que levou o filósofo francês Gilles Deleuze a dizer que,

Escrever é traçar linhas de fuga que não são imaginárias e que nós somos forçados a seguir porque a escrita aí nos engaja, na realidade aí nos abarca. Escrever é devir, mas não é absolutamente tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa. [...]. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 56).

Provavelmente, Deleuze não esteja se referindo a escrever de forma bela, padrão ou grandiloquente, ao contrário, ele menciona “outra coisa”, além do distanciamento entre a ação e o resultado dela, apontado por Derrida, que pode desequilibrar a própria escrita da língua tensionando seus limites. A proposta de um “devir” inclui esse movimento incessante, que não vai de uma ponta a outra, passa entre, produzindo “novas configurações”. Ao fazer isso, a ideia de binarização é rompida pela escrita, que se torna arte preme de futuros, de desconhecimentos, de indagações.

Desse horizonte, o estudo crítico da escrita em *O amor de Pedro por João* é um exercício sob suspeita porque se de um lado a intenção é aprisioná-la para anunciar-lhe o caráter singular como a fragmentação, a simultaneidade, a urgência, de outro, trata-se de uma operação em metamorfose. Isso porque a cada leitura, o texto apresenta novo matiz que leva a outra perspectiva, que por sua vez aponta para horizontes, em certas ocasiões surpreendentes, por isso a dificuldade em apreendê-la enquanto representação visível e durável da linguagem, que, de falada e ouvida é escrita e lida.

5.3 Sobre leitura: para ler uma experiência histórica latino-americana

O ato de ler sob a lente do pesquisador francês Vicent Jouve é descrito como um trabalho que envolve uma diversidade de questões relacionadas à estética da recepção, principalmente naqueles aspectos que dizem respeito a importância da linguagem como ação sobre o interlocutor.

Em *A leitura*, por exemplo, Jouve expõe uma apresentação geral sobre os estudos de recepção em leitura desenvolvidos basicamente na Europa a partir da segunda metade do século vinte. Para fundamentar suas hipóteses recorre às pesquisas de estudiosos como Roland Barthes, Umberto Eco, Wolfgang Iser, entre outros. À guisa de ilustração do debate estabelecido, delimita seu objeto por meio da análise de trechos de textos literários.

Assim, as diferentes ações e relações que a leitura pode suscitar firmam-se como matéria a ser estudada a partir do momento em que os “[...] teóricos percebem que as duas

questões mais importantes que eles se colocam – o que é a literatura? Como estudar os textos? – Significavam perguntar por que se lê um livro”. (JOUVE, 2002, p.11).

Além de um conjunto de aspectos que explicariam a leitura do ponto de vista da motivação que leva ao ato de ler, a relevância da literatura e da dinâmica existente entre leitor e leitura compõem discussão de Vicent Jouve. Questões como o enriquecimento da existência, o desenvolvimento do espírito crítico, reforço de capacidades de análise e reflexão do leitor implicando liberdade de juízo e ampliação da experiência humana que a literatura veicula, alicerçam o desenvolvimento das argumentações do pensador francês.

Diante da possibilidade de diferentes abordagens da obra literária apontadas por Compagnon em *O demônio da teoria*, a exemplo daquela aproximação objetiva que se interessa pelo livro, ou a expressiva pelo artista, a mimética pelo mundo, Vicent Jouve inicia sua exposição pela via pragmática, por isso projeta luz sobre o leitor. A ênfase recai sobre a produção de sentidos que a leitura desperta, mais que isso, no desencadeamento de sensações que passam, principalmente, pela dimensão afetiva. Nesse âmbito, são retomadas questões que tratam dos perfis leitores e as respectivas nomenclaturas.

Como entidade fictícia há o leitor narratário inscrito na trama do texto, da mesma forma que o leitor implícito, este também esvaziado de existência real. O leitor modelo por sua vez corresponde ao ideal de condições estabelecidas para que um texto seja plenamente satisfeito nas suas possibilidades. Entretanto é o leitor real, aquele indivíduo que segura o objeto livro nas mãos, que adentra o texto com suas próprias normas e valores, as quais podem ser modificadas pela experiência da leitura, este concretiza a literatura a partir de seu estado latente, através da abertura do livro.

Embora seja o leitor real, aquele capaz de executar, pragmaticamente, o ato de ler, nem todas as leituras, segundo as correntes teóricas revisadas por Vicent Jouve, são válidas para todos os fins. Cada leitor, dependendo de seu repertório cultural reage de forma distinta frente a um mesmo texto, como também, pode ser afetado de maneira diferente pela realidade de um texto.

Implícito à ideia de que o leitor é o destinatário a quem toda obra literária primeiramente visa, está o diálogo, estabelecido, obviamente, entre leitor e leitura. O resultado dessa interlocução é a atualização do livro, a cada nova leitura. Para tanto, o leitor deve

[...] se interrogar sobre o modo de ler um texto, ou sobre o que nele se lê (ou se pode ler). Ora, se a observação do ‘como’ da leitura confere às teorias da recepção certa especificidade, o problema de seu ‘conteúdo’ leva frequentemente [...] a se questionar sobre o, ou os sentidos de um texto. [...] o estudo da leitura se confunde com o da obra. (JOUVE, 2002, p.14).

O questionamento sobre os sentidos de um texto pressupõe a ideia de ambiguidade presente em toda composição literária. Assim, determinado sentido pode se confundir com aquele relativo ao ato de ler quando tal significação remete a si própria. Em outras palavras, sentido e significado são formulações caras tanto ao campo da semântica quanto da pragmática, uma vez que ambas as áreas se definem como ciências que estudam a significação, ou seja, o ato de significar.

Dessa perspectiva, ou melhor, semanticamente, a significação pode ser alcançada no momento em que determinada palavra é substituída por outra dicionarizada ou, trocada por expressão equivalente no interior de uma sequência elaborada com ela. Também é possível ler enunciados e conferir-lhes sentido a partir da instância pragmática, nesse caso, a verificação das relações de significado pode ser realizada através de interrogações elementares do tipo, quem, porque, como.

Em síntese, a leitura de um livro pode começar pela investigação do seu sentido ou da sua significação. Entretanto, se a intenção é ir além, há necessidade de atentar para outros âmbitos como o estético, o social, o cultural, colados à escrita literária. Assim, ao percorrer tais esferas, o leitor poderá se deter, por exemplo, no processo de criação da obra e verificar de que maneira escritores representam temas que pretendem sublinhar.

A título de ilustração, é sabido que diferentes estratégias, como uso do leitor narratário/implícito, são empregadas para tornar a exposição de conteúdos mais interessante. Em *O amor de Pedro por João*, muitos personagens entram ou saem de cena, mais de uma vez, fazendo referência a livros, revistas, jornais. Apesar do alerta do narrador que “todos aqueles livros não tinham servido de muita coisa”. (RUAS, 2014, p.99), os figurantes mais jovens dividem atenção entre a militância política e a leitura.

Beatriz e Mícuim apreciam poesia, ela lê Rilke ele escreve poemas. Hermes sente indefinível prazer com a leitura de obras antigas realizada, às escondidas, no porão da casa do tio localizada no bairro Bom fim em Porto Alegre. As revistas *Manchete* da década de 1970 trazem Mara, que era “mais inteligente, havia lido mais livros” (RUAS, 2014, p.235), à memória de Marcelo. De passagem na embaixada argentina localizada no

Chile, Marcelo relembra o passado e dedica-se a decifração de *Pedro Páramo*. Os jornais *El Mercurio* e *Puro Chile* são os mais lidos pelo advogado João Guiné e pelo sindicalista Dorival.

Da mesma forma que essa ilustração alcança relevância se percebida como necessidade cultural relacionada a importância da leitura, permite olhar o texto do Tabajara Ruas por dentro e as maneiras de fazer isso. Considerando que o romance é a materialização do recorte de uma realidade, em um momento histórico peculiar, com condições de produção singulares, estudá-lo, requer acercar-se dele com chaves específicas. A quantidade e particularidades dessas chaves, bem como, similitudes ou diferenças que chaves distanciadas no tempo e no espaço possam exteriorizar, deve ser levado em conta.

Talvez, as tais chaves estejam na percepção daquele que lê, o que não impede que elas, também, possam ser localizadas no próprio texto. A reflexão derivada dessa incursão crítica sobre verticalização da leitura pode avançar para os sentidos chave do romance. Assim, em uma via de mão dupla

[...] leitura [...] vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. (JOUVE, 2002, p.22).

Vicent Jouve, entretanto, lembra que o leitor não está completamente livre no processo de elaboração de sentidos. O texto o orienta através de “espaços de certeza”, de passagens mais explícitas em que é possível entrever seus sentidos e “de incerteza”, ocorrências “obscuras ou ambíguas cujo deciframento exige a colaboração do leitor”. (JOUVE, 2002, p.66). Nesse aspecto, a leitura pode partir dos elementos sugeridos pelo próprio texto.

Junto a determinadas referências a Umberto Eco são destacadas advertências feitas por Vicent Jouve sobre a atenção que pode ser conferida às coordenadas expressas pela autoria no tecido textual, sob pena de incorrer em erros primários pois “nem todas as leituras [...] são legítimas”. (JOUVE, 2002, p. 27). Isso porque o conjunto de conhecimentos de ordem social, histórica e cultural que dialoga com o texto pode comprovar, questionar ou modificar previsões leitoras.

Por outro lado, como representante de teorias focadas no leitor real, aquele capaz de apreender o texto com sua inteligência, sua cultura, sua experiência sócio histórica, Michel Picard problematiza estudos feitos a partir de leitores abstratos tanto em *A leitura como jogo* (1986) como em *Ler o tempo* (1989). Desse paradigma investigativo também se serve Vicent Jouve em defesa de uma linha de compreensão da leitura que a percebe como uma atividade de múltiplas faces, complexa, plural.

Nesse cenário, a leitura configura-se como uma atividade que inclui muito mais do que o domínio de certas habilidades e competências na sua decifração. Transforma-se em experiência sensível a envolver o leitor em múltiplos aspectos, a começar pelo emocional, ao resgatá-lo da passividade ante a leitura. Por isso, no ato leitor as categorias denominadas ledor, lido e leitante, idealizadas por Michel Picard são retomadas na exposição crítica de Vicent Jouve.

O ledor é definido como parte do indivíduo que, segurando o livro nas mãos, mantém contato com o mundo exterior; o lido, como o inconsciente do leitor que reage às estruturas fantasmáticas do texto; e o leitante, como a instância da secundariedade crítica que se interessa pela complexidade da obra. (JOUVE, 2002, p.50).

O trânsito por semelhantes esferas durante a leitura é tarefa complexa. É possível que certos leitores não estejam suficientemente preparados para a recepção de livros com os quais não estabelecem relação imediata de identificação, a exemplo daquelas obras provenientes da vertente da literatura contemporânea denominada experimental, cuja leitura demanda calma e persistência.

Essa questão, longe de querer ser determinista, se constitui apenas em experiência desafiadora na amplidão do horizonte leitor. É indiscutível que certos textos provocam efeito catártico poderoso, entretanto a transição de um determinado perfil de leitor, diretamente envolvido com texto, para outro distanciado, indagador, crítico, é uma mudança factível, visto que, segundo Vicent Jouve, a mobilidade desses matizes, que convivem no mesmo leitor, é um acontecimento previsível, pois não se trata de pessoas diferentes, mas diferentes níveis de leitura.

Se o leitor do romance *O amor de Pedro por João* assumir uma posição passiva na apreensão da sequência avultosa, é muito provável que seja vencido pelo enfado e abandone a leitura antes do seu final. Esta, como outras composições escritas,

principalmente, na segunda metade do século vinte demandam lentidão da fluência leitora com apropriado e pausado movimento.

Roland Barthes, em *O prazer do texto* sugere uma curiosa forma de leitura assemelhada a um jogo sensual na vida real. Sua proposta reivindica, além de liberdade crítica, bem-estar ligado ato de escrever e de ler. Tal maneira de fazê-los implica renúncia a qualquer pretensão de escrita e de leitura sistemáticas e baseadas em verdades linguísticas, históricas ou sociológicas cristalizadas, menos ainda apressadas. Apesar do debate suscitado, *O prazer do texto* é uma fonte de reflexão interessante.

Sob sua exclusiva responsabilidade, Barthes recomenda a necessidade de criação de um espaço de fruição, de sensação agradável, de um certo jeito de vivenciar a leitura tão somente em presença da calma e da serenidade. Efetivamente, a leitura barthesiana gasta o bem maior do homem contemporâneo, seu tempo. Entretanto, somente dessa forma, a leitura, “o livro faz o sentido”. (BARTHES, 2006, p.49).

Significativa parcela da literatura engendrada no período chamado ditatorial apresenta uma série de elementos vanguardistas em sua composição que vão desde a fragmentação do enredo, a mudança do foco narrativo até deslocamentos temporais e espaciais, entre outros. Para que a leitura dessa narrativa irregular faça sentido, em obediência ao que orienta o filósofo francês, “é necessário que [...]se reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios” (BARTHES, 2006, p.50). Semelhante recomendação implica na realização de leitura vagarosa, paciente, reflexiva. Diferente exemplo dessa prática pode ser observado na leitura do livro tradicional, aquele que

[...] contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. (BARTHES, 2006, p. 20).

Porém, o mesmo texto literário pode ceder a ambos os modos de leitura, nesse aspecto vale a lição de Walter Benjamin que ensina a pensar símbolo e alegoria em diálogo e não em oposição. Desse ponto de vista, a leitura sempre será proveitosa, apesar de diferenças relacionadas a tipos de textos e formas de consumi-los. Em última instância, não significa eleger a maneira de ler, uma vez que os textos são entidades nas quais

linguagem e pensamento estão em permanente articulação. Portanto, a leitura é uma espécie de exercício intelectual em processo, tarefa sempre inacabada.

Por outro lado, a exploração de elipses, de cortes, de supressões, enxuga a estrutura da ficção vanguardista tornando-a lacônica. Tais narrativas que primam pelo aceleramento em seu arcabouço, realizando-o pelas vias da subtração, da concisão, da omissão, economizam palavras e, conseqüentemente, folhas do livro. Todavia, pelo olhar do leitor barthesiano operam inversamente, quer dizer, o uso de técnicas parcimoniosas, ao mesmo tempo contidas e urgentes, resulta precisamente em seu contrário, a lentidão leitora. Dessa perspectiva, se o texto economiza, o leitor dispende no preenchimento dos vazios do texto, por exemplo.

Em outras palavras, a leitura de um objeto estético tecnicamente condensado exige demorada intervenção do leitor em seu deciframento. Somente o ritmo visual lento, minucioso, concentrado é capaz de perscrutar a complexidade de muitas escritas contemporâneas porque estas oferecem resistência à leitura rápida, ligando-se, obviamente, a questões espaço-temporais, pois ao mesmo tempo em que se dividem por reduzir a própria estrutura, multiplicam-lhe o sentido.

Aliás, Umberto Eco em *Interpretação e Superinterpretação* parte da cultura grega para discorrer sobre a ideia de limite relacionado aos diferentes modos de leitura do texto. Sua reflexão leva a distintas inferências, algumas aplicáveis ao ato de ler. Diz Umberto Eco que, se a leitura for inspirada pelo deus Cronos far-se-á linear em um horizonte em que o tempo é o objeto único de racionalidade. Porém, se deixar-se iluminar pela ambigüidade do deus Hermes, será facultada lentidão ao olhar que percorre a página.

Entretanto, para Barthes, a segunda possibilidade apontada por Umberto Eco seria resultante de uma experiência ensejada por um tipo de texto denominado,

Texto de fruição [...] aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gastos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, p. 21).

Leitura fruição corresponde a trabalho, nesse sentido provoca ruptura ao incitar à reflexão que leva à inquietude que por sua vez induz à ação. Dessa perspectiva, o “texto de fruição” reivindica um leitor agente, capaz de ler a experiência histórica latino-

americana com lentes diversas daquelas aprazíveis em que são consumidas horas e mais horas em torno de autores queridos, lidos e relidos.

5.4 Interpretação, algumas notas

Precisamente em agosto de 1984, Silviano Santiago publicou um depoimento no jornal *Folha de São Paulo* dizendo que a ficção de Borges o ajudara a sobreviver ao sombrio e depressivo inverno de 1970, mais que isso, ajudara na resolução de problemas de alcance teórico que consagradas teorias mantinham sob clausura.

Segundo Silviano Santiago, Borges dera-lhe “coragem” para percorrer um caminho paradoxal que ao mesmo tempo o afastava e o ligava tanto ao nacionalismo discursivo quanto a “racionalidade francesa”. A inspiração borgeana o fortaleceu na consolidação de um discurso próprio, situado no “entrelugar”⁴ do novo mundo já habitado por grandes escritores.

Santiago conclui o ensaio jornalístico afirmando que a escrita daquele lhe trouxera, também, à memória uma exortação, Borges lhe dissera “que não precisava ter vergonha de ser leitor, que os livros não são propriedade privada. Somos todos, em arte e artes, grileiros”. Uma notável virtude de Borges, conforme o próprio Borges, era ser um grande leitor.

Mais que um tributo, a citada reflexão, *Borges segundo Silviano Santiago*, chama atenção para uma leitura democrática do livro, aquela que se adapta aos interesses daquele que lê e adquire sentido a partir de determinado contexto conjugado com a subjetividade e os anseios específicos de cada leitor. Nesse aspecto, a leitura se apresenta como uma atividade interpretativa que possibilita a produção de múltiplos significados.

Como professor universitário, Silviano Santiago abriu caminho entre seus pares ao dialogar com a noção de desconstrução segundo a lógica de Jacques Derrida. Vigilante, atentou para apreendê-la como uma estratégia ao evitar interpretá-la como um conceito ou como um método, sob pena de fugir ao pensamento que tenta subverter as próprias noções de conceito e método. Concomitante ao debate suscitado pelas teorias do filósofo

⁴ O termo “entrelugar” remete ao ensaio de Silviano Santiago intitulado *O entrelugar do discurso latino-americano*, cujo interesse central é relativizar a oposição do discurso [o termo é do autor] literário do continente latino-americano ao dos países hegemônicos. (SANTIAGO, 2000, p.12).

francês, Silviano Santiago interpreta, por exemplo, o passado literário brasileiro através da releitura do romance *Iracema* de José de Alencar e por acréscimo, discute a posição da literatura brasileira no ocidente.

Sem desviar o objetivo desta seção, a qual complementa este capítulo que problematiza o estudo do romance *O amor de Pedro por João* pela perspectiva da sua leitura, aqui o propósito é trazer à visibilidade cenários interpretativos que se harmonizem com ficções elaboradas no período em que o poder político do estado brasileiro esteve sob responsabilidade das forças armadas, entre 1960 e 1980. A ideia é discutir processos de análise a partir do ponto de vista da recepção justificando-a com passagens do pensamento crítico de Silviano Santiago e de Umberto Eco, principalmente, pois estes pesquisadores parecem assentar o próprio discurso se não em superfícies fluidas, distante de certezas.

Ao publicar o *Glossário de Derrida* em 1976, Silviano Santiago coloca-se em duas frentes de natureza epistemológica, uma que marca sua relação com o pensamento de Jacques Derrida e outra que inaugura sua produção crítica. A compilação das intrincadas noções derridianas em forma de glossário consistiu em uma estratégia com vistas a orientar os leitores do filósofo, “[...] cujo encadeamento conceitual [é] dos mais curiosos: uma vez apresentado e definido o termo, o autor volta a usá-lo em outros lugares [...]”. (SANTIAGO, 1976, p. 5).

Se a leitura dos textos de Derrida preconiza eclética articulação teórica, segundo Silviano Santiago, a hipótese de um procedimento interpretativo *phármakon*, em termos derridianos, parece razoável, uma vez que para o filósofo francês, movimentos sucessivos de leitura tornariam possível a compreensão do texto literário. Interpretá-lo, consistiria em “tecer um tecido com os fios extraídos de outros tecidos-textos”. (SANTIAGO, 1976, p. 55), nesse teor e desse entrelaçamento resultaria um progressivo movimento analítico com vistas à compreensão textual, obviamente, sempre provisória.

A metáfora do *phármakon* permite que Derrida defina a atividade de escrita, e por extensão interpretativa, a partir de uma condição oscilante na qual um significado específico do signo remete ao correspondente significante de modo repetitivo sem que tal mobilidade represente o bem ou o mal. Notável nesse raciocínio é o deslocamento, não seu desenlace que pode constituir-se, ao mesmo tempo, “remédio” e “veneno”.

Tal dinâmica exterioriza forças em oposição coexistindo em uma mesma elaboração que pode ser a escrita, a leitura, a interpretação. Ademais, o *phármakon* que “[...] não tem identidade [mas] existe em escritura” (SANTIAGO, 1976, p.79), remeteria à rastreabilidade entre interpretações significativas e aquelas, talvez, irrelevantes “[...] sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução [...]”. (SANTIAGO, 1976, p.50).

A interpretação, desse ponto de vista, seria em uma atividade nômade em permanente atualização, já que “o texto se apresenta como enigma, o desfazer de sua trama, isto é, a interpretação se constituirá de movimentos de leitura sucessivos [...]”. (SANTIAGO, 1976, p.51), pois,

O próprio desse tecido, que é o texto, é regenerar-se, refazer-se, após cada recorte, isto é, cada nova análise. Nesse movimento de regeneração orgânica, toda tessitura tende a se reorganizar e o entrelaçamento [...] de seus fios a se ocultar cada vez mais. (SANTIAGO, 1976, p. 52).

A dinamicidade inerente ao caráter dialógico da linguagem ilustra a compreensão de como os textos se relacionam. Por mais inusitada que determinada composição possa parecer remeterá sempre à urdidura textual na qual textos se alimentam de outros textos, uma vez que “o sistema textual [é] um todo inesgotável, refaz-se após cada leitura e deixa sempre uma margem na qual outra leitura se inscreverá”. (SANTIAGO, 1976, p. 54). Desse ponto de vista, a interpretação se constitui atividade, além de imanente à leitura e à escrita, assentada em bases móveis por isso, ativamente progressiva. Assim,

[...] a interpretação é indefinida. A tentativa de procurar um significado final inatingível leva à aceitação de uma interminável oscilação ou deslocamento do significado. (ECO, 2005, p.37).

Distintas teorias se formaram na trajetória da intenção do leitor. A desconstrução ligada ao francês Jacques Derrida e o pragmatismo ligado ao americano Richard Rorty são dois exemplos. Ambos os estudos insistem em dizer que o que interessa na interpretação é o uso e a funcionalidade do texto na situação presente ao ato de leitura. É neste contexto que se inserem as reflexões e as considerações de Umberto Eco.

O autor de *O nome da rosa* destacou-se com o livro *Obra aberta* defendendo a tese de que o próprio texto literário pode criar maneiras de ser modificado através do seu leitor, conseqüentemente, toda a composição escrita abriga determinados aspectos que guiariam os rumos interpretativos. A partir da década de 1970, Umberto Eco dedicou-se de modo especial ao exame da filosofia da linguagem em cujos estudos se sucederam abordagens para situar o sentido de um texto ora em seu autor, ora em seu leitor, ora no próprio texto.

No entendimento do pensador italiano, o papel ativo do leitor é elemento fundamental e próprio da escrita, uma vez que nesta, há sempre espaços em branco a serem completados somente no ato da leitura, por esse motivo, “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, [...]”. (ECO, 1998, p. 37), “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”. (ECO, 1998, p. 39).

Afirmar que o primeiro passo na diligência interpretativa é retirado do alcance do leitor é uma insensatez porque a ação leitora é o fundamento da ação interpretativa, em contrapartida, a orientação evidenciada na sentença anterior alude ao tripé autor-texto-leitor em uma possível ordenação sequencial no interior do processo interpretativo. Por esse caminho, tanto o ponto de chegada quanto o ponto de partida acontecem na superfície textual.

Nessa relação triangular, o texto é concebido como entrelaçamento interpolado de signos, cuja exterioridade reveste-se de aparente encantamento para, obviamente, atrair o leitor. Este, à medida que verticaliza a leitura com o objetivo de expandir sua compreensão se percebe enlaçado por uma teia criada à sombra de vazios, encobrimentos, silenciamento.

Conseqüentemente e ao mesmo tempo, o texto enclausura e liberta. Aprisiona porque abriga em seu interior a própria significação, ali o leitor pode ser mantido refém durante o processo interpretativo. Entretanto os seus vazios são caminhos para a liberdade que pode levar a diferentes contextos como o histórico, o político, o cultural. Assim, o texto faculta a aproximação a partir de diferentes direções, porém sempre de modo provisório.

Ainda nessa linha reflexiva e de acordo com Umberto Eco, proceder a leitura de ínfimos detalhes presentes nas entrelinhas textuais, além de difícil é irrelevante para a

interpretação. A pertinência interpretativa proposta por Umberto Eco requer afastamento de práticas leitoras muito pormenorizadas apoiadas tanto na intenção do leitor e até na intenção do autor. O excessivo detalhamento pode desviar o real objetivo da interpretação via pseudo caminhos resultando em equívocos, quando não em retardamentos desnecessários.

Ao deslocar o princípio que não mais o leitor, mas o texto se torna cenário no qual a ação interpretativa deve concentrar-se, Umberto Eco recorre à *Doctrina Christiana* de Santo Agostinho para fundamentar a própria argumentação, antecipando que se a “interpretação é a construção da intenção do texto” (ECO, 2005, p. 136), tal reflexão não é nova.

Desse ponto de vista, a atividade compreensiva se resume à busca de relação lógica e harmônica entre ideias, atos, situações, geradas através do ato interpretativo. Entretanto, as inferências devem ser confirmadas no interior do próprio texto sob pena de rejeição ou descarte.

O texto, evidentemente, cede a diferentes interpretações, estas, devem se manter sob um mesmo denominador que é o próprio texto. Assim, se há várias leituras possíveis de um mesmo texto, por outro lado, não há que se falar em leituras infinitas, porque o texto não suporta todas as leituras possíveis, já que algumas podem excedê-lo e romper sua estrutura e coesão. Nas palavras de Umberto Eco,

[...] por maior que seja o número de interpretações [...] uma ecoa a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente. (ECO, 1988, p. 42).

As composições escritas, de um modo geral, tipificam-se em duas categorias, textos abertos e textos fechados. O texto fechado leva o leitor por um caminho pré-determinado, exibindo cuidadosamente seus efeitos. Estruturado como um projeto inflexível com baixa densidade semântica pressupõe um leitor mediano. Visa à leitura obediente e cooperativa que prima pela repetição e reprodução de sentidos. Textos instrucionais como receitas, manuais, rótulos de embalagens, entre outros exemplificam tal categoria.

Em relação ao texto aberto, seu autor reprime o controle sobre a cooperação do leitor, mas não deixa de planejá-la inserida no processo de leitura e interpretação.

Umberto Eco cita *Finnegans Wake* de Joyce como exemplo maior de obra aberta. Segundo a argumentação do pesquisador, o texto de Joyce requisita um leitor que além de disposto a gastar muito tempo com a leitura, seja perspicaz, multilíngue e consiga realizar cruzamentos de leituras, caso contrário a probabilidade de compreensão fica comprometida e o texto se torna ilegível ou, pode até se converter em outro livro diferente do original.

Apesar de o processo interpretativo reconhecido por Umberto Eco mostrar-se dinâmico em oposição à concepção estática defendida pela perspectiva estruturalista, este não deixa de assemelhar-se a um labirinto discursivo criado com base em uma sensação de incerteza permanente. Isso pode levar o leitor a “tirar do texto aquilo que o texto não diz, mas pressupõe, promete, implica e implica [...]”. (ECO, 1998, p. 9).

Portanto, a reflexão sobre a palavra enquanto matéria estética prevê pensá-la em ato, ou seja, indissociável de suas três dimensões, a escrita, a leitura e a compreensão. Contudo, se aquelas palavras com as quais artistas trabalham estão sempre envoltas em mantos de polissemia e “se os livros falam a verdade, mesmo quando se contradizem, então cada uma de suas palavras deve ser uma alusão, uma alegoria”. (ECO, 2005, p.35).

O ato de interpretar a palavra empregada para representar, aludir, alegorizar, longe de se mostrar cordial, simples, conclusivo, apresenta-se como uma tarefa, sobretudo, complexa. E, o debate sobre leitura, escrita e compreensão, à medida que avança pelo campo das teorias que abordam semelhantes questões vai se mostrando tão amplo, quanto pertinente. A amplidão diz respeito ao quantidade e diversidade de pesquisas sobre o assunto, enquanto a pertinência remete ao universo pragmático do estudo do romance.

Dessa perspectiva, se o gesto interpretativo optar, por exemplo, pela retirada do véu temático que reveste o corpo social brasileiro e chileno notará que as sociedades oprimidas por regimes ditatoriais não se restringem aos grupos humanos figurados no romance. Por essa ótica, semelhante leitura se configura como um processo, no qual toda revisão é sucedida pelo desencadeamento de nova visão dos fatos. Assim, a da leitura atual, a fuga de Marcelo, a vingança de Hermes, a rendição de Degrazia configuram, de um lado, rejeição ao estabelecido representado pelo regime militar instituído, de outro lado, o fracasso revolucionário das forças que o combatiam.

Porém, pouco tempo antes da resistência armada depor as armas e confirmar a derrota, o planeta era despertado por múltiplas e empolgadas vozes que questionavam heranças antigas a exemplo de patriotismo, coragem militar, estrutura social e familiar, lealdades ideológicas, dentre outros tradicionais legados das gerações passadas. O próximo capítulo traça um panorama desse tempo conturbado no qual o romance do Tabajara Ruas foi ambientado.

6 DO ROMANCE AO CONTEXTO, ILUSÃO E REALIDADE NO OLHAR DAS PERSONAGENS

A literatura tomada como representação de época e de contexto é forte veículo que pressupõe uma reinvenção da realidade durável no tempo. Entre a realidade e a literatura está o artista e seu modo de ver o mundo. Logo, o invento literário origina-se de sensibilidades, cujas particularidades traduzem diferentes contextos em obras de arte.

Segundo Compagnon, a história literária enquanto disciplina ou ciência, que desfrutou elevado prestígio até, pelo menos, a época de Gustave Lanson, autor de *Histoire de La Littérature Française* (1894), elegeu a crítica textualista, que se orientava por uma linha imanentista, isto é, voltada para o texto em detrimento do contexto, como bússola em estudos de obras literárias. Outras correntes críticas de mesma tendência como o formalismo russo e o estruturalismo também direcionaram sua abordagem para elementos internos da obra.

Porém, em 1968, atento aos estudos imanentistas, Roland Barthes, por exemplo, diagnosticou a necessidade de uma crítica capaz de ir além das análises tradicionais do autor e sua obra. Em ensaio intitulado *A morte do autor*, o crítico desaprovou compêndios de história da literatura, esta, entendida como “manual escolar ou universitário, ou ainda um belo livro”, (COMPAGNON, 2001, p.200), nos quais constava a biografia de escritores como norte na interpretação de narrativas. Em gesto intelectual quase extremo, o filósofo registra que “todo texto é escrito eternamente aqui e agora”. (BARTHES, 2004, p. 61).

De modo que, ainda em meados dos anos de 1960, Pierre Bourdieu, igualmente, reexamina correntes críticas fiéis à imanência do texto literário. Suas reflexões, publicadas na década de 1990, em *As regras da arte*, destacam que a obra e seu autor só existem dentro de uma rede de relações visíveis ou invisíveis. A possibilidade aberta pelos estudos de Bourdieu sobre conceitos relacionados ao campo da produção estética, filosófica e cultural, além de divergir da posição defendida pela linha imanentista, incentiva o estudo do artefato literário combinado com o contexto de sua elaboração e ao qual faz referências.

Assim, a possível articulação entre criações ficcionais e contextos abre espaço para pensar o romance de Tabajara Ruas como uma resposta do escritor a determinados eventos político-históricos que fizeram parte da vida dos brasileiros e de muitos sul-

americanos em torno dos anos de 1970. Nesse quadro fica explícita a necessidade de entender que respostas são essas e a quais conversações elas se referem. Nessa configuração o capítulo é elaborado em quatro partes distintas, porém encadeadas pelo eixo principal que é a compreensão do texto *O amor de Pedro por João*.

A primeira seção mostra um conjunto de fatos e de circunstâncias de ordem política inter-relacionados, de inclinação mais derrotista e menos promissora, ocorridos tanto em âmbito internacional quanto no Brasil. O objetivo da seção é recompor o cenário histórico-social que deu origem ao romance, com recorrência aos estudos publicados por Marcelo Ridenti, Marco Aurélio Santana, Denise Rollemberg.

A segunda etapa se fixa no entendimento da narrativa, detendo-se em aspectos formais do texto em sua relação com o contexto. Para isso procura responder a um conjunto de interrogações que podem ser resumidas na seguinte problemática: o que é, ou, quem é a personagem segundo Antonio Candido, E. W. Foster, Carlos Reis? Como se organizam, quando e onde atuam as figuras Sepé e João Guiné criadas por Tabajara Ruas? O propósito é especular sobre a categoria narrativa personagem em seu trânsito entre o romance e o contexto.

Em seguida, o ponto número três do capítulo procura verticalizar a noção de aspectos que dizem respeito a constituição e capacidade de representação da personagem, em especial de Sepé Tiaraju dos Santos em suas correrias pelo Brasil, bem como, em sua vocação para o estabelecimento de diálogo estético entre diferentes criações literárias e não literárias. Para captura do significado desse conjunto de questões afloradas no entrecruzamento da ação romanesca com a forma e com o contexto é imprescindível recorrer ao estudo das teses do filósofo Walter Benjamin e do historiador Caio Prado Junior, dentre outras fontes.

A volta ao Brasil da personagem João Guiné, exilada no Chile, é tematizada na redação da quarta seção. De sua trajetória são descoladas perspectivas a exemplo de melancolia, medo, memória, dentre outras, as quais são analisadas à luz das lições de Erich Auerbach, Walter Benjamin, Paul Virilio. O propósito é relacionar tais categorias com o pensamento alegórico a fim localizar chaves que o romance mantém sob sua guarda com relação à ditadura, a qual perdurou décadas, não apenas no Brasil, mas também na América Latina. Mais que elaborar um panorama elucidativo, aqui a meta é reconhecer questionamentos e diálogos mantidos sob os esclarecimentos.

6.1 Em torno de 1970, cenas tétricas, simultâneas, clandestinas

Aos efêmeros *Anos dourados*⁵ ensaiados no governo de Juscelino Kubitschek, marcado pela construção de Brasília, estímulo à entrada de capitais estrangeiros, produção automobilística e de eletrodomésticos, sucederam-se os *Anos de chumbo*⁶. Expressão importada, assim como a anterior e relacionada a estratégias de tensão, empresta o nome a um tempo nebuloso iniciado em 1964 com a queda do presidente João Goulart e ascensão do regime político autoritário.

A recorrência à dupla metáfora é proposital. Ela indica que nosso exercício crítico remete a pontos situados em polos opostos, porém formadores de um único tema, o contexto ditatorial latino-americano. Dessa forma, a reflexão é projetada sobre aspectos múltiplos que envolveram o antes e o depois a 1970, colocando acento sobre a face cinza da época, desviando-se do seu semblante festivo. A ideia é configurar um panorama cronológico-factual progressivo, atentando para a atmosfera política mais sombria e menos aberta que envolveu muitos brasileiros.

Assim, o objetivo da seção guia-se pela hipótese de que o entorno a 1970 é marcado por insólitas movimentações político-sociais ocorridas em praticamente todos os cantos do mundo. Para além de uma acumulação de coincidências e heterogeneidades, o contexto dos anos 70 assumiu características mais autoritárias e menos liberais em diferentes países, como por exemplo no Brasil, Bolívia, Uruguai, Argentina, Chile, onde nesse período governos progressistas caíram um a um, erguendo-se no lugar poderosas ditaduras.

Esses históricos fatos produziram atmosferas singulares capazes de transformar pessoas e espaços. Quer pela privação de expressão política individual, quer pela onipresença da vigilância autoritária. Segundo o narrador,

⁵ Para Barbosa (2010), o espírito dos *Anos Dourados* estaria associado a um glamour e a um encantamento da fase da democracia brasileira impulsionada pelo rompante desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e por uma produção cultural sem precedentes, envolveria a década de 1950 e antecederia o regime militar no Brasil.

⁶ Conforme Padrós & Guazzelli (2008), os *Anos de Chumbo* teriam atingido seu auge a partir da decretação do Ato Institucional Nº 5, durante o governo do general Costa e Silva, estendendo-se até fins da administração do general Garrastazu Médici.

O outono de 68 na cidade de Porto Alegre foi particularmente perigoso. Em cada inocente esquina, em cada parque amarelado de folhas, em cada bar, restaurante, churrascaria, vestíbulo de cinema, quarto de pensão, sala de aula, em portões escuros, em salões iluminados, atento (e astuto, determinado, implacável) espreitava, pronto para o bote, [...]. O ameaçador maço de folhas oculto no bolso do paletó [...] (RUAS, 2014, p.203).

De modo que, talvez, a década de 1970 tenha iniciado em 1968. O olhar retrospectivo de dois jornalistas, Regina Zappa e Ernesto Souto, que têm lembranças pessoais do período e as registraram no livro *1968. Eles só queriam mudar o mundo* opera como uma pequena enciclopédia desse tempo emblemático para muito além das fronteiras brasileiras e da precisão rigorosa do calendário.

O conteúdo do livro mostra um processo de construção de memória, no qual o ano de 1968 sintetiza diferentes movimentos e projetos revolucionários do século vinte. Sobretudo, ele representa um momento em que, em diferentes lugares e quase ao mesmo tempo, inúmeros jovens se moveram em nome desses projetos. O ano de 1968 é visto pelos escritores como o último momento de impulso revolucionário antes da queda do muro de Berlim.

Através da leitura desse livro é possível passear pela política, pela cultura, pelo contexto internacional e por movimentos sociais. Narrativas sobre a guerra do Vietnã, a guerrilha latino-americana, as rebeliões estudantis, as greves operárias, a revolução sexual, a música de protesto, o rock, o tropicalismo, o movimento feminista, formam um quadro daqueles tempos. Estão lá, em ordem cronológica, mês a mês, todos os acontecimentos importantes do ano de 1968 no Brasil e no mundo. E também os personagens que marcaram a época, entre eles Che Guevara, Ho Chi Min, Martin Luther King, Bob Dylan, Vladimir Palmeira, Fernando Gabeira, e muitos outros.

A pergunta sobre o significado e as consequências dessa onda de movimentos não apenas sociais e culturais, mas políticos e históricos, ocorridos em 1968 é concebida por Carlos Fuentes no calor desses acontecimentos. Sua problematização o levou a escrever uma coletânea de textos publicados, somente em meados de 1980, intitulada *Los 68, Paris, Praga, México*. A leitura desses ensaios leva a inferências românticas, talvez esperançosas se aplicadas ao continente latino-americano no sentido de que o enfraquecimento ou o fracasso daqueles movimentos foram aparentes, uma “derrota pírrica” nas palavras do escritor.

A observação dessa questão por uma perspectiva pragmática mostra as lutas operárias e estudantis esvaziadas no próprio ineditismo. Isso porque a repressão fora mais forte e severamente as limitara, transformando-as em alternativa de massas ineficaz para mudar os rumos políticos do Brasil. Entretanto, se a análise desses movimentos proceder de um ângulo relativo, é possível afirmar que o espírito das lutas apenas adormecera, pois, além de colocar em pauta contrariedades relacionadas à barbárie estatal, aqueles embates trouxeram à tona um fato novo, a ditadura civil-militar brasileira apresentava prazo de validade. Nesse contexto a ideia de utopia, representada pela esperança reveste-se de atualidade e de relevância.

Ressaltar o papel da esperança pode levar a entender motivações que conduziram a esquerda brasileira ao conflito armado. Isso porque, a probabilidade de vinculação do ideal utópico a determinações econômicas e políticas, no Brasil e naquele momento, configurou-se como um cenário quase impossível. Comentaristas kantianos a exemplo do historiador Roberto Aramayo, defendem que o conceito de esperança no progresso da humanidade é importante para a compreensão da filosofia política. Por um lado, porque a esperança oferece um horizonte de sentido que protege propostas políticas de visões de mundo antagônicas; por outro, ela se incorpora no próprio projeto político tendo ao mesmo tempo a função de motivação e de criação de instituições políticas.

Nesse contexto, parece legítimo ter esperança. Em *O princípio esperança*, Ernesto Bloch ensina que na vida, em suas diferentes esferas, é importante aprender a esperar sem interromper iniciativas, uma vez que

[...] não há esperança sem angústia nem angústia sem esperança; ambas se mantêm mutuamente em suspenso, por mais que a esperança prepondere para o valente, por meio do valente. (BLOCH, 2005, 326).

Possivelmente, assim como a expectativa existente entre o temor e a aspiração, a qual se refere o filósofo alemão, habita os movimentos libertários, a energia utópica de 1968 pressentida por Carlos Fuentes tenha se recolhido a um estado de latência. Sobretudo, porque o texto do escritor mexicano apresenta, além de uma perspectiva testemunhal, dois lados daqueles acontecimentos situando-os entre derrotas e promessas. Assim sendo, aquelas jornadas não constituem apenas eventos históricos a serem revisitados, mas dificuldades interpretativas devido a ambiguidade do seu resultado final.

1968 é um desses anos-constelação nos quais, sem razão imediatamente explicável, coincidem fatos, movimentos e personalidades inesperadas e separadas no espaço. (FUENTES, 2005, p.11).

Nesse cenário, a simultaneidade dos movimentos e o matiz dos discursos que naquele período agitaram o mundo, a exemplo dos estudantis, operários, feministas, dentre tantas outras formas de levante e demonstração de descontentamento, sobretudo político. Esses foram os aspectos decisivos para firmarem, em um horizonte cada vez mais distante, os *Anos dourados*.

Todavia, se o 1968 teve diferentes significados nas diferentes manifestações ocorridas em vários pontos do planeta, no Brasil, a interpretação desse emblemático tempo acompanha a tendência. Antunes e Ridenti em ensaio publicado sob o título *Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil*, mencionam o protagonismo dos segmentos na luta contra a implementação das metas governamentais. Entretanto, a interpretação sociológica desses acontecimentos-chave revela que em lugar de uma eficaz alternativa de massas, os movimentos distinguem-se por sua curta duração ao exaurirem-se “em seu vanguardismo no embate contra a ditadura”. (ANTUNES & RIDENTI, 2007, p. 78).

Apesar de atingir seu ápice no mês de junho de 1968, o movimento estudantil, por exemplo, viu-se praticamente dissolvido em outubro do mesmo ano, entre outras causas, em consequência da prisão de suas lideranças e extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE). A bandeira de luta dos estudantes defendia reformas educacionais e restauração da democracia uma vez que, a estrutura da educação pública superior demonstrava incapacidade para absorver todos os alunos aprovados em vestibulares, em um contexto em que a graduação representava uma estratégia para a concretização de projetos de ascensão social.

Já o movimento operário guiava-se por um lema de confronto justificado pelo cerceamento de liberdades, impedimento de autonomia sindical, legislação pública em desfavor à classe trabalhadora, entre outras questões. Assim, os movimentos de combate à implementação de políticas econômicas resultaram em repressão profunda sobre a esquerda brasileira “especialmente ao PCB e ao sindicalismo sob sua hegemonia”. (ANTUNES & RIDENTI, 2007, p. 85).

A coerção institucionalizada intimidava a oposição de maneiras distintas: nas ruas dissolvia manifestações, intensificava proibições, aprisionava lideranças; nos gabinetes redigia decretos com o objetivo de manter o controle sob a aparência da legalidade. Em cinco anos, dezessete normas legitimaram diferentes ações políticas do governo militar, estabelecendo poderes extra constitucionais aos sucessivos generais-presidentes.

Dentre essa série de leis, aquela publicada em 13 de dezembro de 1968 ficaria na memória de todos porque a partir de sua promulgação, não apenas estudantes e operários, mas qualquer brasileiro poderia ser um potencial inimigo do governo. A expedição do Ato Institucional Nº 5, (AI-5), sufocou e até eliminou contrariedades ao decretar combate aos “subversivos” em nome da segurança nacional ameaçada, sobretudo, pelo perigo comunista.

O parecer do pesquisador Marco Aurélio Santana em sua reflexão sobre o movimento operário e a ditadura civil-militar, valida a convicção de que uma atmosfera inquietante, possivelmente de medo, envolveu o entorno de 1970 eclipsado pelo AI-5.

Ao fim de 68 os passos do endurecimento do regime estavam lançados, e consolidam-se com a decretação, em dezembro, do Ato institucional número cinco. O “milagre econômico” ia deslanchando, os grupos de esquerda, com raras exceções, se engolfam cada vez mais nas ações armadas e o regime replica com mão de ferro. Para o movimento operário sindical começa a espera e ações subterrâneas. (SANTANA, 2008, p. 294).

O foco do sociólogo coloca em tela menos a reação armada da oposição e mais a clandestinidade da trajetória do movimento operário destacando que, abaixo-assinados, greves e ocupações passaram a constituir significativo arsenal usado pelos opositores em resposta ao emprego de variados mecanismos repressores com vistas a inviabilizar avanços do movimento operário.

Por outro lado, as “ações armadas” citadas por Marco Aurélio Santana foram levadas a efeito por setores de oposição vinculados a correntes políticas mais à esquerda. Na opinião da historiadora Denise Rollemberg, a figura de Carlos Marighella lideraria a oposição radical e teria expressiva responsabilidade por rupturas no interior do Partido Comunista Brasileiro. O ex-militar Carlos Lamarca, o ativista Jacob Gorender e o político

Mário Alves de Souza Vieira, entre outros, formariam a frente armada que naquele momento desafiou a ditadura.

Carlos Marighella ingressou no Partido Comunista Brasileiro (PCB) aos dezessete anos, a partir de 1964 passou a questionar o papel desarticulado do grupo, certa ausência de iniciativa e a atmosfera de inércia que envolvia seus integrantes. Discordando de semelhante comportamento político em relação ao contexto da época, rompe com o PCB e entrega-se à defesa da criação de um estado socialista no Brasil. Liderou segmentos da luta armada, viveu maior parte do tempo na clandestinidade, foi morto por agentes do Departamento de Ordem Política Social⁷ em 1969.

Para além da discussão sobre acertos e erros de Carlos Marighella, a relevância de suas ideias deriva-se de seu inconformismo em relação à aceitação da ditadura. Além disso, movido pelo princípio utópico da esperança idealizou a transformação da sociedade brasileira introduzida pela quebra da continuidade do autoritarismo. O motor dessa revolução compreendia

[...] luta de guerrilha como uma forma de luta política. [...], aplicável quando a luta política já não pode resolver-se pacificamente, e tem que fazer-se por outro meio [...]. Desde abril de 1964 [...] uma ditadura militar emprega a violência e o terror contra o povo. (MARIGHELLA, 1979, p. 84-85).

Portanto, em torno da década de 1970, a contínua edição de Atos Institucionais converteu as ações repressivas do Estado em sinônimo de “violência e terror” como descreve Carlos Marighella. Diferentes estratégias populares de rejeição à truculência institucionalizada como greves, passeatas, aglomerações foram consideradas desobediência, transgressão, crime contra a Lei de Segurança Nacional sujeitas a punição.

Em *O fantasma da revolução brasileira* Marcelo Ridenti faz um retrato da época ao expor, de maneira objetiva, um panorama sobre o contexto de medo ao qual a população e principalmente esquerda brasileira foram submetidas. Entretanto, segundo o

⁷ [...]sua morte foi anunciada em uma arena esportiva, enquanto os olhares aguardavam o milésimo gol de Pelé. “Cessaram as batucadas, silenciaram as cornetas, murcharam as bandeiras em torno de seus mastros. O grande vazio aprofundou o silêncio curioso da multidão. O locutor pediu atenção e deu a notícia, inusitada para um campo de futebol: foi morto pela polícia o líder terrorista Carlos Marighella”. (BETTO, 1987, p. 4).

pesquisador, a forte repressão não conseguiu impedir o surgimento de focos de resistência instrumentalizada para a guerra.

Assim, o ano de 1968 também foi marcado por assaltos a bancos, atentados à bomba, sequestros, sinalizando que parte da oposição estava aderindo à luta armada. Com a morte do líder Carlos Marighella, Carlos Lamarca passa a comandar a maior parte dos diferentes confrontos urbanos, posteriormente, transferidos para a zona rural com o propósito de consolidar bases guerrilheiras, através da conscientização de populações camponesas. Quando conflitos armados como a Guerrilha do Caparaó e a Guerrilha do Araguaia tentavam se firmar como opção de confronto à ditadura, Carlos Lamarca é morto pelas forças de segurança nacional.

Nesse contexto, a análise realizada por Marcelo Ridenti sobre os projetos, as ações e as consequências revolucionárias da oposição mostrou os caminhos e os descaminhos que impediram o êxito do movimento combatente da esquerda brasileira. Também, descreveu o ambiente intelectual e a agitação cultural-revolucionária da época. Sobretudo, denunciou que a exacerbação do medo e do desamparo, de diferentes modos, perfilhou diversas vias, circulou do público para o privado, e deste para aquele, atingindo a cada um e a todos os militantes. Com efeito, ventos provenientes dessa atmosfera tétrica vaporizaram a população de um modo geral.

Aliás, a eleição da ação direta contra a ditadura inspirada pela ideia de revolução que alimentava o espírito daquele tempo previa possibilidades em que a tortura e a morte pairavam no horizonte. Assim, nas cidades e no campo, parte da esquerda assumidamente guerrilheira travou uma guerra desigual. Sem experiência militar e numericamente inferior ousou combater um Estado cada vez mais militarizado e repressivo, conseqüentemente, a luta armada perdeu o vigor e encaminhou-se para a derrota. Os sobreviventes “[...]intimidados, perseguidos, presos, seviciados ou mortos pelo regime militar [...]”, (RIDENTI, 2010, p. 268), viram interrompido, de forma prematura, o projeto de mudança do contexto político brasileiro pelas armas.

Desse modo, o caminho percorrido por muitos sobreviventes tomou a direção do cárcere, da tortura, do exílio, da ilegalidade. Ainda de acordo com Marcelo Ridenti, a repressão dificultou a sobrevivência, não apenas política dos derrotados, mas também social. Onde quer que decidissem, provisoriamente, se estabelecer, viam-se impedidos de

levar uma vida cotidiana normal, em família, em comunidade, devido obviamente, ao fantasma do medo.

Diferentes relatos de sobreviventes da guerrilha que ilustram os registros do pesquisador, expõem detalhes da rotina de dificuldades, isolamento e sobressalto, a qual os ex-guerrilheiros se submeteram para preservar a própria vida. O depoimento de Vera Sílvia Magalhães, única mulher a chegar à direção da Dissidência Comunista da Guanabara/Movimento Revolucionário 8 de Outubro, sintetiza esse quadro.

Em 1969, já na clandestinidade, eu ficava dentro de casa o dia inteiro, lendo, armada, e com muito medo. Achava que podia “cair”, ser presa, morrer a qualquer momento. (RIDENTI, 2010, p. 272).

Além disso, também em circunstâncias adversas, os sobreviventes experienciaram reações emocionais contraditórias, ora de completo exílio, ora de surpreendente expectativa. Nesse sentido, entre os depoimentos colhidos por Marcelo Ridenti são relatados exemplos de processos de crise pessoal. Parte da fala de Guimar Lopes Caleja resume essa face invisível do viver na ilegalidade, “a clandestinidade tem um lado que dá a sensação, talvez falsa, de liberdade, e em outro lado, a sensação de absoluta solidão”. (RIDENTI, 2010, p. 250).

O relato de experiências do guerrilheiro Alex Polari que, tal qual Marighella, entrou na militância política aos dezessete anos, reunidas no livro *Em busca do tesouro: uma ficção política vivida* também ilustra e amplia o ângulo das inferências de Marcelo Ridenti sobre o caminho e o contexto psicológico dos ex-combatentes.

Na clandestinidade, no cerco, na iminência da queda, da tortura ou da morte, eu me sentia estagnado, fechado, assumindo valores mais rígidos, critérios de eficiências que me distanciavam muito daquele adolescente jovial que dizia coisas bonitas, amava as pessoas, era amado, aprendia, ensinava e compreendia [...]. (POLARI, 1982, p.80).

De modo que, para pensar o contexto pós-luta-armada pela perspectiva da clandestinidade e por extensão do exílio, é preciso considerar de que forma o medo, entendido como violência decorrente de movimentos autoritários institucionalizados progride. De acordo com o historiador francês Jean Delumeau, o temor proveniente da guerra, ainda que não tenha se esgotado, cede lugar aquele vindo da ação humana.

Portanto, a atmosfera tétrica que perpassou a experiência dos militantes políticos durante a ditadura civil-militar foi, sem dúvida, vivenciada. Semelhante a um “hábito que se tem, em um grupo humano, de temer tal ou tal ameaça”, (DELUMEAU, 1989, p. 25), o medo se traduziu em perseguições, prisões, torturas, mortes. Por isso, em torno dos anos de 1970, grande parte da esquerda brasileira viveu uma vigilância tenaz, em situações marcadas pela necessária e urgente adaptação à mobilidade e à clandestinidade.

Se de um lado, seguidas fugas e rompimentos afetivos desencadeavam fadigas e desequilíbrios emocionais, desenhando perfis guerrilheiros estropiados que oscilavam entre o apavoramento e a expectativa. De outro lado, a concretude do regime ditatorial sagazmente consolidava-se através da punição de adversários presumidos ou declarados. Portanto, uma das linhas de caracterização do contexto sócio-político dos anos 1970 mostra-se marcada por visíveis autoritarismos oficiais e contínuas derrotas de movimentos oposicionistas.

O depoimento de Tabajara Ruas ilustra a insólita atmosfera de intolerância política que inquietou segmentos sociais na segunda metade do século vinte.

Eu tinha a clareza de que vivia um momento raro na vida, na minha e na de qualquer pessoa - golpes de estado, exílio, perseguições. [...]. Achava que era preciso escrever imediatamente, enquanto os acontecimentos estavam frescos, e as pessoas ao meu redor estavam vivas. (RUAS, 2017).

Assim, mesmo sob risco de prisão, tortura, morte, muitos escritores espelharam os impasses do país. Se a história traz à memória o registro do regime autoritário com suas datas, fatos e listas de nomes, é na Literatura que sobrevive o aspecto humano e pessoal das tragédias que semelhante modo de governar desencadeou. Não há dúvida, que o romance *O amor de Pedro por João* retrata aspectos da arbitrariedade política pela qual passou o Brasil em meados de 1970. Nesse âmbito, para manter vivos os acontecimentos “frescos” aos quais se refere Tabajara Ruas, criativas figuras precisaram ser colocadas em cena para mimetizar, por exemplo, mutações comportamentais decorrentes do terror exercido pelo Estado sobre parte da sociedade civil. A categoria narrativa personagem, portanto, passa a ser tematizada na próxima seção.

6.2 Sepé e João Guiné: personagens em trânsito

Apesar de o enredo de *O amor de Pedro por João* começar pelo final da trajetória da maioria das personagens e colocar em evidência o jovem Marcelo, seu comportamento, suas memórias e culpas, são os protagonistas Sepé e João Guiné, em sua incondicional obediência e máxima celeridade, que representam com propriedade ímpar vivências clandestinas decorrentes de posicionamentos ideológicos diversos daquele investido de poder.

Ambos são dados a conhecer a partir da seção cinco do primeiro capítulo da narrativa e, diferentemente de Marcelo, movimentam-se em uma sequência temporal e espacial de acordo com a tradição realista. Empenhados em chegar a tempo a um encontro, entram em conflito com sucessivas circunstâncias, cujo êxito, ou o fracasso, é conhecido somente no final da leitura do texto.

De modo que, exceto o deslocamento de Sepé e João Guiné, o enredo do romance, composto por cenas de feição reduzida, evolui sobre uma superfície arquitetônica que renuncia ao encadeamento convencional entre as partes que compõem o todo. Entretanto, a fragmentada trama que preenche mais de trezentas páginas é, relativamente, simples: em setembro de 1973, três sobreviventes da guerrilha latino-americana abrigados na embaixada argentina localizada no Chile aguardam embarque para o exílio na Europa. Enquanto esperam, fragmentos de memórias sobre a ditadura civil-militar são contadas por diferentes vozes. Inesperados cortes dissolvem o fluxo linear dessas lembranças, simulando incompletude de experiências.

Assim, o narrador, que começa descrevendo a reação dos presentes à entrada de Marcelo no salão da embaixada argentina, retrocede dois anos para situar a estreia de Sepé e João Guiné na trama. Para compreensão, não desse gesto retrospectivo da voz que conta, mas da maneira como o que é contado pode ser alcançado em determinados contornos intra e extratextuais, duas possibilidades são investigadas. Pela perspectiva interna, a atenção converge para o ser fictício responsável pelo desempenho do enredo, aquele que faz a ação, ou seja, a categoria narrativa personagem. Pelo ângulo externo, as imbricações contextuais configuradas pelos discursos das personagens.

Além disso, é relevante observar o empenho do narrador para mostrar Sepé e João Guiné à semelhança de uma imagem de totalidade conectada que pode ser

apreendida com um único olhar, a contrastar com a descontinuidade gerada pelos relatos de inclinação ambígua provenientes das lembranças de um, e de outro. Através desse ângulo visual produtor de efeitos de simultaneidade, portanto, as personagens são colocadas em presença do leitor.

Meio dia no Chile. Por entre a vidraça de uma taberna portuária João Guiné olha a chuva que cai sobre as águas do mar. Esvazia um cálice de conhaque, deixa o botequim e inicia seu retorno ao Sul do Brasil. O vozerio abafado que enche de vida o lugar, faz as vezes de trilha sonora para a entrada da personagem em cena. Noite alta em Fortaleza. Latidos misturados a melodias produzidas por berimbaus e atabaques agitam a praia e tornam menos audível o breve diálogo entre Sepé e Escuro. Terminada a conversa, Sepé olha o mar. Fita, demoradamente, infinitos pontos de luz sobre as águas brasileiras. Cochila, desperta e, ainda de madrugada, parte em direção ao Sul do Brasil.

João Guiné é um elegante advogado de pele muito negra, seu rosto é adornado por uma barba curta, em ponta, sob o queixo, vive exilado no Chile. Sepé tem menos de 30 anos, aparência e modos de índio, acusado de traidor infiltrado no aparelho revolucionário, procurado pelas autoridades da polícia política, vive ilegalmente no Ceará. Dez mil quilômetros separam as personagens que atuam de maneira sincronizada, clandestina e vertiginosa com o mesmo objetivo, cumprir a ordem de chegar a Santa Maria da Boca do Monte.

[...] deixando Puerto Montt em direção a Santiago do Chile [...] João Guiné sente o vento do Pacífico tocar seu rosto. Aperta o acelerador. Sepé aperta o acelerador: três mil quilômetros até São Paulo. (RUAS, 2014, p. 35).

Tanto um, quanto o outro, ignoram a pauta do encontro a realizar-se na região central do estado do Rio Grande do Sul, sabem apenas que devem estar presentes e arriscam a vida para testemunhar a reunião que tem um surpreendente desfecho. Ao desempenharem papel arriscado para manter o ritmo do próprio deslocamento e alcançar objetivos, dissolvem laços afetivos, tornam-se irreconhecíveis pelo uso de disfarces, saem vitoriosos de enfrentamentos com autoridades policiais.

Movimentando-se em uma linha tênue entre o mocinho e o vilão, Sepé, por exemplo, que “não pode parar por nada nesse mundo” (RUAS, 2014, p.201) ao mesmo tempo em que se compadece ao constatar que os “rostos magros, negros, cansados”,

(RUAS, 2014, p.202), de populares que transitam pelas ruas do Rio de Janeiro merecem respeito, é capaz de matar para livrar-se de amarras e, sobretudo, manter inalterado o progresso de sua viagem. Como acontecera certa vez em um restaurante de beira de estrada, ao ser surpreendido por uma ordem que pronunciara a frase “teje preso”. (RUAS, 2014, p.80).

A reação extremada de Sepé à voz de prisão culminou com a eliminação de “dois soldadinhos, fardados de amarelo”, (RUAS, 2014, p.80), os quais faziam a vigilância da via pública e do estabelecimento comercial. Esse evento contribuíra para ampliar o grau de periculosidade de sua condição de viajante clandestino agravada pelo sentimento de culpa resultante da prática de assassinato.

Assim, a dinamicidade da mudança do estado psicológico da personagem que, diante do perigo altera radicalmente o comportamento, a torna semelhante a muitas pessoas reais. Como qualquer ser humano Sepé sente raiva, medo, desespero, compaixão, destemor, esperança, porém o conjunto de motivos que o leva a agir e reagir, ao mesmo tempo em que alcança a universalidade porque experimentado por todos, faz dele um ser original, cuja combinação precisa de impulsos contraditórios aparta-o dos demais, basicamente, pelo inusitado da forma como acontecem.

Entretanto, o fato de Sepé passar por cima de dificuldades intransponíveis no mundo real, exceder expectativas, alcançar vitórias incríveis, preconiza que suas ações, unicamente, representam aquilo que poderia ter acontecido com os oponentes da ditadura. Logo, um dos recursos narrativos basilares utilizados pelo escritor para contar atos de heroísmo, de dor, de desilusão, no contexto do regime político liderado pelos militares é a personagem.

De modo que, peripécias vividas por personagens, a exemplo daquelas representadas por Sepé, são elaborações estéticas realizadas por artistas em seu trabalho de mimetização de ações e reações humanas. Temática sobre a qual diferentes pesquisadores como Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado debruçaram-se com interesse, em especial em torno de meados de 1970. Além deles, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes publicaram uma série de contribuições de natureza crítica literária, sob o título *Dicionário de Narratologia*, desenvolvendo, igualmente, reflexões sobre essa “categoria fundamental da narrativa”, (REIS; LOPES, 2011, p. 314).

As discussões sobre processos envolvidos na composição da personagem em obras de diversas literaturas, o modo como são elaboradas em contextos específicos com os quais se relacionam, o reexame de seu potencial semântico bem como outros aspectos configurativos da categoria narrativa são expostos pela dupla de professores por uma ótica de relativo afastamento das teorias formalistas e aproximando-se de um modo de pensar que leva em conta as reações da recepção, do leitor. Desse enfoque, “os efeitos de leitura que a personagem suscita e que motivam a expressa rejeição de uma leitura imanentista”, (REIS, 2006, p.31), favorecem a reflexão sobre a origem e as consequências do comportamento, simultaneamente, compassivo e implacável de Sepé e, heroico e medroso, de João Guiné, em um contexto adverso como aquele da época da ditadura civil-militar. Os pesquisadores concluem seu raciocínio com a seguinte inferência:

Assim se afirma a importância da personagem, não só enquanto entidade funcionalmente indispensável para a concretização do processo narrativo, como suporte da ação que normalmente é, mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica. (REIS; LOPES, 2011, p. 318).

Porém, o intenso, perturbado e inquieto Sepé e, o não menos diferente, João Guiné resumem e representam aspectos da complexidade narrativa aplicados à criação de personagens. Por fugirem aos estereótipos consagrados de vilão e de mocinho e nascerem da combinação de características de ambos os perfis, mostram-se híbridos, oscilantes e até inseguros, de modo a acentuar a densidade dramática de suas ações.

Apesar da importância e esforço pela busca de intersecção entre o romance e seu contexto de produção, para traçar a projeção sociológica dessas personagens, é produtivo verificar a função que ocupam na economia narrativa, isto é, na sua estrutura. Assim, para estudá-las enquanto categoria da narrativa, torna-se apropriada a recorrência a determinados aspectos das teorias imanentistas.

Dessa perspectiva, para entender e explicar os contornos da complexidade da personagem, não apenas Antonio Candido e Carlos Reis, mas também E.M. Foster, entre outros pesquisadores, se dedicaram a estudá-la do ponto de vista da forma e por grupos organizados segundo seus modos de agir na trama romanesca. O resultado dessas pesquisas mostra famílias de personagens, cada uma com feições específicas. Ente elas, a linhagem de “costumes” cujo perfil psicológico é horizontalizado de modo a ser prontamente identificado, e de “natureza” (CANDIDO, 2009, p. 62), mais profundas e

complicadas. Pelo ângulo do crítico literário britânico, as personagens seriam planas ou esféricas e, “o teste para uma personagem ser redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana”. (FOSTER, 1974, p. 61-62). Já a dupla de estudiosos portugueses, as vê em um estado de oposição e de evolução em uma linha de tempo em que o herói clássico transfigura-se em anti-herói, assim descritos:

A peculiaridade do anti-herói decorre de sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. Neste aspecto, o estatuto do anti-herói estabelece-se a partir de uma desmitificação do herói [...]. Apresentado como personagem atravessada por angústias e frustrações, o anti-herói concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo e a fazer dele “o homem sem qualidades” [...]. Foi, sobretudo, a literatura pós romântica que consagrou a figura do anti-herói como polo de atração e veículo de representação dos temas e problemas do seu tempo. (REIS; LOPES, 1988, p. 192).

Assim, a caracterização da ação letal praticada por Sepé contra os representantes da ordem pública é reiteradamente negativa. Dito de outro modo, no contexto da trama, o encontro entre Sepé e os soldados representa um embate entre inimigos. De um lado a resistência, de outro, o poder ditatorial. Pela lógica do herói, Sepé venceria e teria seu mérito reconhecido, pela própria consciência, por outros personagens, pelo leitor. Entretanto, o desassossego provocado pelo sentimento de culpa, constantemente evocado, torna a personagem duas vezes vítima, das próprias ações e do regime opressivo. Nesse contexto, Sepé auto representa-se de maneira desqualificada, como um herói desmascarado.

Logo, seu o modo subversivo de agir, decorrente de um perfil reprovável contrasta com o estereótipo de herói, cujos atributos, superiores aqueles do seu grupo, fazem dele o centro de louvações e aclamações. Sepé, entretanto, é colocado à margem, embora, muitas de suas atitudes e intenções, possam parecer tão nobres e sublimes quanto aquelas do típico herói exaltado por Homero. A diferença, entre um e outro, reside no viés desfavorável da representação da ação da personagem. Em síntese, personagens com características multifacetadas e surpreendentes a semelhança de Sepé, habitam o mundo dos anti-heróis.

Anti-heróis evitam olhar o mundo por meio de lentes coloridas, brancas ou pretas. Contemplam a realidade através de profusos matizes, tons e semitons plúmbeos,

através de um filtro “cinza, pesado e triste”. (RUAS, 2014, p.96), especifica o narrador de *O amor de Pedro por João*. Por isso, o deslocamento de Sepé e João Guiné por terras latino-americanas e brasileiras expõe paisagens acromáticas, vazadas por aspectos negativos de natureza geográfica, psicológica, política. De um lado, por exemplo, há o detalhamento da interioridade das personagens, suas lembranças e medos. De outro, pelo olhar dos viajantes, ações humanas e problemas sociais são parcialmente descritos a exemplo do fragmento que narra a aproximação de Sepé a uma fronteira entre estados.

Sepé limpou o suor do rosto. Os olhos ardem, a cabeça parece que vai explodir. Aperta o acelerador: a cidade mais próxima, Belém de São Francisco, está a mais de cem quilômetros. Pode alcançá-la em uma hora e atravessar o rio para a Bahia. [...]. Aperta o acelerador. Essa estrada reta na sua frente pode dum hora pra outra esverdear de tanto milico. Fino pressentimento o faz vacilar à entrada de Belém de São Francisco. (Já sentia o cheiro do Rio). Parou à sombra de cajueiros magros como vaqueiros. (RUAS, 2014, p. 105).

Em um contexto de cerceamento de liberdade política como aquele da ditadura e, em contrapartida, de resistência ao regime autoritário, as relações entre opositores e apoiadores do governo servem tanto como tema, quanto como problema na descrição de trajetórias de personagens do romance. Nessa lógica, a referência à possível presença de militares que certamente interceptariam o trânsito de Sepé, além de ilustrar a tensa problemática da divisão entre pessoas da mesma nacionalidade, expõe o lado perverso de uma política de invisibilidade social implementada pelo regime em relação a grupos étnicos socialmente marginalizados e politicamente desorganizados, como os indígenas e os negros. Segundo o narrador, se “índio é bicho atrasado”, (RUAS, 2014, p.123), e “negro conhece seu lugar”, (RUAS, 2014, p. 285), é ostensiva a intenção do texto em mostrar o silenciamento sobre muitas questões relacionadas às minorias.

A propósito, Sepé fala pouco. O enigmático filho de Josias é parcimonioso nas palavras, “tem pele acobreada e silêncios de índio”. (RUAS, 2014, p.26), como o pai. Já o sociável e romântico João Guiné que, ocasionalmente, ainda fixa uma flor vermelha na lapela do paletó ao evocar o antigo sonho de compor canções de conteúdo revolucionário, reconhecia-se arrebatado pelo terror. Segundo a exposição do narrador, aos 58 anos “João Guiné era o medo inteiro [...]”. (RUAS, 2014, p. 47).

O pressuposto que o romancista Tabajara Ruas se apropria da elaboração de personagens redondas (porque capazes de surpreender) e anti-heroicas (porque o papel desempenhado por elas pode colocá-las em situação de vítimas) para tonalizar de cinza, não apenas a realidade em que elas se inserem, mas para a partir delas, estabelecer possibilidades de interpretação do contexto em meados dos anos 1970, impõe que João Guiné seja compreendido tendo em vista sua inteireza.

Entretanto, dificilmente a personagem pode ser capturada de modo completo porque, como ensina Umberto Eco em *Seis caminhos pelo bosque da ficção*, escritores atribuem corpo, voz, nome, olhar carnal aos temas pensados por eles. Como se sabe, há ideias, a exemplo de amor, vida, morte, capazes de gerar inexauríveis leituras, exegeses, ligações, sobretudo quando ganham densidade e concretude porque trabalhadas esteticamente. Logo, conceitos, noções, pensamentos, opiniões, personificados tornam-se passíveis de múltiplas, ilimitadas, e até parciais, interpretações.

Aliás, o fato de a operação interpretativa em literatura transitar em uma via de mão dupla entre produção e recepção faz dela uma questão problemática. Entre outros motivos, mas também por esse, em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon nomeia a discussão sobre intencionalidade e não-intencionalidade no âmbito literário como “delicado debate”. (COMPAGNON, 2001, p. 48).

Desse ponto de vista, optar por compreender a personagem procurando pela intenção autoral, por aquilo que o escritor quis dizer, pode levar a inferências interpretativas, talvez, superadas. Por outro lado, o ato de eliminação sumária do autor na interpretação do texto literário corresponde à rejeição da ação humana capaz de elaborar a literatura. Diante do dilema, o crítico francês recorre aos estudos de Mikhail Bakhtine sobre intertextualidade. Com esse gesto, o debate sobre compreensão e interpretação de narrativas literárias é ampliado, sobretudo, porque “reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto” (COMPAGNON, 2001, p. 112). Assim, longe de serem conclusivos, tais estudos sinalizam que ideias-personagens podem remeter ao contexto sociológico, político, histórico, que lhes deu origem. Pensá-las por essa perspectiva significa reconhecer a força possuem. De um lado, por atraírem e manterem o interesse daquele que lê, de outro, por estruturarem formalmente narrativas ficcionais.

Personagens fortes seduzem, criam vínculos de empatia, se eternizam na memória dos leitores. Figuras como Capitão Rodrigo, Ana Terra, Pedro Missioneiro,

criadas por Erico Veríssimo, pareciam sair do livro e galopar sobre cavalos pelos campos que o olhar de Tabajara Ruas alcançava. Essa revelação feita pelo escritor, em entrevista a Luís Augusto Fischer, tornou-se pública em 1989. Dessa perspectiva, parece razoável especular sobre mobilidade de personagens, uma vez que o trio de figuras projetado por Erico Veríssimo, e lembrado por Tabajara Ruas, vence distâncias cavalgando sobre ágeis montarias, em contrapartida, Sepé e João Guiné, a bordo de velozes automóveis.

Entretanto, deslocamentos empreendidos por personagens limitam-se às porosas margens da ficção. Porém, diante da permeabilidade da linha divisória existente entre o real e o imaginado, determinadas personagens migram dos domínios literários para territórios da historiografia, e vice-versa. Entre uma infinidade de exemplos, é possível citar a figura do general Sousa Netto que dá nome ao romance *Netto perde sua alma*, de autoria de Tabajara Ruas. Trata-se de um vulto histórico que preenche páginas de compêndios sobre a História do Brasil, sendo descrito como um político e militar reconhecido por sua participação em diversas batalhas como Guerra da Cisplatina, Guerra do Paraguai e Revolução Farroupilha.

Contudo, é sabido que a relação entre a Literatura e a história não obedece a simetrias, menos ainda se mostra amistosa. Entretanto, personagens, a exemplo do general Sousa Netto trazem para si a responsabilidade de estabelecer interfaces, circulando com relativa liberdade entre texto e contexto. De modo que, é nessa área compartilhada de livre trânsito, que Sepé e João Guiné aceleram para chegar a Santa Maria da Boca do Monte no local e horário marcados, pois “o encontro era no bar da Estação, às seis horas da tarde”. (RUAS, 2014, p. 278).

Apesar de simultaneamente, Sepé e João Guiné estarem imbuídos de cumprir idêntica missão, atuarem de modo clandestino, vertiginosamente transitarem por territórios latino-americanos e brasileiros, há descompassos entre eles. Divergem em relação a faixa etária, estado psicológico, modo de ver a realidade.

Ao deixar o Chile, durante o dia, João Guiné “olhava melancólico”, (RUAS, 2014, p.29), a chuva que caía sobre o mar. Em relação a Sepé, o narrador conta que “os olhos dele brilhavam como ouro”, (RUAS, 2014, p.34), na noite em que contemplou pela última vez o mar que banhava Fortaleza. As expressões visuais particularizadas que, respectivamente, contemplam águas continentais, incidem sobre a capacidade de observação do espaço no qual ambos estão inseridos em um processo de mútua influência.

Dessa perspectiva, a caracterização dos modos de olhar das personagens antecipa distintas problemáticas, cuja origem remete ao período das grandes navegações, ao Brasil colonial, à América Latina ditatorial. Portanto, a próxima seção apresenta o resplandecente olhar de Sepé emprestando nitidez a determinados aspectos derivados desse conjunto de questões.

6.3 Um olhar ao Brasil sob o golpe de 64: memórias e urgências de Sepé

Personagens nascem de uma ideia, de uma imagem, de uma lembrança. Contém embrionariamente possibilidades humanas que escritores imaginam não terem sido, em tempo algum, descobertas ou sobre as quais pouco de essencial tenha sido dito. De acordo com esse pensamento expresso pelo romancista Milan Kundera, “Sepé Tiaraju dos Santos”, (RUAS, 2014, p.290), criado por Tabajara Ruas para fazer parte da representação de uma geração de jovens combatentes que, em decorrência do fracasso revolucionário emergido em torno dos anos de 1970, passam pela experiência da clandestinidade, encorpa esse quadro derrotista ao projetar breve flash luminoso sobre suas raízes. Origens derivadas de antigos imbróglis relacionados às nações primitivas sul-americanas em seu contato com os europeus.

Diante de uma gama de diferentes perspectivas e objetivos de acercamento especulativo, a figura do habitante nativo das Américas, o índio, tal como representado na literatura brasileira, sendo esta compreendida como um fato cultural vinculado à organização social, aqui, o esforço crítico-reflexivo vai ao enalço espacial da personagem ‘Sepé-índio-bugre’, em fuga pela BR-116, desde Fortaleza, no Ceará, até Santa Maria da Boca do Monte, no Rio Grande do Sul. Semelhante perseguição objetiva alcançá-lo em sua performance representativa e constitutiva. Para estudá-lo em sua função romanesca de representar uma coletividade de indivíduos, o olhar derramado sobre ele irrompe de fontes sociohistóricas e políticas, detendo-se em pontos intrincados do período da ditadura civil-militar brasileira.

Por outro lado, sua face constitutiva reivindica analisá-lo enquanto categoria narrativa responsável pela vitalidade da ação nos limites do romance. Nessa seção, entretanto, a observação captura a personagem no interior do texto e em seu parentesco com outras manifestações estéticas. Esse ponto de vista inclui conhecer a origem ficcional

do jovem combatente de olhos que brilhavam como ouro em sua proximidade, por exemplo, com a conhecida figura histórica do líder guarani Sepé Tiaraju, com o herói lendário cantado em “Lunar de Sepé” e com um dos eus-líricos versejados em *O Uruguai*.

De modo que, a visada crítica que se apoia na leitura de alguns textos do filósofo Walter Benjamin e do historiador Caio Prado Junior, dentre outros, procura rastrear o ziguezagueante corre-corre de Sepé, bem como o vai-e-vem de suas lembranças para capturar-lhe o significado. Por esse motivo, se impõe a esta análise o desvio de um fio condutor retilíneo. Apenas desse modo torna-se possível acompanhar o percurso volante da personagem, o que corresponde a transitar por entre tema, forma, contexto, recepção, às vezes, por uma via de mão única, outras, de mão dupla.

Assim, inicialmente, para entender tópicos nevrálgicos do Brasil sob o mando do assenhoramento civil-militar oficializado em 1964, é impositivo fazê-lo a partir de determinados elementos remanescentes da sociedade colonial, suas dinâmicas, suas consequências. Semelhante caminho é sugerido pela resplandescência contida no olhar inicial de Sepé, de pronto obscurecida por outras urgências.

Entretanto, apesar de o propósito principal desse trabalho reivindicar a interpretação de alegorias presentes no labor mimético de Tabajara Ruas nos limites contextuais da ditadura, aqui, o retrospecto se mostra essencial porque o ambiente tenso daqueles dias constitui mais fortalecimento de antigas escolhas políticas e, menos, inventividade circunstancial do regime. Além do mais, fixar a compreensão de vieses aflorados no relato do escritor, restringindo-a a um conjunto de fatos decorrentes do controle autoritário, corresponderia a irradiar um olhar míope sobre as feridas sociais de um Brasil marcado pela injustiça e pela arbitrariedade.

De modo que, se o pesquisador Massaud Moisés em *Dicionário de termos literários* ensina que por intermédio da análise é possível ver, ler e conhecer textos ficcionais tanto em seu âmbito intrínseco, quanto extrínseco, para estudar camadas mais profundas de *O amor de Pedro por João*, se faz necessária intervenção compreensiva suplementar. Apenas dessa maneira é possível resgatar informações não manifestas ou abreviadas, relacionadas tanto ao tema, que no contexto de surgimento do romance dizem respeito ao cenário político dos anos dramáticos em que um governante brasileiro, eleito, foi deposto por um golpe militar, quanto ao tratamento dado a esse assunto pelo artista.

Em outras palavras, para visualizar além das ações vivificadas por Sepé e ampliar a compreensão e a abrangência de sua performance, a prosa do Tabajara Ruas precisa ser observada com vagar. Através da recorrência ao recurso suplementar da paciência analítica, portanto, corridas visuais sobre as páginas do romance, primorosamente transitáveis, ficam vetadas. Logo, se a velocidade extrema norteia o agir de Sepé, apenas a leitura cuidadosa descortinará qual Brasil o romance expõe ao olhar do leitor.

Aliás, de modo meio impreciso, porém perceptível, o próprio narrador assume a responsabilidade de tornar mais enfática a recomendação de promover um ato leitor desacelerado. Faz isso no momento em que descreve os primeiros movimentos e as últimas advertências recebidas por Sepé. Latente, oscilando entre o lirismo e a geografia, a sugestão de leitura pausada pode ser depreendida tanto do último aviso dado pelo companheiro, e também combatente, Escuro: “não vai esquecer as ordens. Controlar nego véio”. (RUAS, 2014, p.31-32), quanto na subsequente e rara pausa realizada pela personagem.

Hasta la vista - disse Sepé. Esperou sentado no barco que Escuro se afastasse. Observou a cintilação do sal nos fios elétricos, rodeando Fortaleza, provocando pequenas chamas azuis. Apanhou uma concha no chão e levou-a ao ouvido. Atirou-a longe. Ergueu-se. Ficou olhando o mar. (RUAS, 2014, p.33).

Quase em câmera lenta Sepé espera, observa, olha. A delonga contida nessa sequência de atividades sugere calma, atenção, concentração. Operações que, se aplicadas ao perfil da personagem, caracterizam um comportamento incomum, uma vez que o cotidiano de Sepé é marcado por nervosa correria. Porém, mais que mostrar uma exceção em sua conduta, a ideia de lentidão está a indicar, como já referido, a necessidade de exercitar o devagar na leitura do romance para aprender-lhe o essencial, agregar-lhe reflexão.

Semelhante problematização leva a concluir que o comportamento momentaneamente calmo de Sepé remete a intencionalidades tanto de natureza crítico-formal quanto social. De um lado, ao irradiar luz sobre si, o texto sugere determinada maneira de proceder em relação à própria decodificação. De outra perspectiva, por contraste, tipifica a personagem como uma espécie de guerrilheiro-máquina alimentado pela rapidez e pela mobilidade. Sem a menor dúvida, Sepé é uma quase totalidade urgente.

A cena que o coloca sob holofotes, livrando-se de disfarces para seguir viagem atesta esse seu traço singular.

Afastou-se rápido, rente as paredes. [...]quando deixava Juazeiro apertou o acelerador e recebeu no corpo a velocidade do carro trazendo-lhe outra vez a alegria. Precisava beber estradas, precisava atravessar o Brasil inteiro[...]. Aperta o acelerador. Precisa voar, [...] (RUAS, 2014, p.179).

A cristalização da rapidez como um valor que se impõe, não apenas ao personagem, mas de um modo geral, a todos os aspectos da vida econômica-produtiva do indivíduo contemporâneo mostra, no contexto do romance, uma face cruel do sistema político ditatorial e, para além dele, sua disseminação em todas as relações de poder instituídas, qual seja, a submissão pela opressão.

Isso porque a palavra *pressa* faz parte da mesma família etimológica na qual formam-se os verbos *oprimir* e *pressionar*. A partir dessa constatação é possível inferir que o guerrilheiro-máquina Sepé age sob a imposição do autoritarismo. Porém, no limite entre um viver público, assujeitado à repressão, e a liberdade não oficial, Sepé opta pelo segundo modo de estar no mundo.

Por outro lado, a morosidade inaugural que, por instantes, paralisa o corpo e o olhar brilhante de Sepé, permitindo que ele contemple o mar, as águas continentais, os caminhos oceânicos, além de moderar a velocidade desse mensageiro da *pressa*, facultam-lhe volver ao passado.

Essa visada retrospectiva sugere um recuo no tempo muito mais distante de Sepé, que o início do século XX, há mais ou menos “cinquenta anos atrás”, (RUAS, 2014, p.179), quando o padrinho Degrazzia tinha dezessete anos, alistara-se à Coluna Prestes e dera início à vida de combatente. Isso porque, num relance, os raios luminosos gerados pelos olhos de Sepé que “brilhavam como ouro”, (RUAS,2014, p.34), podem alcançar a aurora do Brasil, em virtude de a luz, enquanto claridade emitida, mover-se à velocidade mais alta conhecida.

Por esse modo de pensar, é possível inferir que a personagem delinea, por meio da caracterização e da direção do próprio olhar, um início, um começo. Semelhante origem estaria relacionada ao ideário que a move. A rigor, Sepé é impulsionado pela utopia de um mundo melhor, mais justo e fraterno. Entretanto, imerso em uma atmosfera política-opressiva, ele se coloca em atitude contemplativa-reflexiva, antes de lançar-se em missão. O olhar o mar praticado por ele pode levar a diferentes interpretações, porém,

no contexto da ditadura o brilho do ouro contido nesse gesto, literalmente, remete à ideia de riqueza, fortuna, capital.

Se a narrativa bíblica mostra viajantes estrangeiros ofertando ouro para sublinhar o nascimento do menino Jesus, muitos manuais de história do Brasil descrevem navegantes estrangeiros retirando e levando consigo o ouro da nova terra desde o seu “descobrimento”. Seria possível compreender o olhar “sepeense” sobre o Brasil desconsiderando esse pormenor?

Assim, ao mesmo tempo em que o “vento do Atlântico tocou seu rosto”, (RUAS, 2014, p.34), anunciando a Sepé que o momento presente se resume a zarpar para Santa Maria, que ele deve colocar-se em movimento, faculte-lhe uma parada. Entre a urgência e o vagar, Sepé permite-se, ficar “olhando o mar”. (RUAS, 2014, p.33), mais uma vez. Os flashes dourados vertidos do último gesto visual dirigido à imensidão aquosa, se propagam em direção ao ano de 1500, data em que Cabral atravessou o oceano Atlântico e chegou ao Brasil.

De acordo com os relatos de Tzvetan Todorov que podem ser lidos em *A conquista da América*, muito provavelmente, os europeus deixaram o velho continente para singrar os oceanos motivados pelo desejo de enriquecimento. Para comprovar essa tese, Todorov cita fragmentos de escritos atribuídos a esses aventureiros náuticos nos quais, Colombo, por exemplo, afirma que “estava atento e tratava de saber se havia ouro. [...] nossa atividade, que é coletar ouro”, (TODOROV, 2010, p. 9), nas terras americanas.

Portanto, o olhar da personagem que brilha como ouro e focaliza o mar, além disso, contém “o amarelo dos olhos de onça”, (RUAS, 2014, p.86), remete às riquezas da terra, à imensidão das águas e à diversidade da fauna brasileiras. Em contrapartida, os navegadores estrangeiros que aqui atracaram, vieram movidos por questões de ordem econômica, segundo Todorov. O resultado desse encontro “econômico” parece óbvio: um lado foi bem-sucedido, o outro prejudicado. Inegavelmente, não é preciso muita reflexão para concluir que negociação justa para compatibilização de interesses entre os pioneiros-marítimos europeus e os nativos brasileiros, em momento algum existiu.

Assim, essa perspectiva, ao mesmo tempo única e fundamental, inferida da descrição física da personagem, e de seu insólito e primeiro modo de agir, movimenta a reflexão em direção ao passado brasileiro. Semelhante rota, de pronto evidencia uma gama de conhecidas negatividades, a exemplo da injustificável concentração de renda,

possivelmente, estreada no remoto encontro entre conquistadores e conquistados. Nesse sentido, é possível verificar prejuízos, sobretudo econômicos, sofridos pelas populações locais em todas as etapas de desenvolvimento do Brasil, de modo especial, no período em que o país esteve sob o comando dos militares.

Aliás, Sepé tem consciência que a história econômica brasileira silencia sobre práticas monetárias levadas a efeito pelo poder público, notoriamente, lesivas à sociedade. Semelhante discernimento veio à tona no momento em que ele se despediu de Lurdes, uma mulata com quem vivia em Fortaleza. Sepé fazia questão de deixá-la, financeiramente, amparada. Porém, ela rejeitou a ajuda e questionou a origem do pequeno tesouro que lhe fora ofertado pelo companheiro. Ele explica, “é dinheiro roubado. Roubado de quem roubou”. (RUAS, 2014, p. 34).

Em outro contexto, no extremo Sul do Brasil, o personagem Josias, pai de Sepé, também manifesta lucidez, e conseqüente descontentamento, em relação a certas práticas econômicas levadas a efeito pelos governos militares. O espaço e o fortalecimento alcançados pelo capital globalizado na estrutura produtiva brasileira em detrimento do capital nacional, em meados dos anos de 1970, por exemplo, aborreciam Josias. Essa constatação, entre outros motivos, fortaleceu ainda mais o ideário esquerdista que o orientava. Por isso, ele explica aos jovens amigos, recém-conquistados em Porto Alegre, que sua luta, também, incluía a “defesa da Pátria contra a ditadura e contra as multinacionais”. (RUAS, 2014, p.272).

Porém, a militância política “do velho Josias, com seu riso debochado, seus olhinhos enrugados e avaliadores, o jeito entre macio e duro”, (RUAS, 2014, p.53), iniciada no alvorecer do século vinte o levou, por duas vezes, à prisão. Contribuiu para separá-lo da mulher Francisquinha e dos filhos, Sepé e Luís. Sobretudo, terminou por afundá-lo no vício etílico e na solidão. Por conseguinte, entre os limites desse núcleo familiar diegético, a personagem Luís acentua o próprio destaque ao formar contraponto com a figura de Sepé.

De maneira que, se de um lado, Sepé assemelha-se ao pai, Josias; de outro lado, Luís iguala-se a mãe, Francisquinha. Ações, ideias e atitudes executadas por um, correspondem ao seu contrário quando praticadas pelo outro. Sepé é livre, Luís é dominado; Sepé é forte, Luís é fraco; Sepé evita o cansaço, Luís trabalha duro e leva vida “correndo em direção ao portão da fábrica, esquecido de tudo”, (RUAS, 2014, p. 76).

Cativo do tempo, tomado pela fraqueza servil, o desinformado Luís não pensa, não vê, não se sensibiliza consigo próprio, menos ainda com aqueles que o rodeiam. Seu desmemoriamento impede que ele perceba o grau de espoliação laboral ao qual é cotidiana e injustamente submetido. Sua semelhança com um robô contribui para que ele ignore a exploração de certas classes sociais por outras. Desse modo, cristaliza uma imagem endêmica de injustiça que permeia as relações de trabalho, em praticamente todas as épocas da história brasileira. Exceto por um breve e utópico momento em 1968, quando movimentos operários de oposição ao regime ditatorial ensaiaram efêmera reação, de imediato refreada.

Logo, a trajetória de Luís não expõe unicamente a alienação das massas trabalhadoras. Sobretudo, diz do desafio que é ser sujeito da própria história em um contexto em que as condições materiais vividas, como uma voragem, sugam o indivíduo. E, apesar de constatá-lo exaurido, retiram-lhe mais energia, não apenas física, sobretudo mental, impelindo-o à acomodação. Assim, ao mesmo tempo isolado e rodeado de colegas, Luís encena os ideais do mercado. Semelhante a mercadorias que não possuem história, apenas rótulos, ele segue o fluxo. Desse ponto de vista, o cotidiano do irmão de Sepé implica uma reflexão filosófica e política, pois seu modo de estar no mundo não cumpre aquela função que Walter Benjamin atribuiu ao "historiador materialista", em *Sobre o conceito de história*,

[...]romper a continuidade histórica para extrair dela determinada época; romper igualmente a continuidade de uma época para extrair dela uma vida individual [...] mostrar como a vida inteira de um indivíduo cabe em uma de suas obras, em um de seus fatos; como, nessa vida, cabe uma época inteira; e como, numa época cabe o conjunto da história humana. (BENJAMIN, 1991, p.442).

Do outro lado, em uma ótica de ruptura, o vigoroso Sepé enfrenta diferentes batalhas e elabora raciocínios sobre elas, a exemplo da aflição que insistia apoderar-se do seu pensamento, reaparecendo toda vez que ele lembrava o assassinato dos dois policiais em uma taberna de beira de estrada. Além de livrar-se do reiterado mal-estar através de autoabsolvição, avalia de modo sarcástico o episódio, o desfecho, os oponentes e a instituição que eles representam.

A ironia contida na expressão “os soldadinhos vieram prendê-lo de bicicletas”. (RUAS, 2014, p.82), exemplifica a crítica implícita no relato daquele incidente. Se por

um ângulo, reitera a supremacia da força física de Sepé que, na luta numericamente desigual, de um contra dois, sagra-se vencedor, por outro lado, expõe ao desprestígio o serviço de segurança pública. Por uma ótica própria, a personagem descreve a fragilidade das condições de trabalho dos policiais. Além disso, reprova a filosofia de enfrentamento que os guia ao evidenciar a improdutividade resultante de uma orientação alicerçada no ataque.

Em resumo, diferentemente de Luís, Sepé olha, enxerga, pensa. Esse modo de ver, não abarca apenas contemplação do momento presente, expande-se alcançando outros tempos. Assim, “distribuindo o olhar amarelo”, (RUAS, 2014, p.328), a personagem ilumina, sobretudo, o passado político da história social brasileira. Portanto, se o olhar de Sepé enche de luz o passado, são as ideias de Walter Benjamin que orientam o trajeto a ser percorrido para conhecê-lo como ele realmente aconteceu.

Na perspectiva de conhecer, também, o passado daqueles que não constam, por exemplo, nos manuais de história, o mestre alemão problematiza certas formas de abordagem dos fenômenos e das culturas humanas, principalmente aquelas cuja empatia com os vencedores é mais visível. Pela ótica do filósofo, semelhantes doutrinas estariam a serviço da dominação dos vencidos, por isso ele chama a atenção, principalmente, para o rompimento de sua continuidade, já que o objetivo do pensamento historicista consiste em compreender uma época sem levar em conta o que veio depois.

Depois da chegada dos europeus ao continente americano, depois da colonização do Brasil, depois da ditadura civil-militar, vistas na perspectiva do olhar de Sepé, resta ele, uma espécie de herói decaído, para citar aqui a tradição da forma romance tal como enunciada por Lukács, isto é, derrotado, clandestino, desarraigado. De outra perspectiva, Caio Prado Junior em *Formação do Brasil contemporâneo*, não induz a pensar que o tempo presente com suas mazelas seja a síntese, a totalidade da história da humanidade. Daí a força lacunar de seu conceito de história:

[...]quando se aborda a análise da história de um povo, seja aliás qual for o momento ou o aspecto dela que interessa, [...], todos os momentos e aspectos não são senão partes, por si só incompletas, de um todo [...]. (PRADO JUNIOR, 2011, p. 15).

Assim, independentemente, de o narrador de *O amor de Pedro por João* referir-se a um universo historicamente datado em que as ações transcorrem entre 1968 e 1973, período em que contestações juvenis assumem, em várias partes do planeta, uma dimensão revolucionária, muitas vezes voltadas para a saída guerrilheira; as frenéticas personagens moverem-se por espaços territorialmente localizáveis, o Brasil e o Chile; a direção dos olhares, tanto aquele melancólico de João Guiné, quanto o que parece ouro de Sepé, apontarem para o além-mar, isso tudo, é apenas parte do romance, bem como representação de fragmentos da história sócio-política do Brasil sob o golpe de 64.

Possivelmente, o vertiginoso corre-corre de Sepé preanuncie urgências em descontinuar invisibilidades impostas a grupos excluídos, a exemplo de índios e negros. Bem como, suspensão de reveses do regime ditatorial e outras históricas mazelas suportadas por grande parcela da população brasileira, há longa data. Desse ponto de vista, a ação da personagem não sugere apenas superlotação de vitrinas de excluídos, mais que isso, ativa a multiplicação do clamor das ruas em favor de um mundo, minimamente justo. Talvez seja essa uma “chave preciosa e insubstituível para se acompanhar e interpretar o processo histórico posterior e a resultante dele que é o Brasil de hoje”. (PRADO JUNIOR, 2011, p. 5).

Por isso, o brilho dourado atribuído ao olhar do guerrilheiro, a acusação de traição que recai sobre ele, o imperativo de vida, clandestinamente nômade, que determina sua trajetória, exigiram que Sepé levantasse a flâmula dos inimigos da ditadura. Porém, urgiu que ele erguesse, também e mais alto, a inconfundível, a misteriosa, a vívida, bandeira dos habitantes primitivos da América do Sul e marchasse célere como bem anuncia a epígrafe de *O amor de Pedro por João*.

Orgulha-te: eu levo o estandarte
 Não te preocupes: eu levo o estandarte
 Ama-me: eu levo o estandarte.
 (R. M. Rilke).
 (RUAS, 2014, p.11).

Apesar do caráter opressivo-intimidador do regime autoritário descrito no texto, o personagem molda-se a um perfil de atuação clandestina configurado por excepcional autoconfiança, raro senso de liberdade e genuína altivez. Politicamente investido de autonomia, Sepé encena realidades sociais escamoteadas, separadas entre si por mais de

meio milênio de anos. Tanto os descendentes dos primitivos habitantes sul-americanos, quanto os camponeses pobres, os desvalidos urbanos, operários e estudantes, entre outros, submetidos à experiência do poder ditatorial em meados de 1970 estão representados no estandarte hasteado pelo herói.

Logo, de uma perspectiva, movido por uma pressa suicida e definidora de seu estilo guerreiro, Sepé combate, através de perícia muito peculiar, o autoritarismo, convertendo-se em imagem da resistência. De outro lado, ele personifica o anseio das massas rurais e das populações citadinas frente ao agravamento da repressão, principalmente em 1968, após o AI-5.

A cada novo enfrentamento com os defensores da ditadura, ele revela-se menos servil e mais aguerrido. O auge dessa superioridade combativa pode ser verificado quando o guerrilheiro é detido pelas forças policiais em Santa Maria, e o temível Sargento Aparício Grosso Conceição tenta convencê-lo de suas boas intenções. Fiel à autoestratégias de diálogo, firme e inflexível, Sepé não se curva e adverte.

Eu não te respeito. Eu quero que tu te foda e vá pra puta que te pariu. Tu não é igual a mim porra nenhuma. Eu sou um homem. Eu faço o que quero. Em mim filho da puta nenhum manda. Eu já superei isso de respeitar superior há muito tempo. Não reconheço ninguém superior a mim. (RUAS, 2014, p. 292).

Portanto, ao elevar o estandarte da guerrilha, o filho de Josias faz resplandecer perspectivas visuais longínquas, muito aquém 1964. Efetivamente, o clarão derivado do olhar da personagem projeta meia-luz sobre caminhos que guiam a espaços geográficos minados de riquezas materiais frágeis à ganância de descobridores estrangeiros. Porém, ilumina em toda sua extensão expressiva parcela social sul-americana, há muito tempo, mantida sob o engodo, intencionalmente enclausurada na penumbra. Por isso, esse líder sem liderados, esse comandante de si mesmo acelera, salva-se, pensa. “Mais, mais, mais”. (RUAS, 2014, p.35).

Humano e real em suas incertezas, inventado e utópico em suas ações e reações, Sepé Tiaraju dos Santos dotado de olhos com um brilho especial é proveniente de uma antiga família de heróis. As raízes literárias da linhagem sepeense constam em *O Uruguai* e datam de fins do século XVIII, quando Basílio da Gama atribui o nome Sepé à figura de um líder indígena morto em combate pelo governador de Montevideú, com tiros de

pistola. A descrição pormenorizada desse episódio mostra a vitória dos exércitos a serviço das potências imperialistas europeias da época pelo uso de armas de aço e de fogo, contra índios munidos com lanças e flechas de madeira.

Em 1902, o escritor regionalista João Simões Lopes Neto coleta da literatura oral gaúcha, entre outras lendas, o pequeno canto épico “O lunar de Sepé”, publicando-o, aproximadamente, uma década depois em *Lendas do Sul*. O teor desse poema anuncia o nascimento do índio Sepé Tiaraju, evidencia sua marca congênita na testa representada por um lunar luminoso, torna notável sua trajetória caracterizada pela liderança nata, coragem singular e profundo sendo de justiça. O rimance é encerrado com a celebração da vitória de Sepé Tiaraju sobre a morte.

A essas pioneiras aparições do herói indígena Sepé Tiaraju, na alta literatura brasileira e na expressão popular do interior gaúcho, podem ser incluídas outras representações sepeenses, a exemplo de *Tiaraju* de Manoelito de Ornellas; *Sepé, o morubixaba rebelde*, de Fernandes Barbosa; *Sepé Tiaraju, romance dos Sete Povos das Missões*, de Alcy Cheuiche.

Dentre os aspectos a destacar nesse conjunto de obras herdeiras da temática estreada por Basílio da Gama, dois assuntos alcançam relevância no contexto de *O amor de Pedro por João*. A Guerra Guaranítica e a perseguição sertanista. Isso porque, deriva de ambos os fatos históricos, o modo de vida errante de personagens representativas das populações nativas que habitavam o Sul do Brasil. O narrador de *Sepé Tiaraju, romance dos Sete Povos das Missões*, simultaneamente, resume e amplia o que está exposto no parágrafo.

[...] uma a uma, todas as quatorze reduções foram saqueadas e a maioria dos índios cristãos que sobreviveram, arrastada para os mercados da costa onde seriam vendidos para apodrecer na escravidão. [...]. O capitão Raposo Tavares, chefe da expedição que assassinara milhares de inocentes e raptara 60 mil cristãos, respondeu ao padre Mendonça que lhe perguntava em nome de que direito exterminava e reduzia a escravos os seus fiéis: “É Deus quem nos dá a ordem no Livro de Moisés: Combatei as nações pagãs”. (CHEUICHE, 1984, p. 60).

O fragmento retirado do texto de Alcy Cheuiche serve para ilustrar informações, também registradas pela historiografia, que explicam o êxodo indígena posterior ao fim do aldeamento promovido pelos religiosos europeus. Sempre em fuga, os nativos derrotados se puseram em permanente deslocamento por um mosaico geográfico que se

estendia da Bacia do Prata à Amazônia. Semelhante movimento não se resumia a um nomadismo recuperado dos primeiros habitantes ameríndios, normalmente condicionado a variações climáticas, a captação de alimentos, a presença de cursos d'água, mas extraordinariamente, a necessidade básica de escapar à perseguição de caçadores de homens, a exemplo do capitão Raposo Tavares, citado pelo narrador de *Sepé Tiaraju, romance dos Sete Povos das Missões*.

Assim, virou hábito entre os nativos, abandonar às pressas, paragens muitas vezes abundantes em víveres. Quer por abominarem a escravidão, quer por preservação da própria vida ameaçada pelas armas de fogo e epidemias. Efetivamente, diferentes etnias indígenas privaram-se de habitação fixa. Decorreria, portanto, desse comportamento errático a configuração de uma primitiva figura meridional, o “índio-vago”, o “gaudério guarani”.

De modo que, é nessa condição de errância que *O continente* de Erico Verissimo recolhe, por exemplo, a imagem do que viria a ser o personagem Pedro Missioneiro. Estudos críticos resultantes de análises do romance têm chamado a atenção para a propriedade do título do episódio “A fonte” que abre a narrativa, ora por explicar a origem do personagem central Pedro Missioneiro, que se identifica como descendente do alferes real Sepé Tiaraju, ora por sua ligação com o episódio histórico mais remoto cronologicamente, as Missões Guaraníticas.

Assim e de uma perspectiva, a exposição detalhada de aspectos relacionados a genealogia da família de heróis sepeenses vertida, em parte da literatura e em parte da historiografia, teve como objetivo mostrar o parentesco temático, estético e histórico do Sepé Tiaraju dos Santos de *O amor de Pedro por João* com outros Sepés. De outro ponto de vista, a pluralidade de facetas constituidoras das trajetórias de seus personagens-parentes, a exemplo de contradições, hesitações, ilogicidades, anunciam a impossibilidade observá-lo como um todo coerente porque, por esse modo de apreensão, seu desenho corresponde a um mosaico criado a partir do encaixe de peças biográficas, fendas e sobreposições.

Novo reencaixe que Tabajara Ruas realiza em meados de 1970 ao soprar a poeira acumulada sobre antigos Sepés, no limite entre a figura histórica, lendária e literária o escritor concede-lhe “um rosto de bugre [...], nariz largo, lábios grossos, [...] cabelos arrepiados [...], olhos de onça [...]”. (RUAS, 2014, p. 85-6), insufla-lhe caráter ambíguo

que oscila entre a representação da traição e da lealdade e lhe outorga a missão de chegar a Santa Maria da Boca do Monte. De um lado, ao criá-lo à semelhança de um jovem valente e decidido, fortalece a continuação da linhagem sepeense ao trazer à luz mais um rebento, de outro lado, ao afastá-lo do núcleo familiar e arremessá-lo na selva urbana, submete o Sepé atualizado a errar mais e acertar menos.

Assim, esse herói inventado e complexo, originário de população mestiça que mantém parentesco com povos nativos da América do Sul, mais precisamente a etnia guaraníca que habitava a região dos Sete Povos, permanece em deslocamento, agora na urbe.

Embora Sepé Tiaraju dos Santos seja resultado da criatividade do artista, destinado a valorizar estirpe indígena na extensão espacial do romance, há nele características particulares que o tornam representante de um segmento bem específico da etnia guaraníca, aquele que fica

[...] a mercê das guerras e frequentes mudanças de autoridade que se sucedem desde 1750, torna-se nômade, e vagueia pelo interior da capitania. Será aproveitado como peão das estâncias de gado que se alastram sobretudo a partir do último quartel do século XVIII, e para soldado nas guerrilhas externas e internas que caracterizam a história política da capitania sulina. (PRADO JUNIOR, 2011, p. 115).

Portanto, o irmão de Luís, filho de Josias e Francisquinha que declinou de vínculos familiares e patronais à medida que escolheu para si vida errante e clandestina em substituição à relativa estabilidade decorrente de laços afetivos e laborais fixos, liberta-se, principalmente, da submissão econômica. Dessa forma, torna-se independente para propagar a herança guerrilheira instituída, há séculos, pelos antepassados, como mencionado por Prado Junior e, por conseguinte, atraído pelos ideais de libertação nacional e social passa a integrar grupos armados que combateram a ditadura civil-militar em torno da década de 1970.

Além disso, distingue-se pela convicção de que, o que pensa sobre si próprio contribui para fortalecê-lo e elevar a autoestima pessoal e de seus representados. Por isso, despojado de arrogância, imbuído de genuíno orgulho, afirma. “Ainda bem que tenho essa cor acobreada, essa cara de bugre”. (RUAS, 2014, p.123).

Porém, sua autoavaliação problematiza uma questão decorrente do emprego da palavra “bugre”, a qual remete a ideias de selvageria, insensibilidade, blasfêmia. Nos

limites do romance, envaidecer-se sendo “bugre” pode ser positivo por facilitar a dissimulação e o trânsito do combatente em lugares públicos, uma vez que segundo ele, aparência de bugre ou “cara de índio no Nordeste todo mundo tem”. (RUAS, 2014, p.59).

Entretanto, do ponto de vista linguístico encobre preconceito social que consiste na valoração negativa atribuída a características da alteridade, o que pode resultar em manifestações de exclusão e de dominação política pelo uso da língua. Conseqüentemente, nomear de bugres índios reais que povoam espaços urbanos e sobrevivem, na maioria das vezes, da venda de artesanato, corresponderia a inferiorizá-los, negar-lhes visibilidade social.

Portanto, as memórias e o corre-corre de Sepé demonstram o forçado desenraizamento do habitante nativo das terras americanas, a pilhagem sofrida e o consequente estado de subalternidade das populações nativas, bem como, a condição de clandestinidade de alguns remanescentes desses povos que, semelhantemente a Sepé, pegaram em armas contra a ditadura e perderam a batalha em torno dos anos de 1970.

Dessa maneira, o personagem cumpre importante função romanesca à medida que expõe, ao olhar do leitor, um Brasil cronicamente adoecido, socialmente ferido. Dentre a diversidade de chagas que Sepé se apressa em revelar, a exemplo de opressão ditatorial, injustiça, rapinagem, pode ser acrescida uma lista contínua de achaques, na qual uma mazela leva a outra, que leva à seguinte e assim por diante.

Aliás, “a dez mil quilômetros”, (RUAS, 2014, p. 35), de distância de Sepé, outro brasileiro, o também combatente João Guiné, igualmente, se põe em viagem de retorno a Santa Maria da Boca do Monte. Semelhantemente a Sepé, também contempla o mar na hora da despedida, porém, com um olhar triste, impotente. A análise dessa trajetória e desse modo de enxergar o mundo é tematizada na próxima seção do capítulo.

6.4 João Guiné: uma visão brasileira sobre a América Latina

O emblemático fato de João Guiné da Silva cumprir a ordem de retornar ao Brasil, após longo período de exílio no Chile⁸, mostra como o acatamento de mandos, entre

⁸ O Chile se constituía em polo de atração da primeira vaga da diáspora brasileira após o golpe militar de 64. Muitos brasileiros se haviam refugiado nas embaixadas ou haviam cruzado a fronteira do Uruguai sem documentos, e agora começavam a afluir a Santiago. (FURTADO, 1991, p.20).

outras questões, foram decisivos para a saúde política, ainda que breve, de organizações de esquerda que combateram a ditadura em torno dos anos de 1970. Da mesma forma, expõe uma gama de dificuldades, traumas, renúncias, que passaram a fazer parte de individualidades que por iniciativa pessoal tornaram mais numerosa e forte a oposição ao regime autoritário. Além disso, segundo o próprio João Guiné, sua conduta obediente, também teria fins educativos, deveria ser reproduzida, pois “era preciso dar exemplo pra moçada, afinal, se os velhos não dão, compadre, quem vai dar”? (RUAS, 2014, p.62).

Por outro lado, a leitura crítica-teórica da trajetória da personagem não exclui o olhar espontâneo sobre suas aventuras, isso porque todo texto literário faz jus, também, a uma leitura que procura recuperar o prazer, o espanto e a admiração de um leitor desobrigado a entendê-lo segundo Fulano ou segundo Beltrano. Dessa perspectiva, de imediato cumpre registrar que João Guiné da Silva é apenas uma memória que povoa as recordações de Marcelo enquanto ele aguarda, no Chile, embarque para o exílio na Europa, juntamente com Sepé e Degrazzia.

A imagem de Guiné aflora em seu pensamento, posterior aquela do massacre testemunhado por ele em Santiago que resultara, não apenas, na morte do presidente Salvador Allende, na imposição do regime autoritário e consequente encerramento da democracia representativa naquele país, mas sobretudo, na transformação da cidade em “cemitério de portões sempre abertos para novos cortejos”. (Ruas, 2014, p. 61).

Marcelo “tinha visto os cadáveres outra vez”, (RUAS, 2014, p. 61), empenhava-se na busca por Dorival, queria certificar-se de sua morte antes de acrescentá-lo definitivamente a lista pessoal de baixas na organização. Ao aproximar-se com cautela de um corpo viu que,

Era negro, o homem caído – poderia ser brasileiro ou cubano – e os fios grisalhos da barba ressuscitaram num relance o sorriso de João Guiné (deixa comigo, malandro), o mesmo sorriso que dois anos atrás povoou a gelada noite a empilhar-se ao redor do metro quadrado de Pilsener e na qual ele anunciou, como se fosse a coisa mais natural desse mundo, que ia voltar. – Tenho um encontro com Sepé, em Santa Maria. (RUAS, 2014, p.61).

João Guiné comunicou aos companheiros que deixaria o exílio por volta de 1971. Partiu do Chile, atravessou a Argentina, entrou no Brasil por Foz do Iguaçu, cortou o estado do Paraná, de Santa Catarina e ingressou no Rio Grande do Sul pelo Norte. Em

localidades como Passo Fundo, Santa Rosa, Júlio de Castilhos, fez estratégicas paradas para, finalmente, entrar em Santa Maria. Na Boca do Monte, ziguezagueou pela periferia até chegar ao centro da cidade. Ali, “João Guiné consulta o relógio: cinco e quarenta e oito”, (RUAS, 2014, p.283), dois dias após haver saído do Chile.

Porém, a avenida principal margeada por incontáveis militares torna real a intuição ruim que o acompanhara durante todo o percurso. Num relance ele lembra que no primeiro dia, após sair de Santiago, fora despertado durante a noite, por duas vezes. Em sonho uma menina vestida de branco fizera-lhe sinais. A comoção e o esforço conferidos à tentativa de discernimento do mistério contido naquela imagem, culminaram na inviabilização da continuidade do seu sono. De modo que, muito antes de amanhecer o dia, João Guiné decidira seguir viagem.

Lavou o rosto com água fria. Cinco horas da madrugada. Chillán dorme na escuridão. Alisa a barriga. O feto do medo dorme intranquilo. Alguma coisa se arrasta lá fora. (RUAS, 2014, p.77).

O trajeto que João Guiné deveria percorrer, do ponto em que estava, até o local do encontro, em Santa Maria, apresentava-se repleto de soldados e veículos de uso restrito do exército, porém, a visão desse cenário desfavorável, e principalmente antagônico, não o impediu de avançar. Sem recuar, apesar da certeza, que a sensação de medo gestada por semanas, meses, anos, dentro dele maturara e viera à luz, ali, no coração do estado do Rio Grande do Sul, o herói segue em frente, agora, com um único e derradeiro objetivo, desviar Sepé da iminência do enfrentamento com forças da ordem instituída, incontestavelmente superiores.

De encontro a ele vem o inimigo, silencioso, revestido em aço, gradativamente, aumentando a velocidade. Num gesto desesperado, João Guiné se apossa de um veículo de carga que transportava líquido inflamável e segue adiante, porém,

[...] a duzentos metros da Estação, no meio da rua, fechando o caminho, esperando-o, o Monstro da Chuva. É o fim da viagem para o negrinho. Aperta o acelerador. Vivemos numa democracia racial exemplo para o mundo. Aperta o acelerador. O Monstro aumenta de tamanho. Negro conhece seu lugar. Aperta o acelerador. O Monstro aumenta. Negro quando não faz na entrada, faz na saída. Aperta o acelerador. O Monstro. Aperta o acelerador. O Monstro é o Medo. Aperta o acelerador. Precisa destruir esse filho da puta. Aperta o acelerador, aperta o acelerador, aperta o acelerador, aperta o acelerador, apert. (RUAS, 2014, p. 285).

As cenas seguintes descrevem o assombro da população ante a visão apocalíptica do choque entre um caminhão tanque carregado de combustível se deslocando em alta velocidade contra um carro de combate pesado, trafegando com uma rapidez nunca antes, sequer, imaginada. Sepé por exemplo,

Arregalou bem os olhos e não os cerrou quando viu o choque. A explosão jogou longe dezenas de pessoas e quebrou as vidraças de todo o quarteirão. As labaredas alastraram-se com velocidade raivosa e em seguida subiram quinze metros como chupadas por uma chaminé gigantesca. Tudo estremeceu com a segunda explosão que submergiu o tanque e o caminhão na vaga fervilhante de chamas. (RUAS, 2014, p. 285).

Para atribuir sentido e explicar o alcance da ação de João Guiné, o significado de suas recordações, o desfecho de sua trajetória, a releitura do texto apresenta-se como óbvia e indispensável. Estudá-lo desse ponto de vista implica substituir o decorrido olhar espontâneo pelo pensamento inquiridor projetado, não apenas, mas principalmente, sobre a categoria narrativa personagem.

Enquanto suporte fundamental de construção do texto literário, a personagem é capaz de tematizar desde a complexidade do universo humano, até as relações do humano com diferentes contextos, a exemplo daquele histórico, de maneira tão verossímil, que não raras vezes, suscita dúvidas entre ser lida como discurso ficcional ou como discurso historiográfico. Por isso, a força das grandes narrativas a exemplo de *O amor de Pedro por João* pode promover, não sem polêmicas, amplas discussões sobre dadas realidades, instigando o reordenamento ideológico e conceitual do homem sobre si mesmo e sobre a historicidade que o cerca.

Desse ponto de vista, para discorrer e interpretar o fracasso da oposição à ditadura através das reminiscências de ex-combatentes, há que se recorrer ao cancelamento temporário da “suspensão da descrença”. O modo de descontinuar o mecanismo mental que permite aceitar como verdadeiras as premissas da invenção literária, é didaticamente resumido por Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção*.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que se está sendo

narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81).

Portanto, nessa seção, a análise do que é “narrado” pelo “autor” circunscreve-se ao olhar de João Guiné sobre fragmentos da história política da América Latina, em torno dos anos de 1970, quando diversos países foram comandados por governos ditatoriais. Dentre os episódios recordados e revelados pela personagem, são tomadas cenas que tematizam categorias como memória, medo, morte, bem como o respectivo modo de representação estética dessas realidades.

A condição primeira para validar semelhante análise serve-se de uma certeza: a hipótese real de que a literatura pressupõe a suspensão momentânea das verdades, precisamente, para não as esgotar. Desse ponto de vista, sempre haverá outra verdade a explicar a morte de João Guiné, as lembranças de Marcelo, a representação do medo, da derrota, da ditadura. De modo que, a esse intento compreensivo acrescenta-se a presença constante da dúvida.

Por conseguinte, o objetivo da seção consiste em eleger fragmentos que remetam a urgências de João Guiné, a exemplo de categorias como velocidade, medo, morte para especular de que maneira essas esferas respondem a questões de ordem sócio-política como o resgate de memórias do desfecho luta armada. Para tanto, a necessidade de revisão de categorias como memória, velocidade, representação literária, impõe recorrer a diversos estudos, dentre os quais alguns desenvolvidos por Erich Auerbach, Walter Benjamin, Paul Virilio.

Como já se afirmou, a personagem é capturada em seu último dia no Chile, em meio ao movimento portuário da costa marítima. Nesse ponto de chegada e de partida, de início e de fim, João Guiné se prepara para retornar ao Brasil. Todavia, de maneira simultânea, o herói com quase sessenta anos de idade é depositário de fragmentos de muitas memórias e memória fragmentada de outra personagem. De modo que são os caminhos mnemônicos que levam ao entendimento das dimensões de sua configuração.

Das múltiplas possibilidades de pensar memória e literatura, é possível destacar miríades de relações entre lembrar e narrar. Recordar os índios à beira de fogueiras; Ulisses tardando seu regresso para ter o que contar; Sherazade com seus fios de enredo, tramas de desejo; histórias tecidas e retecidas ou desfeitas, de boca em boca, ouvido em

ouvido; casos de família, de velhos, de fatos passados, que brotam como avencas nas paredes que se vão demolindo; necessidade de cada um em contar os últimos acontecimentos, os (des) prazeres do dia-a-dia,... Desses, e de incontáveis outros pedaços de memória que ficam ou se perdem, sobrevivem palavras.

As palavras, ou fragmentos mnêmicos, e os próprios sujeitos vão se constituindo nas práticas sociais, na teia dos discursos, nas histórias, na História. João Guiné, por exemplo, torna-se conhecido e se firma enquanto figura adepta a movimentos revolucionários de esquerda, não apenas no Brasil, mas em âmbito quase planetário, à medida que a história de sua trajetória é recordada e narrada por Marcelo.

Um Marcelo que, precisamente em setembro de 1973, encontrava-se exilado na embaixada argentina localizada no Chile, expressava olhar perplexo, comportamento enigmático e porte acabrunhado bem diferente do “rapaz que um dia pisou nas escadas da Escola de Arquitetura cheio de papéis e réguas e sonhos”. (RUAS, 2014, p.322). Pragmático e ensimesmado, voluntariamente escolhera manter-se longe de todos, inclusive dos grupos formados por hóspedes recém-chegados como ele. Recolhido aos próprios pensamentos, esperava e rememorava.

Como que “envolto por uma aura que o isolava dos demais e o implantava no centro do círculo da mais absoluta solidão [...]”, (RUAS, 2014, p.13), permanecia em pé e imóvel por horas, repetindo apenas o gesto de retirar com a mão um feixe de cabelos que insistia cobrir-lhe a frente. O insólito comportamento motivava conversas sussurradas e acentuava a curiosidade dos presentes em relação ao jovem combatente brasileiro.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a personagem se põe afastada, fechando-se em um voluntário mutismo, evitando inclusive, falar sobre as rotinas relacionadas ao cotidiano no interior da casa, uma recente e avermelhada lesão em seu rosto impede que o foco de atenções seja desviado de sua pessoa. Indiscretos e repetidos, os olhares retornam, fixando-se sobre aquela espécie de tatuagem mal curada de impossível dissimulação.

Nesse cenário altamente tenso, por um lado, Marcelo busca por um anonimato que beira a invisibilidade, por outro lado, a vistosa cicatriz frontal reduz drasticamente qualquer possibilidade de transparência física. A “marca das unhas, frescas, atravessadas na face”, (RUAS, 2014, p.87), atrai sobre ele, além da contemplação geral, desejos de

saber e de ouvir. Os presentes indagam sobre a origem, as circunstâncias, a autoria, do ferimento. Inclusive, o médico responsável pelo estado da saúde dos hóspedes, ao examinar Marcelo, tem a atenção desviada para o traumatismo.

Examina os olhos, a língua, mede o latejar do pulso. Agarra o queixo, aproxima a fâsca dos óculos da marca das unhas, interessado. (RUAS, 2014, p.42).

Por outro lado, o narrador abre o romance contando que “a primeira coisa que todos e cada um notaram foi a marca das unhas”, (RUAS, 2014, p.13), no rosto da personagem. Somente no penúltimo capítulo, centenas de páginas adiante, quase ao final do texto, é revelada a motivação e a autoria do ferimento.

A opção pela cisão da narração linear, criando a estratégia em que uma ação é introduzida em outra que estava sendo anteriormente narrada, retornando posteriormente ao seu ponto de partida, diz dos modos da representação da realidade na literatura.

Quando Homero, por exemplo, insere o episódio de uma antiga cicatriz em um dos momentos mais dramáticos do relato de retorno do protagonista da *Odisseia*, o poeta grego cria uma marca permanente na literatura dos tempos ulteriores, a descrição detalhada da origem de um sinal físico em um personagem no momento de sua chegada a um lugar de refúgio. O recurso, que se liga diretamente ao desvelamento de um evento ocorrido em um passado próximo ou remoto, provoca um acolhimento singular daquele que entra em cena tal qual um estranho no ninho.

Importante ensaio sobre o tema em Homero foi elaborado por Erich Auerbach em 1946. Tornou-se trabalho de referência, foi reeditado várias vezes e está traduzido para o português. Trata-se de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* e do capítulo que integra a obra intitulado "A cicatriz de Ulisses", em que o filólogo compara a passagem do canto dezenove, com o episódio bíblico do sacrifício de Isaac. Porém, desviando das implicações suscitadas pelo texto de Auerbach, certas passagens de *Mimesis* ajudam a entender a ideia de cicatriz no rosto de Marcelo, já que é com essa reflexão que o mestre alemão trabalha.

De um ponto de vista, se o trauma facial individualiza a personagem, colocando-a sob holofotes é porque, presumivelmente, ela é o herói, conseqüentemente, a atenção dirigida a Marcelo revela prestígio. De outra perspectiva, a cicatriz é uma

presença/ausência a anunciar que a solidão do herói encobre desaparecimentos que não podem ser levados ao esquecimento. Entretanto, se ele “tem que dominar com esforço a espécie de desânimo ou náusea que o acomete ao lembrar a marca das unhas”. (RUAS, 2014, p. 38), é porque, esse trauma, também e excepcionalmente, lhe traz recordações que ele preferia deletar.

Concomitante à associação entre cicatrizes corporais e memórias, é recuperada a constatação que a eleição da presença da marca facial na personagem, privada de explicação imediata, caracteriza-se como opção técnica do escritor para elaboração da narrativa. A importância desse estratagema literário, no contexto de *O amor de Pedro por João*, é notável. A reiterada descrição do interesse dos presentes no ferimento de Marcelo funciona, logo no início do romance, como um *phármakon* oferecido ao leitor. Isso porque, a exposição permanente da ferida provoca uma pequena dose de horror e piedade remetendo uma espécie mínima de catarse.

Entretanto, para além da liberação de sentimentos suscitados pela encenação, o trauma no rosto de Marcelo encobre outras dores, mais remotas, profundas, complexas. Entre elas, a lembrança dos mortos Dorival e Micuim, a despedida de João Guiné, o ódio por Mara, o fracasso do movimento armado de resistência à ditadura.

De modo que, de certo ponto de vista, a proteção oferecida pelos muros neutros da embaixada alcança Marcelo e ele pode “deixar o medo derreter como uma barra de gelo”. (RUAS, 2014, p.15). Por outra perspectiva, o aviltante sentimento de haver, voluntariamente, se desviado da linha de frente dos combates, substituindo a luta armada pela segurança da casa de acolhimento, contribui para acentuar visivelmente seu estado de incomunicabilidade. Entretanto, a personagem parece vacilante ante a possibilidade de auto perdoar-se pelas escolhas assumidas. “Não bastava tudo o que lhe acontecera. Inda por cima tinha que ser um imbecil com sentimento de culpa”. (RUAS, 2014, 40).

Angustiado pela sensação de desconforto decorrente das próprias decisões, portanto deslocado no espaço físico que o acolhe, o herói expõe sua humanidade, suas fraquezas, suas incertezas. Consequentemente, a sucessão ininterrupta de recordações que a personagem revisita, enquanto se mantém em estado de expectativa, estão ancoradas em uma cadeia de sentimentos negativos que oscilam entre lembrar/esquecer. A partir dessa essa linha mnemônica tênue, o narrador conta que Marcelo decide lançar um véu sobre,

[...]a derrota que emana das pessoas e se impregna como um presságio no ar, nos móveis, no cortinado; precisa dormir e esquecer os cadáveres, esquecer Mara, esquecer – principalmente – a pequena mão amarela de Micuim em seu braço. (RUAS, 2014, p. 15).

Em resumo, e com a ajuda das inferências registradas por Auerbach em *Mímesis*, é possível destacar que, por um lado, o ato de lembrar desencadeado pela presença da cicatriz gera “um processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado”. (AUERBACH, 2001, p. 5), de tal modo que a personagem se torna capaz de trazer para a superfície, para o presente da narrativa, diferentes pretéritos localizados em tempos e espaços distintos. Estes, podem ser provenientes de épocas remotas, a exemplo da entrada do herói na faculdade, ou períodos temporais recentes, como aquele em que a busca pela confirmação da morte de Dorival, resultara no irrompimento da imagem de João Guiné.

Finalmente, e de outro ponto de vista, ao adiar a informação que explica a presença do trauma no rosto de Marcelo, Tabajara Ruas faz mais do que levar o leitor ao riso ou ao choro. Se nas palavras de Auerbach o “não preenchimento total do presente, faz parte de uma interpolação que aumenta a tensão mediante seu retardamento”. (AUERBACH, 2001, p. 2), a concretização dessa interpolação nas páginas do romance permite que as recordações das personagens sejam tratadas como uma sucessão de preenchimentos retroativos, remontando à tomada do poder político pelos militares em 1973, no Chile, até 1964, no Brasil. Além disso, a eleição da estratégica escolha técnica mantém vivo e pulsante o caráter problemático da representação realista na literatura.

Assim, a lembrança da trajetória de João Guiné via “processo subjetivo-perspectivista” projetado por Marcelo pressupõe a visualização de ambas as histórias desenhadas com as cores cinzas do estardalhaço. Isso porque a imagem de João Guiné surge para Marcelo junto a um duplo movimento de expectativa: enquanto ele aguarda para acrescentar Dorival à lista pessoal de mortos, logo após a ação promovida pelas forças armadas chilenas que bombardearam o “Palacio de La Moneda” e depuseram o presidente Salvador Allende, concomitantemente, a espera,

[...] que a ideia da morte de Micuim se amoldasse às lembranças como algo definitivo [...]. Só então, com a memória (a Consciência, soprou Hermes num impreciso corredor do passado) acostumada ao peso - ou ao

espaço dos mortos antigos, poderia acrescentar os do presente. (RUAS, 2014, p.61).

Outrossim, a capacidade mnemônica sensível da personagem complexifica determinadas lembranças reelaborando-as, de tal modo, que a revelação do próprio passado pode não traduzir aspectos pontuais da tomada do poder no Chile. De um lado, porque ao narrador parecia “que Marcelo representava um pouco. Algo de mitômano ele devia ter.” (RUAS, 2014. P.45), de outro lado, porque segundo os ensinamentos de Walter Benjamin,

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi de fato’. [...] trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. (BENJAMIN, 1987, p. 243).

As imagens do passado, que correspondem aos momentos imediatamente posteriores aos embates entre apoiadores de Salvador Allende e defensores do general Augusto Pinochet, e de súbito, trouxeram João Guiné ao pensamento do herói, ocorreram de modo espontâneo. Em um espaço de tempo curto e saturado de terror enquanto civis e militares olhavam “os fuzis de perto”, (RUAS, 2014, p. 45), Alemão e Marcelo, procuravam pelos companheiros entre os mortos que se multiplicavam pelo centro de Santiago. Segundo relata o narrador,

Quando a mão do Alemão agarrou-se a seu braço como garra e o tanque surgiu menos de cinco metros senti que a cutelada que rasgou-lhe as entranhas como vento polar e apagou de sua memória o sorriso de João Guiné era o medo inteiro que voltava e que teria de carregá-lo daí por diante, e comer com ele, e senti-lo no sabor da pasta de dentes a cada manhã, na preguiça de calçar os sapatos, que teria de vigiá-lo, de aproveitar a oportunidade ao senti-lo desprevenido e então agarrá-lo pela garganta e sacudi-lo contra a parede, um muro, um tronco de árvore [...]. (RUAS, 2014, p.47).

Logo, se o relato tétrico de Marcelo sobre determinados aspectos do passado político-social do Chile, enquanto memória sensível, não pode corresponder ao real conhecimento dessa página da história daquele país devido ao filtro “mitômano” que o narrador diz que o herói emprega em suas confissões, sobrepõe-se a essa questão a

pergunta, seria esse narrador confiável? João Guiné empregaria a mesma estratégia evocativa ao contar sua versão dos fatos?

Em seu último dia no Chile, João Guiné valorizou momentos simples que a vida em liberdade oferece de modo gratuito, como observar que “chovia sobre o mar, [...] Enquanto saboreava as *lapas*, *locos* e *côngrios* misturados na sopa [...]”. (RUAS, 2014, p. 29). Permitiu-se semelhantes momentos de serenidade porque sua volta ao Brasil exigia a adoção de precauções extras, primeiramente, porque tratava-se de atividade secreta implementada pela esquerda revolucionária, depois, porque viajaria pelo continente de maneira clandestina. De modo que, apesar da pressa que a incumbência demandava, antes de colocar-se a caminho, a personagem dedicou algumas horas à reflexão e à alimentação.

Para tanto, dirigiu-se a uma conhecida taberna portuária e lá degustou refeição completa. Como determinava a formalidade do lugar, ao prato principal acrescentou-se bebida, café e morosidade. O prazer desse último banquete realizado em terras estrangeiras não estava na variedade dos pratos, no luxo do lugar, na reunião de amigos e na conversação, mas na solidão em meio ao acotovelamento dos frequentadores, no silêncio interior em presença de ininterrupto vozerio, na amplidão e aprofundamento do olhar capaz de recolher, a uma única visada, diferentes ângulos de pontos observados, realizando giros de quase trezentos e sessenta graus.

João Guiné foi capaz de ver, por exemplo, que o bom vinho consumido era, na verdade, de um tipo barato; que a qualidade do café que lhe serviram era duvidosa, se comparado aquele consumido pelos brasileiros; que as aglomerações desordenadas de pessoas superlotando tanto o porto de Valparaíso, quanto aquele de Angelmo, andando vertiginosamente para lá e para cá, transformavam esses locais em verdadeiros formigueiros humanos.

Entretanto, o auge do refinamento visual ocorreu quando a sensação apazível de saciedade aliada à atmosfera provocada pela chuva, contemplada pela vidraça da janela do estabelecimento, lentamente o abandonou, sendo substituída pela visão comovente da faina dos operários carregando e descarregando navios. Demorou-se olhando “melancólico o trabalho dos estivadores”, (RUAS, 2014, p. 29), e concluiu “que estava começando a tornar-se sentimental”. (RUAS, 2014, p.30-31).

Como despedidas não faziam parte do seu modo de agir, deixou o restaurante, seguiu para a oficina mecânica, depois reuniu-se com o pessoal da “Passagem”, em

seguida pagou a conta no hotel, organizou os planos, quando passou pelo Bar do Inglês já era noite, então “sentiu que a viagem iniciava”. (RUAS, 2014, p.31). Sentimentalismo à parte, o que efetivamente ganhava espaço dentro dele era a imprecisa intuição que nunca mais retornaria ao Chile, que estava deixando “*Puerto Montt* para sempre. [...] Aperta o acelerador: sabe que não olhará para trás”. (RUAS, 2014, p.31).

Assim, uma combinação de pressentimentos, afetos e lembranças leva o pensamento de João Guiné a uma viagem de retorno no tempo. Torrentes mnemônicas cronologicamente emergidas contam sobre seu passado, plasmado a diferentes momentos da história do Brasil sob o controle político dos militares. Por outro lado, a pressão do enorme pé sobre o acelerador do carro transporta o viajante para o futuro, para dois dias a frente, a contar da ordem recebida, da refeição consumida, do repentino e entristecido turvamento visual.

As primeiras recordações confirmam que a militância política do ex-advogado havia se oficializado há quase uma década. Mais ou menos, “dez anos atrás – quando o Rio Grande estava em pé de guerra e Brizola prometera armas para o povo”, (RUAS, 2014, p.198), naquele momento João Guiné entendera que era chegada a hora de agir, até porque, “a obrigação de todo revolucionário é fazer a revolução”. (ROLLEMBERG, 2001, p. 74). O narrador conta que nessas ocasiões o imenso negro se agigantava ainda mais, a cada nova palavra proferida e, aos olhos de todos, sua altura parecia ir além dos reais dois metros que possuía.

A ocasião exigira. Por isso, em pé, no topo da escadaria fronteira ao palácio do governo estadual ele discursara, esclarecendo à população a importância de incentivar ideias que defendiam uma sociedade fundada no bem comum, na igualdade e na cooperação. As palmas, o entusiasmo das massas, o apoio da executiva estadual, fortaleceram principalmente o gosto pessoal pela oratória e confirmaram sua tendência ideológica sempre mais à esquerda, mantendo nele bem viva a esperança de desviar os mais pobres da opressão.

Mais distante no tempo, trinta anos antes da memorável conclamação a resistir à tomada do poder político, que se concretizado, como o foi, conduziria a sociedade ao individualismo em contraposição a formas de vida comunitárias, outra lembrança aviva-se, um encontro involuntário em uma casa de detenção. Lá conhecera um “rapazola de rosto indiático e bronzeado” (RUAS, 2014, p.57), chamado Josias. Nessa época João

Guiné não era mais que “um negrinho esquelético sem os dentes da frente”, (RUAS, 2014, p.57), tomado pela dor e pelo frio, encolhido a um canto da cela. Abatido mais pelo desconforto físico e menos pelo constrangimento moral, lembra que de imediato recuperara-se, animado pelo calor proveniente do poncho de lã, generosamente emprestado por Josias.

O remoto ato de Josias aflorado em sua memória, de certa forma o surpreende, pois, naquele exato momento João Guiné está indo ao encontro do filho dele, Sepé, em Santa Maria da Boca do Monte. Assim, a lembrança de Josias, a expectativa da reunião no coração do Rio Grande do Sul e a urgência do deslocamento impelem João Guiné a elevar a velocidade do carro. Ainda não saíra do Chile, menos ainda comparecido a um último compromisso com o pessoal da Passagem, precisava ser pontual, precisava correr.

O encontro fora tenso e prolongado. Quando, finalmente, apertara a mão do último companheiro, repentino pessimismo ameaça deixá-lo sem ação. Amedrontamento que também “estava nos olhos de Marcelo”, (RUAS, 2014, p.108), aliás, João Guiné hesitava em nomear aquele jeito oblíquo e fixo de Marcelo olhar, parecia culpa, ceticismo, desilusão, era difícil precisar, concluiu Guiné. Porém, urgia deixar Santiago do Chile, alcançar a Cordilheira, entrar na Argentina, a maneira de vencer semelhante distância no menor prazo era deslocar-se com a maior rapidez possível. Desse ponto de vista, tudo resumiu-se a,

[...] apertar no acelerador e esquecer que abandona essa cidade. Aperta o acelerador. O carro voa. A tristeza se dissipa lentamente. Voa. Na noite chilena, alta e constelada, voa. (RUAS, 2014, p. 108).

Não é possível confirmar se João Guiné atingiu o limite de aceleração para o qual o veículo que ele utilizava estava programado, até porque o aligeiramento de “voos” é relativo e dependente de comandos específicos. Pássaros, aeronaves, a luz, por exemplo, cada um a seu modo, imprime ritmo particular ao próprio deslocamento.

Entretanto, se a velocidade caracterizadora da performance da personagem for observada pela ótica do tempo ganho, no seu sentido absoluto, já que este se torna tempo humano diretamente arrancado à morte, segundo filósofo francês Paul Virilio, mais que o atendimento da urgência de estar em Santa Maria da Boca do Monte - pontualmente as

dezoito horas, em dois dias, a contar daquele momento - o vertiginoso movimento de João Guiné encena a problematização da categoria velocidade.

Em *Guerra pura: a militarização do cotidiano* Paul Virilio destaca que o drama da sociedade atual está fundado sobre a velocidade. Para o estudioso o paradigma-máquina é a velocidade e está incorporado no agir social. É exigido velocidade máxima de máquinas e de corpos. Corpos velozes, dinâmicos, aptos a atender às vicissitudes do capital são bem-sucedidos no mundo globalizado.

Comumente se diz que o poder está vinculado à riqueza. Em minha opinião, está, acima de tudo, vinculado à velocidade; a riqueza vem depois. [...]. Aquele que tem a velocidade tem o poder. E tem o poder porque é capaz de adquirir os meios, o dinheiro. (VIRILIO, 1983, p. 49-50).

Em momento algum, João Guiné preocupa-se em refletir sobre a velocidade do próprio deslocamento. Pelo contrário, trata de colocar em prática a rapidez que domina seu pé direito, ele não pensa, apenas, “aperta o acelerador, 140 quilômetros por hora”. (RUAS, 2014, p. 280). Quase flutuando sobre rodas, certa ocasião arriscara a própria vida para resolver, individualmente, um problema de ordem, sobretudo, econômica, que poderia impedir a continuidade da luta armada.

De modo que, em um segundo infinitesimal, seu pensamento deixa o Chile e alcança Porto Alegre, “quanto tempo atrás? Um ano? Dois? Três? Em que voou de verdade”. (RUAS, 2014, p. 108). A velocidade viva que recupera essa lembrança expõe uma espécie de diário de uma operação de expropriação⁹, ocorrida em um momento crítico da organização, em que a convivência civilizada entre seus membros parecia se desintegrar, à medida que, a escassez financeira prosperava. Por iniciativa pessoal e extremada de João Guiné, o duplo aborrecimento encerrara-se com final feliz, porém, impregnado de perigos. Isso porque ele decidiu praticar, sozinho, um assalto a banco, cujo planejamento se arrastava há dias, sem consenso entre o grupo que o idealizava.

A encenação desse episódio ilustra um aspecto importante que pode ter contribuído para o fracasso da luta armada, isto é, a visível desarticulação entre os grupos

⁹ [...]ações praticadas pelas organizações mais bem estruturada da guerrilha urbana, traduziam-se como assaltos a bancos, a carros-fortes, a trens pagadores. (FERREIRA & REIS, 2007, p. 132).

combatentes. Alguns historiadores, a exemplo de Denise Rollemberg e Marcelo Ridenti, relatam, não de maneira explicitamente consensual, porém, de um mesmo modo latente, que “os revolucionários brasileiros ficaram isolados, sem respaldo na sociedade; teriam encontrado surdos ouvidos, falta de vontade, e o imobilismo de seu próprio povo”. (ROLLEMBERG, 2001, p. 55).

Ainda refletindo nessa linha de aniquilação fragmentada da esquerda revolucionária, possivelmente, e de acordo com o que pensam os estudiosos, o fracasso decorrente das tentativas de mudar a realidade através das armas, pode ser entendido como um processo de dupla ruína: por um lado, falência física pela opressão do regime, por outro lado, falência reflexiva, traduzida pela impossibilidade de apreensão da realidade que se queria transformar de modo a, conjuntamente, analisá-la com vistas a futuras ações.

Todavia, o bem-sucedido desfecho da iniciativa implementada pela personagem incluiu fuga, perseguição e celeridade, como conta o narrador.

Dois carros da polícia, escuros e brilhantes (os dois fetos escuros e brilhantes) fecharam a rua e ele avançou em sua direção, mastigando o feijão da alegria, sentindo pânico e lucidez, quando viu-os abrirem passagem no último segundo e sentiu os tiros estilhaçarem os vidros do carro e cegarem sua visão. Então, o carro voou. O carro elevou-se sobre a rua. Subiu um, dois, três, cinco, quantos metros? (RUAS, 2014, p.108-109).

Entre os ganhos e as perdas, o ético e o antiético, o “lado do Bem contra o lado do Mal”, (RUAS, 2014, 199), essa ação representa, também, a serventia da velocidade em uma situação de aproveitamento do tempo, que em última análise resume-se à capacidade de acumulação de capital. “Só vinte minutos”, (RUAS, 2014, p.119), foram suficientes para João Guiné deixar o grupo, comprar cigarros, ir até o banco, praticar o assalto, fugir, livrar-se da perseguição policial, retornar ao apartamento e jogar os maços de cigarro e “os sacos de dinheiro sobre a mesa”. (RUAS, 2014, p. 119).

Além disso, a ênfase conferida ao perfil intrépido e veloz da personagem valoriza a identidade masculina-negra, outorgando-lhe coragem, determinação, talento.

E aí, na sua frente, esse negro: quase dois metros de altura, roupas finas e caras, [...]. Esse negro e o carro caro e forte, viajando de um país para outro, com ar de quem está cheio de dinheiro e de

confiança, com ar de quem é mais inteligente [...]. Esse negro tem o ar superior. Esse negro humilha. [...]. Esse negro é mais alto do que ele, major. E mais bonito. (RUAS, 2014, p.178).

Assim, para além de sua valentia e energia, João Guiné prioriza a missão que tem a cumprir, chegar a Santa Maria. “O encontro era no bar da Estação, às seis horas da tarde”. (RUAS, 2014, p.278). Para atender o compromisso ele coloca a própria vida na dependência da velocidade de sua corrida. Portanto, a medida que, cada vez mais intensamente, “aperta o acelerador. 120. [...]. 130. [...]. 140.” (RUAS, 2014, p. 177), mais rapidamente poderá ser desintegrado pela letalidade da ação para a qual sua marcha o precipita. Nesse quadro, a imagem concentra uma pergunta: haveria salvação física para João Guiné?

O filósofo Paul Virilio formula algumas reflexões sobre sua percepção da ação da velocidade sobre tecido social. Para o estudioso, “velocidade é violência”, (VIRILIO, 1983, p. 37), por isso, defende a necessidade de pensar profundamente sobre sutilezas negativas dessa realidade que atravessa o cotidiano de cada pessoa.

Nós temos que politizar a velocidade, seja a velocidade metabólica (a velocidade do ser vivo, dos reflexos), seja a velocidade tecnológica. Temos de politizar a ambas, porque nós somos ambas: somos movidos e nos movemos. Dirigir é também ser dirigido. Dirigir um carro é também ser dirigido por suas propriedades. [...]. A velocidade não é considerada importante. Fala-se de riqueza, não de velocidade! No entanto, a velocidade é tão importante quanto a riqueza na fundação do político. A riqueza é a face oculta da velocidade e a velocidade é a face oculta da riqueza. (VIRILIO, 1983, p. 37).

Assim, numa perspectiva mais generalista de entendimento da velocidade como violência sutil, porém, de presença, incontestavelmente negativa sobre o indivíduo, a personagem, enquanto categoria essencial da narrativa, é contemplada. Desse limite é possível divisar João Guiné como vítima de uma velocidade recorde, sendo aspirado, até a completa desintegração, por uma voragem constituída pelo medo crescente que os enfrentamentos desiguais entre os revolucionários esquerdistas e as forças repressivas da ditadura empreenderam.

O filósofo português José Gil, ao refletir sobre a direção e o sentido do medo disseminado no corpo social concluiu que, no Estado democrático, o medo navega por ondas de horizontalidade, enquanto que em Estados autoritários, transita em forma de

pirâmide, de cima para baixo. Desse modo, “o medo prepara impecavelmente o terreno para a lei repressiva se exercer”, (GIL, 2004, p.84). Portanto, se para João Guiné “o monstro é o medo”, (RUAS, 2014, p.285), a essência dessa monstruosidade derivaria da orientação política do regime ditatorial.

Por outro lado, quando em seu último dia no Chile, João Guiné imprimiu vagar tanto à ação de alimentar-se quanto à apreciação da chuva que caía sobre “Puerto Montt”, (RUAS, 2014, p.29), possivelmente, o fez por apazimento. Em contrapartida, o olhar desesperançado que dirigiu ao trabalho dos estivadores e que “lembrava algo derrotado para sempre, exalava tristeza que era melancolia” [...]. (RUAS, 2014, p.64), espraiou-se por sobre as águas oceânicas, sobre o continente latino-americano, do Chile ao Brasil.

O olhar desiludido da personagem permite deduzir que a visualidade, enquanto estratégia estética de composição da ação do herói, se converte, aqui, em recurso responsivo ao desfecho luta armada. Isso porque o campo de visão de João Guiné, bem como aquele de Marcelo, recupera, ainda que de forma fragmentada, tanto históricos eventos como a tomada do poder pelos militares no Brasil e no Chile, quanto o trivial e opressivo contido em práticas que regulam o cotidiano de determinados segmentos do corpo social, a exemplo dos trabalhadores do cais e dos refugiados dentro da embaixada.

Trata-se de um olhar que confirma o sentimento de solidariedade que é forte na personagem e que, neste momento, é também atravessado pela melancolia de uma espécie de entrelugar de sua condição de guerrilheiro, algo foragido e cumprindo missão de uma guerra, talvez, impossível.

Portanto, de um lado, o desfecho das atividades concretas dos combatentes demonstra frustrado o objetivo de impedir a implementação e o avanço do regime ditatorial, de outro lado, a força da negatividade de suas memórias ilumina esse período obscuro da história política latino-americana. Logo, não há como ignorar que o último e angustiado olhar da personagem àquele presente-passado configura-se como visualização de vestígios descartados pela historiografia. Assim e por esse ângulo, tanto a ditadura chilena, quanto a brasileira estão representadas como “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”. (BENJAMIN, 1984, p. 226).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, seguiram-se rastros, procuraram-se evidências, buscaram-se resquícios da história brasileira nas encenações protagonizadas pelos heróis, nas insinuações dos narradores, nos vazios do texto, para confirmar ou refutar a hipótese de impacto dos eventos políticos de 1964 sobre o trabalho do artista, principalmente, no que se refere ao avivamento de memórias da ditadura. O efeito das lembranças desse período sobre as personagens desencadeou nelas comportamentos perplexos, melancólicos, derrotistas. Atitudes filtradas por sentimentos carregados de negatividade, como aquelas encenados no romance, correspondem a uma visão pessimista de mundo contrariando ideários de tendência humanista.

Assim, o primeiro capítulo nomeado “Do leitor escritor: Tabajara Ruas revisitado” se ocupou do autor, não como ponto de confluência interpretativo, mas para levantar hipóteses sobre vínculos entre engajamento político e projeto estético-ideológico. Desse ponto de vista, é confirmada a suspeita de que a preocupação do jovem Tabajara Ruas, que à época de criação do romance levava a vida longe do próprio país, não como um *flâneur* vagando pelas cidades a fim de experimentá-las, mas na condição de exilado por defender a causa dos oprimidos, resumia-se, efetivamente, a firmar-se na profissão de escritor.

A decisão de torna-se literato foi importante porque resultou em rica produção estética que vai desde romances, roteiros para filmes, peças para teatro até histórias em quadrinhos. Seus principais trabalhos articulam história, Literatura e memória, situando-se em fluxo oposto a um dos fenômenos mais preocupantes observáveis no corpo social, a saber, a ausência da memória, seja ela individual ou coletiva. Todavia, do trânsito entre lembrar/deslembrar desponta a relevância da obra do artista. Nesse âmbito destaca-se de modo singular o romance *O amor de Pedro por João*, o qual, segundo palavras de seu criador, objetivou “salvar do esquecimento” um outro lado da história da ditadura civil-militar brasileira.

O desenvolvimento do segundo capítulo, “Do escritor escrevente: *O amor de Pedro por João*”, deteve-se no exame do romance em uma perspectiva tripla. Para além da inesgotável discussão sobre o dualismo conteúdo/forma, apreendido enquanto essência do fenômeno literário, o estilo foi incluído na reflexão. O possível mérito dessa visada

analítica pode ser resumido na constatação que o experimentalismo estilístico verificado na prosa do Tabajara Ruas favorece o entendimento do romance por uma ótica de multiplicidade exegetica.

A presença de elementos vanguardistas na composição estrutural do relato, a exemplo da fragmentação narrativa, da quebra de linearidade temporal, da supressão de nexos entre situações e acontecimentos vividos pelos protagonistas não o tolhe de lógica e coerência, pelo contrário, a combinação inteligente de semelhantes noções promove a abertura de diferentes limiares interpretativos, sobretudo, de janelas mnemônicas sobre o passado político-ditatorial brasileiro.

Assim, a discussão desenvolvida nesse capítulo leva a inferir que é através da estrutura formal que o conteúdo literário passa a criar imagens que podem, ou não, causar impressões sobre sentimentos e ideias. Desse ponto de vista, não há separação possível entre a questão forma/conteúdo, ambas se completam. De modo que, se a modernidade despojou a arte de sua aura, colocando-a em crise, sobretudo nesses tempos em que a literatura parece afigurar-se carente de assunto tendendo a deixar escapar a forma, o debate sobre a antiga querela se faz atual e pertinente.

Aliás, é notável a atenção do escritor na reconfiguração de recursos técnicos empregados na formulação do romance a fim de assegurar-lhe atributos, tanto estéticos, quanto literários e, conseqüentemente, expandir seus limites. A principiar pelo relevo conferido à categoria narrador, tema desenvolvido no terceiro capítulo, nomeado “Das formas de escrever: revelações e mistérios do narrador”.

O manejo intelectual da ferramenta narrador pode gerar efeitos no estilo do enunciado a exemplo de concisão ou de prolixidade verbal. De modo que, a observação do comportamento do narrador no tecido do romance evidencia a presença de diferentes vozes entrelaçando seus fios com intenções e características próprias.

Por força disso, de um lado, a narração laconicamente verticaliza-se deixando à mostra certos vazios, convocando o leitor a preenchê-los, por outro lado, estratégicas digressões configuram imagens que remetem a espaços longínquos, como o acolhimento da personagem Marcelo na embaixada argentina localizada no Chile; ou próximos, como os retornos de Degrazzia à periferia de Porto Alegre, no Brasil.

Estudos realizados por Jean Pouillon e Norman Friedman mostram que é o ajuste do enquadramento visual do narrador que permite a focalização do perto/longe,

interno/externo, contínuo/descontínuo, conseqüentemente, a representação cênica protagonizada pelas personagens é derivada de perspectivas previamente determinadas.

Por essa razão e a título de exemplo, somente alguns flashes da trajetória da personagem Degrazzia são contados pelo narrador que, obviamente, está a serviço de determinada intenção. De modo que, a voz que conduz o herói posiciona-se a certa distância, revelando menos e sugerindo mais. Assim, torna-se possível visualizar Degrazzia ainda menino ingressando nas fileiras da Coluna Prestes, posteriormente, apenas idealizá-lo, enquanto guerrilheiro experiente enfrentando todas as etapas da consolidação da ditadura, tanto no Brasil quanto no Chile e, nas últimas páginas do romance, não ao final de sua carreira de comunista convicto, imaginá-lo na Alemanha.

Além de trazer para si a responsabilidade de verbalizar tipos diferentes de percepções, ao narrador cabe também estabelecer pontes entre as personagens e suas memórias. Essa performance narrativa liga-se, fundamentalmente, ao comportamento de Marcelo, cuja ação resume-se, basicamente, a esperar, observar, recordar. Desse ponto de vista, a atividade do narrador problematiza-se, quer porque esta figura silenciosa pouco tem a relatar, quer porque as suas lembranças podem ser fantasiosas.

Portanto, no lugar de narradores poderosos, que tudo sabem e comandam, o leitor é conduzido para dentro da fábula por uma figura reconfigurada, melancólica, perplexo, que até pode mentir. Esse narrador suspeito, de consciência meio embaçada é representante das vozes que contam sobre o Brasil, e também sobre o Chile, como espaços de repressão.

Desviando um pouco da perspectiva de inclinação mais narratológica em que narradores são concebidos como a própria matéria narrada, com o objetivo de envolver o leitor com essa matéria, o capítulo seguinte foi organizado. “Das formas de ler: exercício voltado à interpretação”, ao mesmo tempo em que muda de direcionamento crítico, retorna ao tripé autor-texto-leitor, detendo-se na observação dos elementos texto-leitor.

A leitura do enredo que começa pelo final da trajetória dos sobreviventes Marcelo, Sepé e Degrazzia enquanto eles aguardam, no Chile, embarque para o exílio na Europa, em setembro de 1973, abrange, sobretudo, fragmentos das recordações de Marcelo, entrecruzadas a outras partes de lembranças provenientes de diferentes vozes. Essa concentração não linear de memórias encena o fracasso revolucionário da esquerda

armada que projetava impedir a continuidade de regimes autoritários liderados por militares tanto no Brasil, quanto no Chile.

Dentre os fatos históricos representados destacam-se a morte do presidente do Chile Salvador Allende em 11 de setembro de 1973, o alinhamento de Leonel Brizola, então governador do estado do Rio Grande do Sul, às forças políticas favoráveis à permanência de João Goulart no governo do Brasil. A partir dessas temáticas de extração histórica são desencadeadas discussões políticas a exemplo da comemoração da vitória da democracia, sobre ideias marxistas, burguesas, comunistas, a respeito de influências do modelo político brasileiro pós-64 sobre os militares chilenos.

A leitura de fatos e temas apresentados de maneira fragmentada gera intranquilidade no leitor que, dentre outros questionamentos, se pergunta sobre maneiras de apreender sua significação ampla. Nesse intento de busca pelo significado do relato, o estudo afasta-se do enredo para se deter mais além.

Em a *Origem do Drama Barroco Alemão* Walter Benjamin elabora um pensamento sobre a história e sobre a historiografia permeado pelo estilo alegórico. Em *O amor de Pedro por João* há reiteração da ideia de visualidade sobre a descontínua ação das personagens. Se para Walter Benjamin a concepção de alegoria enquanto procedimento de representação permite compreender a história/historiografia como um campo em ruínas cheio de ações parciais, o olhar alegórico como método de compreensão do romance se firma como opção de leitura.

Nesse quadro, o foco do trabalho passou a investigar procedimentos de leitura e também de escrita, visto que ambas as questões podem ser ilustradas como duas faces de uma mesma moeda, fundamentalmente, à luz da crítica francesa. O capítulo “Leitura e escrita sob questão” principiou com a retomada de tópicos relacionados ao tema explorado pelo romance. Para isso, revisitou o aspecto formal representado pela categoria personagem. Ante a evidência que a figuração das ações das personagens ocorreu de maneira descontínua, o conhecimento tanto da elaboração quanto do entendimento de um estilo escritural que optou pelo registro da parte, em lugar da totalidade, além de relevante se apresentou como necessário.

As teorizações de Jacques Derrida sobre fala/escrita e escrita/linguagem tornaram mais problemática a questão da representação elaborada com base no registro fragmentado, isso porque, segundo o ponto de vista do filósofo, toda a escrita ao passar

pelo processo leitor, reconfigura-se de acordo com os contextos nos quais as leituras são efetivadas. Ao tratar de questões relativas à estética da recepção, Vicent Jouve lembra que nesse quadro deve ser incluído o repertório cultural do leitor bem como suas reações frente aquilo que é lido, além de níveis de leitura de profundidades relativas. Roland Barthes acrescenta o aspecto tempo dispendido ao ato de leitura como um elemento modificador do seu processo de compreensão.

Diante de evidências não conclusivas e dependentes de fatores tão diversos quanto específicos, a exemplo de parcelas de tempo cronológico consumido no ato de ler, contexto sócio-histórico-cultural do leitor, motivação para o ato de ler, dentre outros, a hipótese que o texto acolhe múltiplas leituras, exceto aquelas destituídas de atributos compreensivos, foi confirmada. Logo, a leitura do romance foi tomada como movimento versátil passível de variabilidade, sobretudo, porque trata-se de um texto organizado a partir de uma estrutura narrativa não linear.

Por outro lado, se à relação texto/leitor é atribuída relevância no âmbito da compreensão do relato, importância similar é conferida ao contexto histórico de produção do romance. Isso porque da dimensão do fato histórico-político concretizado em 1964 derivaram-se consequências, a exemplo de repressão e de censura que, em graus diferentes, alteraram a vida brasileira como um todo.

Nessa perspectiva o capítulo “Do romance ao contexto, ilusão e realidade no olhar das personagens” foi pensado. O foco foi ajustado para ideia nuclear de resposta do artista à efervescência daqueles anos. Porém, esse mesmo foco foi ampliado para evidenciar, dentro desse quadro responsivo, erros dos envolvidos na luta política e suas consequências imediatas, a exemplo da quebra de fidelidade, medo, morte, até uma visão ampliada para o conjunto da história do Brasil, privilegiando a errância do protagonista.

Dividida em quatro partes, portanto, a seção expôs primeiramente um cenário fundamentado em fatos históricos ocorridos, praticamente em todo o planeta, em torno dos anos de 1970. Depois, categoria personagem foi tematizada a partir de sua configuração técnica. Na sequência, a análise das trajetórias dos protagonistas Sepé Tiaraju dos Santos e João Guiné da Silva encerraram o capítulo.

O desfecho do exame sobre o contexto sócio-político dos anos 1970 mostrou, no caso brasileiro, a ascendência de um cenário marcado pelo autoritarismo oficial contracenando com o declínio dos movimentos oposicionistas. Esse conjunto de fatos

revelou esmaecimento de expectativas, bem como, uma escala descendente de atritos entre forças e poderes atuantes em sentidos opostos.

Em sua composição, o romance acolhe aspectos desse panorama referencial, socialmente injusto e remissivo ao entorno dos anos de 1970, levando a pensar que prolongamentos panorâmicos, aflorados na época, podem ser verificados nesse tempo que corre, bem como em um passado longínquo.

À categoria personagem cumpriu representar e sofrer as ações desse universo histórico-político-opressivo. Além de atuar, tematizou a militância extremada em sua coragem e fraqueza. Inclusive, na condição de depositária de memórias do contexto que lhe deu origem, revelou imagens carregadas de negatividade, a exemplo da carnificina chilena, imediatamente posterior a morte de Salvador Allende. Portanto e segundo Carlos Reis, a personagem é o elemento fundamental da narrativa e, em grau maior convocada.

Sepé Tiaraju dos Santos, enquanto elaboração mental de Tabajara Ruas, de um ponto de vista, se apresenta como simulação de um ser vivo de ascendência indígena, que à época da morte de Salvador Allende, em setembro de 1973, se encontrava no Chile, envolvido com os conflitos armados. Por outro lado, seu nome e sua origem, o articulam a outras personagens da literatura brasileira. A parte conhecida de sua trajetória no Brasil é marcada pelo movimento e pela clandestinidade, decorrentes das próprias escolhas. Suas aventuras revelam virtudes como persistência e coragem. O destino de Sepé é sobreviver.

A celeridade da conduta de Sepé deforma imagens precisas que representariam acontecimentos visivelmente políticos, apesar de latentes. De outra perspectiva, esse desvio encaminha a ação para o conjunto da história do Brasil. Por essa linha interpretativa indicia mazelas do cenário social brasileiro, ao fim e ao cabo, um motivo onipresente ao longo do relato e, por sua vez, reforço decisivo do caráter de denúncia que anima a obra.

REFERÊNCIAS

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

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

ANEXO, Jornal de Joinville. 17 de junho de 2003.

ANTUNES, R; RIDENTI, M. Operários e estudantes contra a Ditadura: 1968 no Brasil. In: **Dossiê: 40 anos de maio de 68**. Mediações. V. 12. N. 2, 2007. P.78-89.

ARAMAYO, Roberto R. **Immanuel Kant: La utopía moral como emancipación del azar**. Spain: EDAF, 2001.

ARISTÓTELES. **Órganon**. Bauru: Edipro, 2005.

ARRIGUCI JR., Davi. **Achados e perdidos**. São Paulo: Pólis, 1979.

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

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

BARBOSA, M. **Aspectos relativos aos direitos humanos e suas violações, da década de 1950 à atual e processo de redemocratização**. Brasil. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

BARBOSA, Fernandes. **Sepé, o morubixaba rebelde**. Porto Alegre: Tipografia Santo Antônio, 1960.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevistas a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Pequena história da fotografia**. 1985

_____. Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem, in: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

- _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERRINI, Beatriz. **Eça e Machado.** São Paulo: EDUC., 2005.
- BETHELL, Leslie. **América Latina Colonial.** São Paulo: Edusp, 2004. Vol. II.
- BETTO, Frei. **Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella/Dossiê Frei Tito.** Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1987.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança.** Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005. Vol.1.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar.** São Paulo, Ática, 1999.
- CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Et. al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **A educação pela noite & outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.
- CHEUICHE, A. **Sepé Tiaraju,** romance dos sete povos das missões. Porto Alegre: Sulina, 1984.
- CIORAN, Émile Michel. **História e Utopia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DELEUZE G. & PARNET C. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão.** São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **Gramatologia.** SP: Perspectiva, 2004.
- _____. **A escritura e a diferença.** SP: Perspectiva, 1971.
- _____. **Posições.** BH: Autêntica, 1972.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação.** SP: Martins fontes, 2005.

- ____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos SP: Perspectiva, 1998.
- ____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Porto Alegre. Cia das Letras, 1994.
- FERNANDES, Florestan. **O que é Revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel A. (orgs.). **As esquerdas no Brasil**. Revolução e democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FICO, Carlos. **O grande irmão**: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. Revista USP. Nº 3, 2002
- FUENTES, Carlos. **Los 68, Paris, Praga, México**. Buenos Aires: Debate, 2005.
- FURTADO, Celso. **Os ares do mundo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre: Editora XXI, 2009.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIL, José. **Portugal hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio d' Água, 2004.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Unesp, 2002.
- LLOSA, Vargas Mario. **Cartas a um jovem escritor**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos, Lendas do Sul, Casos do Romualdo**. Rio de Janeiro: Presença, 1988, pp. 183-8.
- MARIGUELLA, Carlos. **Escritos de Carlos Marighella**. São Paulo: Editora Livramento, 1979.
- MOREIRA, Carlos André. **Obra Completa, Tabajara Ruas**. Porto Alegre: 06, jul. 2013. ZH Entretenimento.
- ORNELLAS, Manoelito. **Tiaraju**. Porto Alegre: Globo, 1948.

PADRÓS, E. S.; GUAZZELLI, C.A.B. **68: História e cinema**. Porto Alegre: EST, 2008.

POLARI, Alex. **Em busca do tesouro**: uma ficção política vivida. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

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

PRADO JUNIOR, CAIO. **Formação do Brasil contemporâneo, colônia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS, Carlos. **Figuras da Ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Lisboa: Almedina, 2011.

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

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 2010.

RIZZON, Carlos Garcia. **Fronteiras da alma de um caudilho assinalado: histórias e ficções de Antônio de Souza Netto**. 2011. 174 p. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROLLEMBERG, Denise. **O apoio de Cuba à luta armada no Brasil**: o treinamento guerrilheiro. Rio de Janeiro: MAUAD, 2001.

RUAS, Tabajara. Entrevista a Sérgio Endler, Luís Augusto Fischer e Roberto Pimentel. In: MALARD, Letícia (org.). **Coleção Autores Gaúchos. v. 27**. Porto Alegre: IEL, 1989.

_____. Tudo o que vi e presenciei. Entrevista a Marco Vasques. In: VASQUES, Marco. **Diálogos com a literatura brasileira**: Volume 1. Florianópolis/Porto Alegre: Editora da UFSC/Movimento, 2004.

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

_____. **Obra completa**. In: Zero Hora. Porto Alegre, 2013

_____. **A região submersa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. **Netto perde sua alma**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

_____. **Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Os varões assinalados**. Vol.1: O país dos centauros. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. **O amor de Pedro por João**. Editora Leitura XXI: Porto Alegre, 2014.

SANTANA, Marco Aurélio. Ditadura Militar e resistência operária: o movimento sindical brasileiro do golpe à transição democrática. In. **Política e Sociedade**, Florianópolis, vol. 7, n. 13, pp. 279-309, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1982.

____. **Uma literatura nos trópicos**. RJ: Rocco, 2000.

____. **Glossário de Derrida**. RJ: Francisco Alves, 1976.

____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

____. **Contra a dramaturgia da crise**. São Paulo: Leia, 1987.

____. **Borges segundo Silviano Santiago**. SP: 19, ago. 1984. Folhetim nº 295, p. 2-2.

SCHLEGEL, Friedrich von. **O Dialeto dos fragmentos**. SP: Iluminuras, 1997.

SILVA, E.T. **Conferências sobre leitura: trilogia pedagógica**. Campinas: Autores Associados, 2003.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 1995.

SOUZA, Rui. **Presenças femininas em A região submersa, de Tabajara Ruas**. Ciências & Letras. Porto Alegre. N. 53. 2013. p. 43-60.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

____. **Literatura e vida literária**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VEDOIN, Gilson. **A Região Submersa, a conjuntura pós-64, sob as máscaras da sátira e da narrativa policial**. 2004. 150 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS.

VENTURA, Zuenir. “Vazio Cultural”, Revista *Visão*, julho 1971. “A falta de ar”, Revista *Visão* agosto de 1973. In: GASPARI, Elio et al. **Cultura em Trânsito: da repressão à abertura**. RJ: Aeroplano, 2000.

VIRILIO, Paul. **Guerra pura: a militarização do cotidiano**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

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

ZAPPA, R. & SOTO, E. **1968. Eles só queriam mudar o mundo**. RJ: Zahar, 2008.

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

_____. Rapazes e moças latino-americanos. In: **O amor de Pedro por João**. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2014.

ANEXOS

O escritor Marcelino Tabajara Gutierrez Ruas concedeu-nos, por e-mail, entrevista em que traz a público motivações e especificidades que resultaram na criação de *O amor de Pedro por João*. Autor de *a região submersa*, *Netto perde sua alma*, *os varões assinalados* e mais de uma dezena de obras, entre peças de teatro, roteiros de filmes, traduções, Ruas alia didática e profundo conhecimento de causa, às respostas encaminhadas, ora de modo abreviado, ora de forma minuciosa. Demonstrando sempre gentileza, precisão, desvelo, respondeu a doze questões sobre o processo de invenção do romance. Agradecemos, vivamente, a generosidade intelectual do artista.

1 - Como foi o processo de produção do romance *O amor de Pedro por João*? O livro passou por muitas revisões/reelaborações?

A estrutura do livro é formada por várias histórias que se cruzam. Até onde me lembro escrevi cada história separadamente, com começo meio e fim. Depois, com tesoura e cola, fui montando cada capítulo. Não era terapia, era o ano de 1976 e não tínhamos esses computadores caseiros. Era exilado na Dinamarca, morava em Copenhague e trabalhava em um hospital como lavador de janelas.

2 - Qual a história de editoração e publicação do livro?

Quem primeiro publicou o livro no Brasil foi a L&PM, depois a Record. Também foi publicado em Portugal e no Uruguai.

3 - Como foi, do ponto de vista da elaboração literária, a experiência de transpor para a literatura um processo que estavas vivenciando com forte envolvimento pessoal (ditadura, perseguição, exílio, etc.)?

Eu tinha a clareza de que vivia um momento raro na vida, na minha e na de qualquer pessoa - golpes de estado, exílio, perseguições. Era também um momento em que desejava fortemente tornar-me um escritor. Tinha escrito "A região submersa" e queria ampliar a experiência. Achava que era preciso escrever imediatamente, enquanto os acontecimentos estavam frescos, e as pessoas ao meu redor estavam vivas.

4 - O que o livro significou para o que produziste depois (tanto na literatura como no cinema)?

Significou apenas que deveria fazer algo diferente esteticamente. Escrevi então "Os varões assinalados." Sempre quis escrever livros bem diferentes uns dos outros, e acho que foi assim. No cinema não. No cinema não basta lápis e papel. Ou um laptop. Até dominar a linguagem é preciso repetir o tema. É o que tenho feito.

5 - Lembra das leituras mais marcantes que fizestes naquele período?

Era o tempo do boom da literatura latino-americana. OS tempos dos gigantes. Onetti, Cortázar, Borges, Llosa, para citar os mais conhecidos.

6 - Dirias que, na produção do livro, o sentimento autoral mais forte foi de testemunha ou de denúncia?

De testemunha. Desejava contar o que vivi sem sentimentalismo nem rancor.

7 - Como era o contato entre escritores/intelectuais exilados no período em que produziste o livro?

Eu escrevi o livro em Copenhague. Não conhecia nenhum escritor, não me correspondia com ninguém sobre literatura. Lia muito, frequentava bibliotecas.

8 - Como vêes o apelo de teu livro aos leitores de hoje?

Ele conta a aventura existencial de uma geração, portanto atinge a todos, acho. Na época do vestibular (o livro foi leitura obrigatória na UFRGS) a garotada me falava que entendia tudo o que acontecia, apesar da complexidade.

9 - Acreditas na literatura como uma forma de resistência?

Literatura, todos sabemos, entre muitas e inumeráveis coisas, é uma formosa forma de resistência.

10 - A partir de um fragmento de *Pedro Páramo*, o capítulo dez de *Amor de Pedro por João* se desenrola. Qual o significado de Juan Rulfo para o Tabajara escritor?

Rulfo era um dos gigantes que mencionei acima, mas diferente. Sua literatura era seca, árida. Os demais eram esparramados, borbulhantes como champanhe.

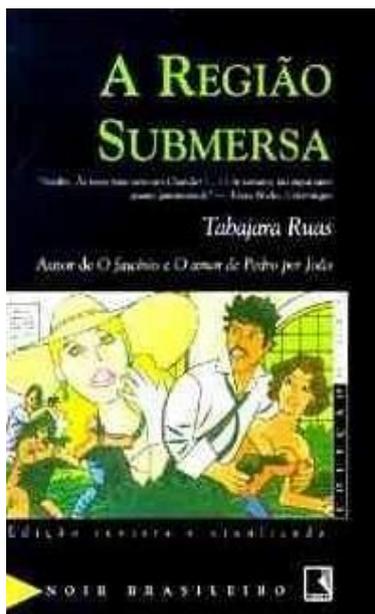
11 - Talvez a pergunta seja prescindível, mas se tanto escrever, como ler é lembrar-se, o que *Amor de Pedro por João* salva do esquecimento?

Espero que salve do esquecimento uma coisa bem banal: ditadura é o pior que pode acontecer para uma nação e seu povo.

12 - À sombra do título de um livro abriga-se um universo repleto de significados. Qual a história do nome desse romance?

Acho que a história do nome do livro parte de um impulso didático, em voga no tempo que o escrevi. Leitura é um exercício intelectual. Exige participação. O título é ambíguo e dissimulado, mas minha experiência com esse detalhe é positiva. Quem o leu encontrou, sem muito esforço, o real significado do título, ou o que mais adequado lhe pareceu. Lembro perfeitamente que encontrei o título numa noite de inverno de Copenhague, num apertado e esfumaçado club de jazz, quando todos falávamos ao mesmo tempo, aos gritos, sobre vários assuntos diferentes, que é o que se faz quando se bebeu muito, se é bem jovem e se está muito longe de casa.

QUADRO SÍNTESE DE OBRAS DO AUTOR



RUAS, Tabajara.

A região submersa.

Rio de Janeiro: Record, 2000.

300 p.

Primeira parte

O nome de batismo do modesto detetive particular Cid Espigão é Hermenegildo da Silva Espiguetta. Tem dez anos de experiência em atividades investigativas. Gosta de filmes policiais, de futebol, de fumar cigarros marca Minister. Usa óculos escuros, frequenta o bar do Giovani, toma cerveja, cachaça e em ocasiões especiais bebe uísque para impressionar. Fuma cachimbo e sonha com a posse de uma coleção deles à moda Sherlock Holmes. O fracasso no vestibular e a necessidade de sobrevivência fizeram com que Cid Espigão procurasse seu primeiro emprego em uma agência de detetives e desistisse do projeto de tornar-se advogado.

Seu melhor amigo é o cabeleireiro Lolo, um homossexual que também atende clientes em casa. Cid Espigão namora Olga, uma jovem negra que trabalha no bar de um português, é devota de São Jorge, fã de Jair Rodrigues, de Pelé e proprietária da obra completa de Erico Veríssimo, adquirida à prestação.

Verão em Porto Alegre. Cid Espigão recebe uma visita em sua minúscula quitinete, que lhe serve tanto de moradia quanto local de trabalho, localizada no prédio número 100 da Rua dos Andradas, também conhecida como Rua da Praia. Era uma elegante mulher de olhos verdes a quem Cid Espigão passa a chamar Dama das Luvas Brancas, porém tratava-se da senhora Gunter. Ela o contrata para procurar o filho chamado Sérgio. O detetive, que se considera moderno, explica-lhe o próprio método de trabalho, mas a cliente manifesta desinteresse por sua exposição.

Cid Espigão, que detesta ambientes acadêmicos, vai até a faculdade de medicina procurar Sérgio. Acomoda-se no barzinho e, entre uma conversa e outra, descobre que todos ali conhecem o procurado, uma vez que o rapaz é estudante de medicina. Encontram-se. Sérgio promete voltar para casa após a aula. Cid Espigão retorna ao próprio escritório. Contente, fuma cachimbo e convida Olga para passar a noite com ele.

No dia seguinte, Cid Espigão é procurado pela senhora Gunter. Ela conta que o filho voltara para casa, mas desaparecera novamente, dessa vez deixara uma carta explicando que estava abandonando também o curso de medicina. Inconformada, a mãe recontrata o detetive para localizá-lo, de novo. Olga surpreende o namorado e sua cliente, ao sair do banheiro onde estivera escondida e dirigir-se à porta da rua. Lolo e Cid confabulam sobre Sérgio.

Cid Espigão volta à faculdade de medicina e encontra Sarita, colega de Sérgio. Ela afirma que o estudante está em aula, o detetive não o encontra. Sarita entrega-lhe o endereço de uma festa que ocorrerá à noite daquele dia, Sérgio estará lá.

O detetive não vacila, vai à festa. Enquanto procura por Sérgio, descobre que muitos frequentadores de evento estão fantasiados com uniforme da suástica, consomem álcool e drogas ilícitas em demasia. Aproximadamente à meia noite, Cid Espigão escuta tiros e barulho de um corpo caindo. Intrigado, percorre os aposentos do ambiente festivo fazendo perguntas que são ignoradas ou ridicularizadas. Encontra Sérgio em fuga, ferido, com uma arma na mão. Sérgio acerta-lhe uma coronhada, Cid perde os sentidos. Acorda no fim da festa, machucado na cabeça.

Segunda-feira é um dia odioso para o detetive que acorda mal-humorado e vai, novamente, até a faculdade de medicina saber de Sérgio. Encontra Sarita, é informado, por ela, que Sérgio perdera a namorada, que se chamava Dóris, para Randolpho, dono da Fábrica de Celulose Borregal.

O detetive vai até a fábrica, conhece Randolpho, saem para conversar, chegam à casa do empresário no bairro Petrópolis. Cid Espigão conclui que Sérgio atirara no atual namorado de Dóris. Interrogada, ela afirma que Sérgio está doente e deveria ser internado. Randolpho também manifesta intenção de contratar Cid Espigão para localizar Sérgio, o detetive recusa e pondera que odeia milionários.

Deixa a casa de Randolpho para conferir um novo endereço. Lá encontra o professor de educação física Alves dos Santos que parece perturbado. Cid Espigão recebe outro endereço que leva até um hospício. Terça-feira. No hospício o detetive conversa com Aldo, um louco que exige saber como Cid Espigão irá executá-lo. Cid Espigão volta ao apartamento do professor Alves, encontra-o decapitado. A cabeça numa bandeja de prata sobre a mesinha de centro. Na parede, escrito com sangue, a palavra “traidor”. Cid Espigão chega ao bar do português onde Olga trabalha. Bebe cachaça, cerveja e passa mal. Retorna para casa. Tem alucinações.

Marca um encontro clandestino com Mariana em um bar sofisticado. Ela quer fazer um acordo e traz um recado de Sérgio, é um pedido para o detetive deixá-lo em paz. Cid Espigão nega e passa a refletir sobre estudantes desaparecidos, professores degolados e oficiais enlouquecidos. Percebe-se sem saída, não encontra o filho da sua cliente e seus informantes, um é louco e o outro está morto.

Randolfo, CG e Felix levam Cid Espigão para dar uma volta de carro pela cidade, o objetivo dos três é interrogar o detetive sobre sua visita ao hospital psiquiátrico. Cid Espigão nega que tivesse visitado o hospício.

Vai para a estação rodoviária esperar Mariana. Lembra que a senhora Gunter ligara avisando que o filho fora sequestrado. Mariana chega, explica que Sérgio realmente havia sido sequestrado pelos próprios amigos (professores universitários e oficiais do exército) motivados pela crença que o estudante planejava sequestrar o professor Alves, guardião de papéis comprometedores. Ao final da conversa, Mariana confessa que sabe de toda a história sobre o desaparecimento de Sérgio.

Os dois decidem ir ao local onde ela afirma ter visto três homens prenderem Sérgio. No caminho, planejam um flagrante. Separam-se. Cid entra na casa, é preso pelo tenente Aldo que afirma serem os militares, os responsáveis pela proteção da civilização, que não devem pensar, somente obedecer. Para Aldo, Cid Espigão é um espião russo infiltrado na organização e deve entregar-lhe uma gravação. Acusa Sérgio de traição, por isso ele seria enviado a Brasília. Mariana reaparece, ela e Cid enfrentam Aldo, livram-se dele e fogem. Combinam um encontro para o dia seguinte.

Cid Espigão liga para Lolo pedindo ajuda. Mariana e Lolo auxiliam o detetive a disfarçar-se. Dissimuladamente, Cid vai até o aeroporto, lá encontra a Senhora Gunter. Sem provas, formula uma tese para o desaparecimento de Sérgio. Seu sumiço ligava-se

ao mundo das drogas. A senhora Gunter escandaliza-se. Após essa conversa Cid Espigão perde todas as certezas e parte para Brasília.

Chega. Descobre que Mariana também se chama Alexandra. Recebe ordens para entrar no Palácio da Alvorada. Livra-se dos disfarces. Recebe nova missão, colocar um envelope na escrivania do presidente da república. O presidente chama-se generalíssimo Humberto II. Cid Espigão infiltra-se nos aposentos presidenciais como serviçal. O presidente interroga Cid Espigão para saber de quem ele é cabo eleitoral. O generalíssimo Humberto II fala sobre futilidades com o bajulador Távola. Cid Espigão esgueira-se e sai do quarto. Ouve Távola recebendo ordens para matar o presidente, vê uma arma em sua mão. Detrás da cortina da janela do quarto do presidente Cid Espigão vê uma bala entrar no peito do general. Interrogado, identifica-se como mordomo do presidente. Foge pela janela, é perseguido, tem medo, esconde-se num bueiro. Consegue sair e correr para o aeroporto. Na TV está passando um discurso do general que Cid Espigão viu ser assassinado. Conclui que um robô está discursando.

Surpreende-se com a ideia de que o Brasil seja governado por robôs. Questiona-se sobre o enigma dos robôs e conclui ser esse um grande problema, Mariana concorda. Cid Espigão considera-se um idealista, vai à praia com Mariana, bebem cachaça, beijam-se, separam-se. Ele adormece na areia, a chuva o acorda, está zozzo. Vê um cadáver na praia.

De carona chega a Porto Alegre, desce na Voluntários da Pátria, caminha até a casa de Lolo. É avisado que a polícia está a sua procura, Randolpho e CG também. Acorda encapuzado, algemado e com o corpo dolorido. Chamam-lhe comunista e companheiro enquanto é levado à presença de um coronel para ser interrogado sobre o paradeiro de Sérgio. É torturado. Na cela, ao seu lado alguém agoniza, Cid Espigão segura-lhe a mão.

Segunda parte

Cid Espigão permanece três anos na cadeia. É retirado da cela num domingo à noite. Descobre que será fuzilado juntamente com outros presos. Consegue fugir, saltando sobre um trem em movimento.

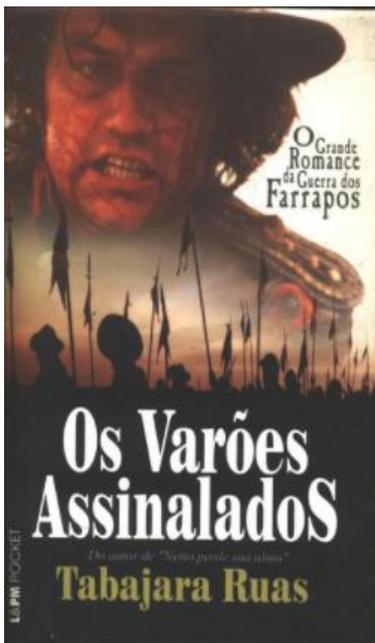
Em fuga, encontra-se com Olga que lhe dá abrigo, alimento, remédio e o ajuda a livrar-se das algemas. Os jornais de segunda-feira descrevem o sumiço do perigoso meliante, estelionatário, chantagista Cid Espigão. Pede ajuda a Giovani para conseguir documentos e um revólver. O irmão de Olga arranja-lhe um subemprego. Ao fazer um

trabalho extra, reencontra a senhora Gunter. Conversam em uma praça. Ela relata que Sérgio fora preso, escapara e andava na clandestinidade. O marido militar havia sido transferido. Cid Espigão conta que fora detido extraoficialmente por isso seria metralhado na rua, fugira por milagre. Assim como Cid, qualquer um poderia ser capturado e enclausurado em nome da segurança nacional, da revolução redentora, do milagre econômico, etc. A senhora Gunter oferece dinheiro a Cid Espigão, ele recusa. Ela pede que encontre Sérgio e a avise, ele diz que se encontrar, jamais falará.

Cid Espigão separa-se de Olga. Pensa em Lolo. Pega o revólver e vai ao encontro dele. Faz com que Lolo confesse que é informante da polícia. Obriga-o a levá-lo até Randolpho e amigos. Toca a campainha, quando atendem, atira. Foge no carro de Lolo. Vai até a casa de CG, invade-a. Mata o segurança e a mãe de CG, abre a válvula do gás para que CG morra intoxicado. Retira-se pela porta da frente.

Entra no carro, não sente fome, apenas vontade de vingar-se. Segue a caçada. Há jogo de futebol, Grenal. Vai até o estádio, vê Randolpho, atira nele. Forma-se um tumulto, policiais se envolvem, muitos são mortos. A multidão volta-se contra a força policial. Após o enterro de Randolpho, Cid Espigão segue Sarita. Fecha-a num cruzamento e a obriga a entrar no carro. Seguem para a praia, está escuro, Cid interroga Sarita.

Mais tarde, sentado num banco do parque Farroupilha, recorda que Sarita revelara que ela e Sérgio militavam juntos e haviam se infiltrado no grupo de Randolpho. A festa que Cid Espigão frequentara à procura de Sérgio, era uma desculpa para interrogar Sérgio que acabou levando dois tiros no braço, por isso estava em fuga, naquela noite. Cid Espigão deixa o parque e vai até o bar onde Olga trabalha. Declara-se e diz que deseja viver com ela. Caminhando pela calçada, repentinamente, sente um cano de metralhadora entre seus olhos. Era Sérgio. Ordena que Cid entre no carro. Tornam-se amigos. Andam de carro pelas ruas da capital. Sérgio conta que Sarita traíra o grupo. Cid Espigão reafirma que é preciso acabar com quem inventa os robôs, pede que Sérgio faça isso. Decidem reorganizar o grupo de Sérgio.



RUAS, Tabajara.

Os varões assinalados.

Porto Alegre: L&PM, 2003.

544 p.

Viagem ao país dos centauros

Noite chuvosa. O coronel Onofre Pires da Silveira Canto e o major Gomes Jardim são recebidos pelo coronel Bento Gonçalves e seu secretário particular, o geógrafo Lívio Zambecari. Um índio charrua faz a segurança da sala. Um escravo serve aguardente. Ao redor de uma mesa repleta de papéis examinam um mapa. Lívio Zambecari viajara pelo mundo, entre as poucas certezas que nutria, a alma de poeta sobressaía-se. Defensor do nacionalismo, lutara contra o general Rosas, estabelecera-se em Porto Alegre, recebera o título de Conde, trabalhara no jornal *O Continente*.

Bento Gonçalves chega a Porto Alegre, através do rio Guaíba, com cem combatentes armados. Antonio Rodrigues Fernandes Braga e Dr. Hillebrand preparam a resistência contra o governo central. Cabo Rocha destaca seus soldados pela orla do rio. Do outro lado da ponte, as tropas inimigas se aproximam lideradas pelo visconde Camamu. Enfrentam-se. Os imperiais são derrotados.

Em 21 de setembro de 1835, Bento Gonçalves, homem estudado que usa seu talento intelectual para escrever cartas, avança sobre Porto Alegre, enfrenta as tropas do governo central. Nessa época, a província crescia com a chegada de imigrantes, construía-se igrejas, quartéis, alfândegas e nenhuma escola. Braga, o líder local que considerava a monarquia uma instituição justa, foge quando os farroupilhas invadem a cidade. O rude militar Bento Manuel que havia matado muito homens, antipatizava com

os jornais e sonhava tornar-se estancieiro propõe a Bento Gonçalves, sem sucesso, a divisão do poder.

Rio de Janeiro, 1835, o padre Diogo Antônio Feijó e o regente Araújo Ribeiro discutem sobre a melhor forma de controlar o fazendeiro gaúcho Bento Gonçalves e outros rebeldes, como Pedro Boticário. Araújo Ribeiro viaja para o Sul. Um evento social em Pelotas, reúne líderes imperiais e republicanos. Em Porto Alegre, Bento Manuel discursa na Assembleia Legislativa contra a posse de Araújo Ribeiro. Araújo Ribeiro é empossado em Rio Grande. Em Porto Alegre, muitos homens se interessam pela leitura de panfletos sobre Abolição, República, Anarquismo, Deus, Justiça Social, enquanto outros embriagam-se, bocejam e dormem. Bento Gonçalves acusa Bento Manuel de traição. É fixada uma data para início da guerra, 15 de fevereiro.

Porto Alegre em chamas

Bento Gonçalves, Netto, Teixeira, Gomes Jardim e João Manuel reúnem-se no acampamento de Onofre para discutir os altos impostos cobrados pelo governo central, o domínio da região Sul e estratégias para neutralizar o exército de Bento Manuel. Recordam a Revolução Francesa, a aliança política com os países platinos e a escravidão. Organizam um centro de inteligência e um exército de negros que lutaria pela liberdade e seria chefiado pelo Sargento Caldeira. Em 15 de fevereiro, Bento Gonçalves lidera um movimento que pede o afastamento de Araújo Ribeiro. Bento Gonçalves é acusado de contrabandista. Bento Manuel, financiado por estancieiros monarquistas, é avisado que as tropas inimigas estão no seu encalço. Foge e é caçado pelo grupo de Bento Gonçalves. Para Bento Manuel a Revolução Farroupilha era uma guerra caseira fadada ao insucesso. Bento Manuel ajudado por Silva Tavares, invade Porto Alegre para devolvê-la ao imperador. Vence a batalha. Bento Gonçalves escreve uma carta ao primo Onofre. Em 27 de junho, Bento Gonçalves contra-ataca. Os farrapos cercam Porto Alegre. Bento Gonçalves e Bento Manuel se encontram e discutem os rumos da guerra, ambos não sabiam exatamente o porquê da guerra. Porto Alegre continua sitiada. Bento Gonçalves escreve a Bento Manuel propondo a paz que não é aceita. Tropas imperiais e farrapas se enfrentam. Bento Gonçalves avança sobre Porto Alegre. Bento Manuel recua humilhado.

O homem que inventou um país

Em Campos do Seival, o estancieiro Silva Tavares convoca seu desafeto coronel Souza Netto para uma corrida de cavalos. As tropas republicanas comandadas

por Netto se preparam para enfrentar os imperialistas comandados por Silva Tavares. Combatem no alto de uma coxilha. Silva Tavares recua, derrotado. Os mortos são enterrados, os feridos são tratados, anoitece. O influente homem público Lucas quer a separação do Sul, quer fazer política, empurrar a história. O coronel Souza Netto julga tais ideias muito temerosas, mas proclama a república rio-grandense e organiza um exército de civis formado por estancieiros, artesãos, agricultores e comerciantes.

Bento Gonçalves é informado sobre a proclamação da república riograndense e é atacado pelas tropas imperiais comandadas por Bento Manuel. Recupera-se e se prepara para tomar Porto Alegre, avança pela ponte, explodindo-a em seguida. Bento Manuel pede reforços ao governo central para cercar Bento Gonçalves, que recua pelo rio, é descoberto e atacado.

A ilha do inferno

Bento Gonçalves está sitiado em uma ilha. As tropas de Bento Manuel atacam. Soldados, velhos, mulheres e crianças são levados pela correnteza do rio. O exército farrapo sofre baixas, recupera-se, luta, perde a batalha. Bento Gonçalves e Bento Manuel encontram-se. Bento Manuel prende Onofre, Bento Gonçalves e o conde Zambecari, confinando-os em um porão de navio. Em Piratini, a ata de instalação da república riograndense é lida. O coronel Souza Netto e seus ministros afirmam que a república estava isolada do resto do mundo. Os presos são levados a Porto Alegre, no cárcere, encontram muitos conhecidos. Bento Gonçalves é informado que fora proclamado presidente da república riograndense. Em Aceguá, Bento Manuel dialoga com Frutuoso, guerrilheiro uruguaio, que pretende aliar-se às tropas do coronel Souza Netto. Um desafeto de Bento Manuel é indicado para o cargo de presidente da Província de São Pedro. Bento Manuel licencia as tropas combatentes. Os farrapos são encarcerados em prisões cariocas. Giuseppe Garibaldi visita Bento Gonçalves na prisão. Os republicanos e os filhos de Bento Gonçalves preparam a fuga dos farrapos presos. Alguns escapam, Bento Gonçalves não consegue fugir.

As fortalezas de pedra

Bento Manuel é ferido por Candido Adolfo. O governo da república riograndense autoriza Giuseppe Garibaldi a apropriar-se dos barcos que cruzam os mares brasileiros. Garibaldi é ferido e preso. Bento Gonçalves é transferido para a Bahia. Tentam envenená-lo. Foge da prisão. Recebe ajuda, é tratado como senhor presidente.

Volta para o Sul e assume o cargo de presidente da província riograndense. Porto Alegre tem novo mandatário determinado a acabar com o movimento rebelde. Os farrapos estão divididos em quatro ordenanças, Souza Netto, João Antônio, Crescêncio e Mariano Matos. Garibaldi foge da prisão, é capturado e torturado, foge novamente. O jornalista Rosseti descreve para Garibaldi o perfil dos rebeldes gaúchos: loucos, santos, ingênuos, cruéis e criadores de uma república maravilhosa. No outono, Rosseti e Garibaldi chegam ao Sul.

A irmandade da costa

A república riograndense, instalada em Piratini tinha um porto, precisava de marinheiros e de um jornal. Os italianos Rosseti e Garibaldi possuíam o perfil adequado, foram contratados para trabalhar. Garibaldi encarrega-se do estaleiro e prepara-se para a guerra. Arregimenta piratas, foragidos e negreiros, com eles forma a irmandade da costa e passa a capitanear a guerrilha em águas sulinas. Os imperialistas atacam o estaleiro, Garibaldi se salva. Bento Manuel alia-se aos republicanos. As tropas republicanas e imperialistas se enfrentam em Rio Pardo. Batalhas sangrentas se sucedem. Os farrapos vencem. Souza Netto conquista Rio Pardo. Em Viamão é preparada nova investida bélica contra os imperialistas. Canabarro junta-se a Garibaldi. Navegam rumo ao mar, perdem um barco, chegam a Santa Catarina. Entram em confronto com as tropas imperiais em Laguna. Os farrapos vencem.

A república de Anita

Em Laguna Canabarro e seus homens celebram a vitória. Padre Cordeiro é nomeado presidente da república catarinense. Canabarro manda prender suspeitos e reacionários. Garibaldi surge acompanhado de uma mulher, Anita. Os imperialistas se preparam para contra-atacar. Lutam ferozmente. Anita salva Garibaldi. Os republicanos vão em direção a Lages. Lutam e vencem. Novo confronto derrota os farrapos. Bento Gonçalves convoca os republicanos. Esfarrapados e famintos eles retornam. Em Viamão é preparado novo ataque contra os imperialistas. São instituídas eleições para deputados. Ideias de liberdade, igualdade e humanidade começam a ser discutidas. As tropas de Bento Gonçalves passam por dificuldades, inclusive alimentares. Os grupos republicanos juntam-se em um único exército (seis mil homens, aproximadamente). Atacam. Os inimigos recuam. Bento Gonçalves faz uma retrospectiva sobre a própria trajetória, é invadido pela melancolia.

Marcha na tempestade

Embaixo de chuva, frio e vento, silenciosos os farrapos marcham por sete dias seguidos. O objetivo é sitiá São José do Norte, a república precisa desse porto. Atacam sob forte tempestade. Vencem uma batalha, perdem outra, retiram-se de madrugada. A investida fracassada promoveu uma pausa nas batalhas. Os farrapos passaram a discutir um tratado de paz com o império. Não há acordo. Os líderes farrapos sabem que a guerra é uma atividade muito lucrativa para os estancieiros.

Nasce o filho de Garibaldi e Anita. Bento Gonçalves determina a continuidade da guerra. As fileiras de Souza Netto vencem a batalha da campanha. A capital da república é transferida para lá. Após quatro anos, o cerco a Porto Alegre é levantado. Rosseti é morto. Garibaldi deserda. Bento Gonçalves escreve ao político Lucas e parte para Rivera. Vicente assume a vice-presidência da república rio-grandense e surpreende, negativamente, a todos. Bento Gonçalves pensa na morte e conversa com o primo Onofre. Em Porto Alegre, os imperialistas planejam tomar a campanha, para isso, convocam Bento Manuel.

Duelo de farrapos

São mais de sete anos de guerra. O barão de Caxias, atual presidente da província decide atacar os rebeldes, para isso convoca Bento Manuel. Bento Gonçalves e os principais homens da República instalam uma assembleia constituinte. Um grupo liderado por Bento Manuel conspira para assassinar Bento Gonçalves. Caxias prepara seu exército. Uma tentativa frustrada de Bento Gonçalves limita, a um número reduzido, a cavalaria dos republicanos. Bento Gonçalves e suas tropas avançam para o confronto pela pampa verde azulada que oferece, ao mesmo tempo, liberdade e perigo. Bento Gonçalves persegue um temido guerrilheiro de nome Jacinto Guedes. Os farrapos atacam e vencem. Bento Gonçalves renuncia ao cargo de presidente da República em favor de Gomes Jardim.

O tempo passa, a guerra continua e a paz não chega. A organização de um estado livre tornava-se um sonho cada vez mais distante e difícil. Davi Canabarro assume como ministro da guerra no governo de Gomes Jardim e determina a conversão da guerra em guerrilha. Os farrapos surpreenderiam o inimigo, recuando na sequência. O conselho de generais reúne-se para discutir o futuro da República. Um progressivo mal-estar culmina dividindo os conselheiros. Bento Gonçalves é chamado de ladrão pelo primo

Onofre. Enfrentam-se em um duelo. Bento Gonçalves vence e conclui que seu principal inimigo nunca fora Bento Manuel, mas o primo Onofre, que definha e morre.

A última carga dos lanceiros

O enterro de Onofre marcou o verão do último ano da guerra. O ano corria, os farrapos eram perseguidos sem trégua pelas tropas imperiais. Bento Manuel adoece. Os farrapos inauguram as negociações de paz. Bento Gonçalves e o barão de Caxias trocam prisioneiros. De maneira desleal, os imperialistas atacam, vencem e perseguem o ministro da guerra, Davi Canabarro, para eliminá-lo. Simultaneamente, trava-se uma guerra psicológica promovida pela inteligência imperial. A paz é assunto de todas as conversas e tema da redação de documentos. Bento Gonçalves escreve ao barão de Caxias. O político Lucas escreve a Bento Gonçalves. O conselho de comandantes republicanos escreve ao barão de Caxias. Nesse contexto, correspondências são falsificadas pelos imperialistas. Para tratar da paz, o ambicioso Vicente é enviado ao Rio de Janeiro. O acampamento farrapo é atacado e massacrado, Davi Canabarro foge. O grupo de lanceiros negros contra-ataca, resiste e questiona os líderes republicanos sobre a futura liberdade. Os republicanos concluem haver um traidor entre eles, acusam Davi Canabarro, que nega. Sozinho e desmoralizado, o ministro da guerra vagueia a esmo pela campanha. O conselho de generais não sabe o que fazer com a República. Souza Netto visualiza, enquanto dorme, a morte de um soldado, em seguida Coronel Teixeira é morto.

Vicente retorna do Rio de Janeiro trazendo um documento sobre o estabelecimento da paz. Os generais republicanos, o político Lucas e Vicente discutem e alteram o tratado de paz. O novo texto estabelece que os negros continuam escravos. Sem acordo, seguem-se os debates. Clandestinamente, Davi Canabarro encontra-se com o barão de Caxias, na sequência convoca as forças republicanas para uma reunião. Este encontro realiza-se no alto de uma coxilha, à sombra das ruínas de uma capela, em Ponche Verde. Ali, uma carta favorável à paz, escrita por Bento Gonçalves, é lida, após os generais republicanos assinam um documento encerrando a guerra civil. O coronel Souza Netto parte para o exílio no Uruguai, o político Lucas permanece em Ponche Verde.



RUAS, Tabajara.

Netto perde sua alma.

Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

168 p.

Corrientes – 1º de julho de 1866

O general Netto está lesionado e febril por isso encontra-se hospitalizado. Compartilha o quarto com um de seus soldados, o capitão de los Santos que teve as duas pernas amputadas pelo tenente-coronel francês, cirurgião Philippe Fontainebleaux e com o soturno major Ramirez, cuja visão estava comprometida porque um olho lhe faltava e o outro apresentava-se infeccionado. O quarto perde o cheiro de podridão após a amputação dos membros inferiores do capitão. Insone, devido à febre alta e a dor causada pelo traumatismo na coxa, pensa em de los Santos e em Fontainebleaux. A ideia fixa de denunciar o médico pela mutilação do companheiro tira-lhe o sono, entretanto, decide que o mais decente é matar o médico.

Adormece, acorda sobressaltado e empapado de suor. Tivera um pesadelo. Sonhara que estava afundando num pântano e tentava inutilmente rastejar no barro. De seu alazão escorria sangue. O animal morria com uma garra cravada no pescoço. O general quer gritar, chorar, erguer-se, mas está paralisado por uma emoção desconhecida, o terror.

Escuta o silêncio do hospital, maldiz a febre, os pesadelos, a percepção da iminência da velhice. Recorda vozes, culpas, desejos. Entrega-se à sensação causada pela lembrança das mãos da enfermeira Zubiaurre lavando seu corpo. Ouve Ramirez gemer de dor na cama ao lado. Sabe que não pode contar com ele para a missão que está planejando, pois vira-o negociando no macabro comércio de escravos, separando e vendendo negros

aos fazendeiros argentinos, uruguaios e brasileiros. Apesar de a escravidão ser proibida pela constituição argentina e uruguaia, os negros eram comercializados, incorporados aos exércitos vencedores e obrigados a lutar contra sua própria bandeira.

O general Netto recorda a batalha de Tuyuty, o general Osório, a conversa amigável que tiveram sobre a mercantilização de negros, sobre a complexidade dos exércitos que combatiam na Tríplice Aliança. Naquela época Netto sonhava com fim da guerra, com o surgimento de um país com um novo perfil, livre da escravidão. Os dois camaradas esperavam verdadeiramente por esse tempo.

A rotina do hospital enfada o general Netto que perdera a conta dos dias de internação. Lembra que ditou uma carta para a enfermeira Zubiaurre enviando recomendação à esposa Maria. Era uma espécie de testamento em que acertava negócios, aclarava questões, resolvia pendências familiares e solicitações de colaboradores. O essencial da carta dizia respeito às autoridades dos países da Tríplice Aliança, cuja principal reivindicação consistia em não ter absolutamente nenhuma reivindicação. Se viesse a falecer em razão dos ferimentos ou da malária, o general Netto abdicava de pensões, títulos e honrarias. Queria que ficasse bem claro que estava na guerra porque recusava obediência ao imperador. Apesar de haver fundado a república rio-grandense escolhera o exílio como casa e se tivesse que receber censuras, aceitava-as contanto que se referissem ao orgulho desmedido que sentia.

A sensação incerta de sono, projeta ante sua vista a imagem do sargento Caldeira debruçado sobre seu rosto. Calorosa onda de gratidão o invade, enquanto confessa não saber se vive realidade ou o delírio, atribuindo aos sintomas da febre que não cede, a confusão mental. Narra a Caldeira o recente sonho com a batalha de Tuyuty, riem, calam-se. Netto conta sobre a amputação das pernas do capitão de los Santos. Conversam sobre cartas enviadas e recebidas, sobre a revolução de 35, Garibaldi, a Itália. Sargento Caldeira lê trechos de uma carta recebida de Garibaldi para o general, que admite ser um romântico, assim como os companheiros. Madrugada alta, o general diz ao sargento que precisa matar um homem.

Reunião no morro da Fortaleza

Rio-grandenses contra imperialistas

8 de abril de 1840

Noite. A missão era atravessar o rio Guaíba e surpreender o exército imperial. Os republicanos sentem-se unidos pelo escuro, pelo frio e pelo medo, para sobreviver precisam de sorte. Nessa hora imprópria, o pirata italiano Garibaldi revela ao general Netto o quanto o admira, principalmente, pela façanha da Proclamação. Garibaldi confessa que sonha unir a pátria dividida e também proclamar a república porque no Brasil é possível realizar qualquer sonho, mesmo o mais louco ou impossível.

Amanhece. General Netto e Teixeira deixam a embarcação, se despedem de Garibaldi e seguem a pé enquanto observam os campos verdes que se estendem à frente deles. Aproximam-se de uma fazenda para comprar cavalos. Identificam-se como rio-grandense e republicanos. Um adolescente negro de nome Milonga faz a proteção do lugar e das proprietárias.

Seguem viagem. Milonga foge da fazenda e encontra Netto e os rebeldes pelo caminho, quer unir-se ao Corpo de Lanceiros Negros e lutar pela liberdade. O general Netto e Teixeira tentam dissuadi-lo, explicam ao jovem que também são contrários à escravidão, mas têm uma missão e devem continuar sozinhos. No dia seguinte o general Netto e Teixeira são atacados por bugres. Lutam. Milonga que os seguia a distância mata um bugre, salvando-os, unindo-se, dessa maneira, às tropas revolucionárias. Marcham para o acampamento levando o negro Milonga na garupa. A recepção realizada pelo Corpo de Lanceiros Negros ao general Netto emociona Milonga, que reconhece o lendário sargento Caldeira na liderança dessas tropas.

O exército do general Netto levanta acampamento de madrugada para encontrar-se com as tropas de Bento Gonçalves. Encontram-se, são mais de seis mil homens prontos para atacar o morro da Fortaleza. Milonga, passa a ser chamado de soldado. Entre o desconcerto e o deslumbramento, recebe o uniforme do 1º Corpo de Lanceiros.

Dorsal das Encantadas – Campos do Seival

11 de setembro de 1836

O general Netto fecha a porta da barraca deixando o horror do lado de fora. Antes de tirar as botas e desabotoar o dólma ocupa-se com um momento de lucidez, refletindo sobre a guerra, sobre sua morbidez, sua perversidade, sobre a lógica cruel das batalhas entre exércitos defensores da mesma bandeira.

Coronel Joaquim Pedro Soares percebe que o general Netto está ferido no tórax, Teixeira e Calengo também. Uma faixa é colocada no ferimento do general Netto. O político Lucas aparece trazendo notícias da última batalha. Uma guampa com aguardente passa de mão em mão, enquanto conversam sobre os resultados e os rumos do movimento revolucionário. Fazem planos. O general Netto tem 32 anos, a possibilidade de fundar um país o deixa inquieto, animado e preocupado.

Último verão no Continente

2 de março de 1845

À sombra de um umbu, o mormaço prostrava os lanceiros. Milonga estava desperto, tinha divisas de cabo na túnica gasta. Sargento Caldeira chega e reúne-se com um pequeno grupo de negros, conversam sobre o fim da guerra, questionam-se sobre a luta dos negros pela liberdade. Apesar do tratado de paz, os negros continuam escravos. Permanecer ao lado dos republicanos era ser verdadeiramente livre. Sargento Caldeira ergue o olhar para a solidão dos campos e, com uma sensação infinita de perda, monta o cavalo, afastando-se a galope.

O general Netto completa 40 anos. Conversa com Osório sobre os últimos acontecimentos, sobre a ida para o Uruguai, sobre a abolição, sobre o futuro. Na despedida, recebe de Osório, um volume encadernado com couro da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Agradece feliz. Milonga chega a cavalo para matar o general Netto. Acusa-o de mentir, pois a guerra havia terminado e os negros continuavam escravos. O general Netto afirma que não mentiu, apenas perdeu a guerra. Milonga aperta o gatilho, porém sargento Caldeira é mais rápido e mata Milonga.

Piedra Sola – Uruguai

25 de junho de 1861

Uruguai. Netto é o maior fazendeiro da região. Uma onça pintada aterroriza os moradores e é eliminada pelo general. A extensão da estância La Glória não é superada por nenhuma outra no distrito de Taquembó. Pertence ao general Netto, é habitada por ele, por seu afilhado, o negro Benedito, pela velha índia Concepción e pelo cachorro, que atende pelo nome Gaudério. Naquele tempo, o general preocupava-se com a idade que chegava. Diante do fogo da lareira, ouve o barulho do vento que cerca a casa de pedra. Há dezesseis anos vive no exílio. Benedito chega, conversam sobre leituras de romances.

Benedito pede permissão para casar-se com Paula. O general Netto aprova e afirma que o casal será feliz.

A conversa com Benedito lembra ao general Netto como ele conhecera Maria Escayola numa livraria em Montevideú. Ela estava carregada de livros, esbarraram-se e trocaram algumas palavras. Encontrara-a no sábado seguinte, era filha de seu principal desafiante Don José Escayola. Netto janta na casa de Maria e conhece o embaixador britânico Mr. Edward Thornton. Conversam sobre o ditador Solano López, sobre livre comércio e sobre democracia. Maria e Netto conversam longamente. Falam sobre cavalos, vinho e escravos, sobre solidão, medo e família, sobre o noivo de Maria, um oficial de cavalaria que morrera há vinte anos e, e sobre livros, o general Netto confessa que gosta de ler romances.

Corrientes

1º de julho de 1866

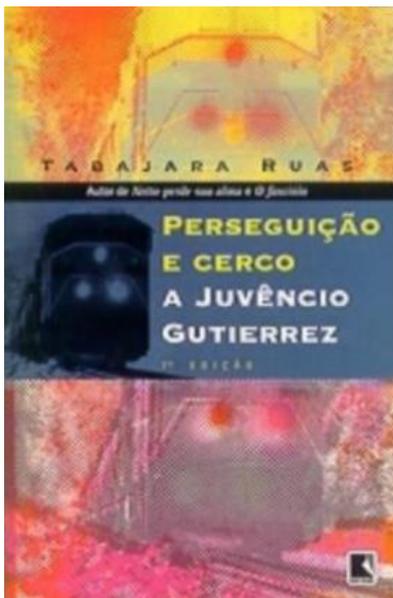
O general Netto cala-se, a febre impede-o de distinguir a diferença entre o real e o irreal. Imóvel, o grande negro, sargento Caldeira, permanece sentado na cadeira ao lado da cama. A respiração do general Netto torna-se difícil, ele quer a opinião do sargento Caldeira sobre a amputação das pernas do coronel de los Santos. Ambos sabem que se denunciarem o tenente-coronel Philippe Fointainebleaux nada acontecerá. Tramam como matá-lo.

O general Netto confessa para o sargento Caldeira que matara índios, negros, brancos, castelhanos, uruguaios, argentinos, paraguaios, chilenos, portugueses, galegos e não encontrara resposta que valesse tanto sangue derramado. Tudo é inútil. Lembra dos mortos um a um. Sargento Caldeira diz que lembra apenas de haver matado um negrinho, Milonga. Decidem que é chegada a hora de cumprirem a missão que lhes cabe. Sufocam o major Ramirez até a morte. Lá fora a chuva aumenta. Sargento Caldeira tenta controlar a respiração. General Netto sente irresistível agonia. Sargento Caldeira avisa que o serviço está incompleto.

Netto não sente a mão direita. Levanta-se. Farda-se, calça as botas, observa a própria aparência, quer fazer boa figura, lembra de um encontro com o imperador do Brasil, amante das belas-artes e da democracia. Recorda que o imperador perguntara se era ele, o general Netto, aquele que não se rendia a monarcas. Ordena ao Sargento Caldeira que pegue o bisturi. Saem do quarto dirigindo-se ao gabinete do tenente-coronel

Fontainebleaux. Sargento Caldeira salta sobre o médico, puxa sua cabeça para trás e abre-lhe a garganta com o bisturi de lado a lado. Afastam-se sem ruído. O general Netto não sente a mão direita, sente muito frio.

Em meio a forte neblina eles fogem através do bosque para o lado do rio. Conversam sobre a carta de Garibaldi, sobre a morte de Bento Gonçalves, de Canabarro, do coronel Teixeira. Uma canoa se aproxima, despedem-se. O general Netto se dá conta que sargento Caldeira havia morrido na batalha de Tuyuty. Estremece. Olha para o céu escuro, recupera a tolerância, a paternalidade sente-se majestoso. Empurra a canoa e salta para dentro dela.



RUAS, Tabajara.

Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez.

Rio de Janeiro: Record, 2003.

144p.

O trem que vinha da Argentina, atravessava a ponte e passava por Uruguaiana, sempre impressionara o menino de treze anos. Essa aura de mistério estendia-se também ao rio Uruguai, que era de todos, inclusive de contrabandistas, como Juvêncio Gutierrez. Naquela sexta-feira, vésperas do importante jogo de futebol para o qual o menino havia sido escalado, seu Domício trouxera a notícia que no dia seguinte Juvêncio Gutierrez chegaria camuflado entre um carregamento de cavalos, após sete anos de exílio.

Os motivos de sua volta eram desconhecidos. O menino mora com a mãe, professora de francês, o pai, um honesto livreiro, Vladimir, o irmão menor e Ifigênia, a empregada. Juvêncio Gutierrez é admirado pela família de sangue, profundamente amado pela irmã (mãe do menino) e por Ifigênia, assim como pelas prostitutas, pelos travestis, pelos fora-da-lei. É um sedutor aventureiro que esbanja autoconfiança. Mirta, uma prostitua castelhana, é apaixonada por ele e amante do delegado Facundo que persegue Juvêncio Gutierrez.

Manhã de sábado, o menino não se concentra em sala de aula, pensa no jogo de futebol, em Beatriz e na volta do tio Juvêncio. Já em casa estranha a indiferença da família com relação ao retorno do parente. Após o almoço, lê Erico Veríssimo, tem impressão que os personagens eram vivos e saíam das páginas do livro para a vida real. Vai para a escola. O time é escalado e o jogo começa no exato momento em que o trem carregado de animais e com Juvêncio Gutierrez dentro apita, antes de chegar na aduana.

O jogo prossegue, assim como trem que apita e se aproxima. A estação é cercada por policiais, o delegado espreita a chegada do trem. O jogo termina, o time do menino perde, ele dirige-se para casa, é interceptado por uma barreira policial.

Juvêncio Gutierrez está no armazém, sitiado por policiais e avisa que não se entrega. O menino lembra do tio Juvêncio montado no cavalo árabe, impecavelmente vestido. A família vai para a estação que fora invadida pela força policial. Juvêncio Gutierrez desaparece. O menino recorda as bravatas do tio, o tiro que levava no peito, a convalescença, os cuidados da mãe, o desvario do pai, o constrangimento que todos sentiram.

O romântico Juvêncio Gutierrez não se envolvia com questões políticas, sempre trabalhara, tornara-se contrabandista após o casamento da irmã (mãe do menino). O menino segue até a praça ocupada pelos cavalos do coronel Fabrício. O menino é tomado pelo pânico, corre para a estação. Encontra os colegas, seguem para o bordel do Ivo. O travesti Marta Rocha relata os últimos acontecimentos sobre o cerco a Juvêncio Gutierrez, fala de tiroteio pesado, porém nem a família, os amigos ou a polícia sabia exatamente onde estava o Juvêncio. O menino imagina o tio decidindo seu retorno a Uruguaiana, enquanto caminha para casa. Chega, estranha, tudo iluminado e silencioso, sente medo e uma tristeza infinita.

Juvêncio Gutierrez levou mais de quarenta tiros. O menino refugia-se na sala que guarda uma biblioteca, olha em volta, pensa e conclui que tudo é esquecimento, os móveis, os livros, os rostos, a literatura, tudo. O delegado não devolve o corpo para a família, o pai insiste, enfrenta a autoridade, o coronel Fabrício manda entregar o morto. Nenhum parente apareceu para enterrar Juvêncio Gutierrez, além da família do menino. Desconhecidos velam e enterram o morto. Noite, o menino vaga pelas margens do rio Uruguai.