

SOBRE FRAGMENTAÇÃO EM “O AMOR DE PEDRO POR JOÃO”, DE TABAJARA RUAS

On fragmentation in O amor de Pedro by Joao de Tabajara Ruas

Maria Iraci Cardoso Tuzzin¹

André Soares Vieira²

Recebido em: 09 mar. 2016

Aceito em: 11 abr. 2016

RESUMO

A proposta do texto consiste em analisar o romance O amor de Pedro por João de Tabajara Ruas (1982) no intento de refletir sobre a fragmentação em diálogo com outras artes. Tal tendência é prática recorrente no referido trabalho do artista gaúcho Tabajara Ruas (1942). Para tanto, enunciados teóricos figurados nos estudos de Flora Süssekind (2006/1985) e Silviano Santiago (2002/1982) constituem base teórica da argumentação que segue.

Palavras-chave: Literatura. Romance. Crítica literária.

ABSTRACT

The proposal here is to analyze the novel O amor de Pedro by Joao de Tabajara Ruas (1982) in an attempt to reflect on the fragmentation in dialogue with other arts. This trend is standard practice in work Tabajara Streets' work (1942). For that, theoretical statements figured in studies of Flora Süssekind (2006/1985) and Silviano Santiago (2002/1982) are theoretical basis of our argumentation.

Keywords: Literature. Novel. Literature critics.

1 Maria Iraci Cardoso Tuzzin, Doutoranda, Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: mariatuzzin@gmail.com.

2 André Soares Vieira, Doutor, Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: andysv@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

A fragmentação tem aparecido, na estética da literatura contemporânea, como um modo recorrente de narrar. Trata-se de um recurso utilizado principalmente pela vanguarda pós-64 que, dialogando com o Cinema Novo, por exemplo, intenta atualizar a representação da realidade, desenvolvendo artifícios de linguagem alinhados à não linearidade dos acontecimentos. Desse horizonte, alguns escritores, entre eles Tabajara Ruas, escreveram contos e romances orientados por uma proposta estética de corte abrupto, de simultaneidade, de velocidade.

Uma amostra dessa proposta é o premiado filme de curta-metragem, de 1986, dirigido por Jorge Furtado e José Pedro Goulart, *O dia em que Dorival enfrentou a guarda*. Esse é uma adaptação do oitavo episódio do romance *O amor de Pedro por João*, inicialmente publicado como um conto. De um lado, essa referência remete à ideia de consonância entre a literatura e o cinema; de outro, critica a sociedade pós-64, seduzida pela euforia do “milagre brasileiro”.

Portanto, o texto propõe discutir a fragmentação como uma tendência no romance de Tabajara Ruas a partir dos estudos de Flora Süssekind (2006/1985) e Silviano Santiago (2002/1982), principalmente e ao mesmo tempo comparando-o a textos do início do século XX em consonância com outras artes.

SOBRE A LITERATURA

A forma de narrar vem apresentando alterações no âmbito literário, em especial as narrativas longas. Florescidas na Idade Média, essas tiveram a epopeia como gênero tradicional, focalizando grandes aventuras, personagens heróicos e enredos abarcando diversos homens, cujas ações poderiam sofrer influência dos deuses, que acompanhavam viagens e infortúnios dos personagens, tal como se percebe nas obras de Homero. Nessas, o universo épico é visto como homogêneo, e as relações e os produtos do homem são tão substanciais quanto sua personalidade, do que decorre uma espécie de totalidade do ser. Após o ápice desse gênero, o século XIX assiste ao triunfo de outro: o romance,

o qual, explorando a sociedade burguesa moderna, mostra o homem como solitário e problemático.

Entre o final do século XIX e início do século XX, com a Revolução Industrial consolidada, a literatura robustece um diálogo com o universo da técnica. Dessa interlocução, surgem relações com a história dos meios e das formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a sensibilidade e o cotidiano dos escritores e dos leitores, como as formas e técnicas literárias. A literatura brasileira de virada do século e das primeiras décadas do século XX registra a passagem de um ‘mundo-natureza’ para um ‘mundo-imagem’, resultado da tentativa de se construir um cenário moderno para o país. A análise de textos escritos no período identifica uma mesma tendência temático/formal recorrente, a: “[...] paisagem tecno-industrial em formação” (SÜSSEKIND, 2006, p. 15) e suas consequências.

Ao longo do século XX, as manifestações literárias caracterizam-se pela opção de um estilo distinto ao das narrativas anteriores, nas quais personagens, tempo, espaço e gêneros literários eram relativamente definidos, assim como a objetividade narrativa. Nesse momento, diferentes elementos passam a servir como caracterizadores da composição literária. Entre eles, é possível citar a hibridização de gêneros literários, a fragmentação da forma narrativa e do sujeito, a discussão da articulação entre literatura e realidade, entre outros.

Efetivamente, na década de 60 e 70, grande parte do romance brasileiro assume singular papel de retratar a realidade conturbada dos regimes militares. Tornou-se, desse modo, por vezes, instrumento de denúncia da violência e da opressão. Em função disso, abriu: “campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo” (SANTIAGO, 2002, p. 14).

Na elaboração de tais textos, são observados procedimentos e soluções múltiplos, como presença de estilo cinematográfico e/ou jornalístico, recurso alegórico, discurso autobiográfico e memorialista, entre outros, que caracterizam as obras do período como um espaço de pluralidade estética.

Ao analisar a prosa pós-64, Flora Süssekind (1985) discorre sobre o caráter de denúncia e o teor informativo das obras literárias. Segundo ela, o principal objetivo dos textos escritos, nesse período,

era “Preencher as lacunas de informação dos jornais e veículos de comunicação de massa, aproveitar-se de seu próprio caráter artesanal e de um conhecimento prévio de seu público restrito” (SÜSSEKIND, 1985, p. 21).

Além do mais, de um lado, a literatura volta-se para um naturalismo, visível nos romances-reportagem ou disfarçado nas parábolas e narrativas fantásticas e, de outro, forma-se uma ‘literatura do eu’, dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional, enfatiza ainda a ensaísta.

Santiago (1982), em perspectiva semelhante à de Sússekind, analisa a literatura produzida no período de repressão, afirmando que ela se caracteriza por aspectos formais diferentes daqueles predominantes até então: um que adota a escrita alegórica ou fantástica e outro que recupera, de diferentes maneiras, o realismo regionalista. No dizer de Santiago:

Houve uma primeira e camuflada resposta da literatura às imposições de censura e repressão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil [...]. Houve ainda o romance-reportagem [...], em que se denunciavam os arbítrios da violência militar e policial nos anos duros do AI-5, arbítrios estes que tinham sido escondidos da população em virtude da censura imposta às redações de jornal e aos estúdios de televisão (SANTIAGO, 2002, p. 17).

Entretanto, não há consenso, entre os críticos, quanto a uma dicotomia tão nítida como a apontada anteriormente, nem quanto à sua precípua intenção de camuflar-se perante a censura. Em *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*, Davi Arrigucci Jr considera que há, na literatura dos anos 70:

[...] um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo [...] e com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neorealismo que [...] está ligado às formas de representação do jornal (ARRIGUCCI, 1999, p. 77).

Em síntese, os modos literários de representar, na década de 60 e 70, agrupam-se distintamente entre aqueles que adotam técnicas do romance-reportagem, outros que imitam técnicas jornalísticas, e aqueles em que figuram determinados segmentos sociais, na opinião de Arrigucci Jr.

Sem a pretensão de colocar um ponto final na discussão sobre a evolução das formas de narrar ao longo do tempo, para continuar é necessário distinguir, nos limites deste estudo, como se apresenta a narrativa ficcional de Tabajara Ruas do ponto de vista temático, em consonância com outras artes e meios, bem como seu aspecto voltado para o trabalho artístico, com a linguagem a partir de um horizonte histórico-cultural específico.

CENÁRIO PÓS-64

O período que permanece no imaginário social como ‘década de 70’ corresponde ao auge do chamado ‘milagre brasileiro’. Esse foi marcado pela euforia de uma classe média que, finalmente, conseguia o acesso a bens de consumo, como o automóvel popular zero quilômetro e a tevê em cores, ainda na ignorância quanto aos juros que, literalmente, seriam dela cobrados nas décadas seguintes, por conta dos recursos que vinham em profusão das metrópoles capitalistas, onde havia excesso de liquidez, conforme assinala Gaspari (2002).

Em amplos setores da sociedade brasileira da época, a pseudoentrada no maravilhoso mundo do consumo camuflava as vozes que se contrapunham à truculência e às arbitrariedades do governo militar. Ademais, no imaginário cultural, esse período foi marcado, desde o início, por uma aura de transgressão, trazida pelos jovens baianos com a *Tropicália*, entre outros movimentos.

Marcou-se, também, pela resistência da imprensa periódica, silenciada à força pela censura, ou pelas ações violentas, que destruíam bancas onde houvesse à venda periódicos proibidos. Outra marca desse período foi a resistência que se exerceu em ambientes culturais, como o cinema ou o teatro. Nesse último, agressão e prisão podiam atingir, inclusive, atores ao final do espetáculo, como ocorreu com o elenco de *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968.

Nesse quadro de época, uma das preocupações incide nos rumos da literatura de ficção. O controle afetou a atividade intelectual e limitou as possibilidades de expressão. Em ensaio intitulado *Censura: uma pista dupla*, Flora Süssekind observa que, embora o cerceamento às obras literárias fosse esporádico, seu espectro pairava, inquietante, como uma ameaça aos escritores.

Esse é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 70. Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em “musa inspiradora”, comentou Geraldo Carneiro em artigo publicado na “Revista de Domingo” do Jornal do Brasil em 7 de abril de 1985” (SÜSSEKIND, 1985, p. 31).

De outra perspectiva, Renato Franco destaca, em *Itinerário político do romance pós-70*, que a produção literária que se firmou, a partir de 1964, teria atravessado momentos distintos: o primeiro período, de 1964 a 1968, desfavorável à prosa de ficção; no entanto, propiciou o aparecimento de duas tendências a orientar a produção romanesca, uma delas constituída pelo romance de impulso político, mais afinado com a atmosfera experimentada pela produção cultural da conjuntura; e de outra vertente, que trata, prioritariamente, de aspectos diversos da vida cidadina e, por isso, originou uma literatura nomeada ‘romance da desilusão urbana’, cujos temas desenvolvem-se, basicamente, em torno do paradoxo gerado pelo processo de urbanização e pelas consequências positivas para a situação social brasileira.

O segundo momento, que cobriu os anos 1969 a 1974, experimentou, logo após o AI-5, intensa alteração em suas preocupações e perspectivas. As modificações foram provocadas pela repressão estatal e pela eclosão dos movimentos guerrilheiros de oposição armada e clandestina. Alguns romances desse período trabalham com questões relativas à resistência armada ao regime militar e à adesão, por grande parte da esquerda, à guerrilha. Além disso, revelam a indecisão de escritores sobre o que escrever e, ao mesmo tempo, colocam, sob suspeita, o engajamento político que marcou o romance ao final dos anos 60.

O terceiro segmento marcou os anos 1975 a 1979. Nesse período, a produção literária adere a formas novas e originais para responder aos desafios impostos pela conjuntura histórica. Época rica em desdobramentos estéticos, marcada por romances nos quais predomina a opção pela referencialidade biográfica ou social, pautada ora numa linguagem cifrada, ora descritiva, ora naturalista ou jornalística. No período, autores optam pela minimização da ação narrativa, pelo diálogo carregado de ironia, pelo recurso ao diário íntimo, pelo silêncio, pela estética do espetáculo, pelas memórias, pelo humor e pela sátira (FRANCO, 1998, p. 27-141).

Nesse cenário, a ausência de contornos explícitos, na forma dos romances, denota maleabilidade estrutural e vivacidade do gênero. Em função disso, a criatividade do romancista é impelida à ampliação. Para Silviano Santiago, transformações sociais percebidas no período pós-64 sugerem modificação na estrutura da escrita porque o romance passa a atender a uma nova perspectiva, em que: “processos estéticos e políticos descontínuos e múltiplos, plurais, coexistem” (SANTIAGO, 1982, p. 156).

Em resumo, o cenário histórico-cultural pós-64 é marcado pelo contraste de ideias, que oscilam entre alienação e engajamento no que se refere à representação da realidade, via diferentes manifestações artísticas. A literatura pós-64, de um modo geral, ressent-se com a imposição da censura e encontra, no caminho da reinvenção, alternativas. Na esteira desse contexto, o escritor Tabajara Ruas transpõe o realismo trivial verificado em muitas ficções coetâneas, as quais visavam representar o destino dos militantes sociais, e elabora um romance cuja complexidade estrutural cria uma atmosfera de invenção e de surpresa.

O ROMANCE O AMOR DE PEDRO POR JOÃO

As peripécias que cercam o romance, sua criação e sua publicação, bem como aspectos da trajetória de seu autor, merecem um relato à parte. De modo análogo a outros escritores latino-americanos dos anos 60 e 70, Ruas formula uma narrativa inserida num processo histórico que inclui duas guerras mundiais, o desmantelamento da guerrilha latino-

americana (1969-1972) e o significativo abalo dos ideais esquerdistas predominantes entre a intelectualidade.

Sua prosa emerge de um cenário no qual um movimento político liderado pelas Forças Armadas assumiu controle do Estado brasileiro, e os opositores foram presos, torturados, assassinados ou exilados. Publicado em 1982, o romance teve demorada elaboração, um período de dez anos. Foi escrito durante o tempo em que Marcelino Tabajara Gutierrez Ruas, nascido em 1942, em Uruguaiana, viveu exilado, inicialmente, na América do Sul, depois na Europa, de forma mais precisa, na Dinamarca (1971-1981).

O amor de Pedro por João é constituído 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, em mais de trezentas páginas. Tematiza as memórias de um grupo de três gerações de combatentes. Expõe a clandestinidade da guerrilha. Cita a literatura, a pintura, o cinema, a música. Descreve duas viagens simultâneas. Inicia pelo final da trajetória das personagens, estrutura-se em blocos com transição brusca, despreza encadeamento convencional entre capítulos, pluraliza o foco narrativo, suprime nexos temporais e inviabiliza síntese linear do enredo.

Sem dúvida, trata-se de um texto esteticamente fragmentado, conforme resume e atesta Regina Zilberman, em seu ensaio *Rapazes e moças latino-americanos*, presente na parte introdutória do livro de Tabajara Ruas:

O primeiro capítulo e nos demais onze capítulos do romance, compõe-se o mosaico que conta 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 (ZILBERMAN, 2014, p. 8-9).

Desse modo, no capítulo um, o romance de Tabajara Ruas situa o leitor em um momento presente, localizando a ação narrativa no Chile, cujo contexto político apresentava o então presidente Salvador Allende já deposto, e Augusto Pinochet governando. A primeira cena é aberta com a acolhida do personagem Marcelo Oliveira (jovem combatente

brasileiro) pela embaixada argentina, situada no Chile, e os respectivos trâmites burocráticos correspondentes: “agora o senhor é hóspede do governo argentino, senhor Oliveira” (RUAS, 2014, p. 14).

No capítulo dois, um pequeno diálogo anuncia que a narração retrocede no tempo e desloca-se no espaço, situando-se em um passado imediatamente anterior àquele da cena de abertura, referindo-se, agora, ao importante acontecimento histórico ocorrido no Chile em 1973, que destituiu violentamente do poder o presidente socialista Salvador Allende. A confirmação dos fatos é atestada pela conversa breve entre o casal de guerrilheiros Dorival e Ana, no apartamento deles, no Chile: “o que há, pô? Golpe – respondeu ela” (RUAS, 2014, p. 17).

Na sequência, isto é, no terceiro capítulo, a atuação das personagens salta para o Brasil e volta no tempo ainda mais: “Hermes [...] folheou uma *Veja* do verão de 70” (RUAS, 2014 p. 22). Os protagonistas estão em uma praia do litoral gaúcho: “[...] o mar [...] onde a burguesia porto-alegrense compensava suas vidas em fugazes fins de semana” (RUAS, 2014 p.19). Onde Marcelo Oliveira e o também jovem combatente Hermes realizam uma ação emblemática, com desdobramentos importantes no transcurso da intriga. Ali, eles depositam uma “caixa no piso junto à porta [...] do bangalô” (RUAS, 2014, p. 20).

Essas personagens são jovens militantes esquerdistas provenientes da área estudantil, porém outros protagonistas, pertencentes a duas gerações anteriores, entram em cena à medida que as partes se sucedem, de tal modo que as sequências narrativas formam uma coletânea polissêmica e aberta de memórias e histórias, como é exemplificado a seguir, com base no capítulo quatro.

Nessa etapa da trama, um narrador neutro nomeia e descreve, de maneira sucinta, dois representantes da primeira geração de guerrilheiros por meio de um procedimento discreto, sinalizado por vestígios temporais e envolvendo a palavra “Coluna”, grafada com letra maiúscula. O indício é uma referência implícita ao movimento político liderado por militares contrários ao governo da República Velha e às elites agrárias, que ocorreu entre os anos de 1925 e 1927 e que percorreu o Brasil, denominado ‘Coluna Prestes’.

Nos últimos parágrafos do referido capítulo, pode ser lido que: “A Coluna começou a mover-se. Como algo irreal, como um trem, poderosamente, esmagando as casas com o poder da sua magnificência, a Coluna começou a mover-se” (RUAS, 2014, p.27-28). A imagem produzida por essa descrição é impactante e carregada de simpatia ao movimento tenentista. Ainda, ela situa o leitor no tempo histórico. Sob outro ponto de vista, entretanto, a metáfora do trem amplia-se em importância e permite estabelecer um paralelo entre *O amor de Pedro por João* e a prosa dos primeiros anos do século XX. Isso porque, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, um importante estilo ficcional desenvolve-se, adotando uma série de: “[...] procedimentos estéticos analógicos que transitavam livremente do campo das artes visuais para o campo literário [...]” apropriando-se de uma: “[...] paisagem tecno-industrial em formação” (SÜSSEKIND, 2006, p.14-1). Tais aspectos podem ser observados tanto com relação às temáticas abordadas pelos escritores daquela época quanto à forma adotada na elaboração de romances, de crônicas e de textos jornalísticos.

Outrossim, a representação do trem em movimento alude ao início do século XX quando ocorreu: “[...] a ampliação da rede ferroviária (que em 1885 contava com 7602 quilômetros em exploração, 2268 em construção e 5060 em projeto) [...]” (SÜSSEKIND, 2006, p. 29), bem como o aumento do número de automóveis em circulação nas grandes cidades, a chegada do cinematógrafo, da fotografia, entre outras técnicas, que influenciaram diretamente a produção literária daquele momento.

Em contrapartida, em *O Amor de Pedro por João*, Josias e Degrazzia eram adolescentes quando a Coluna passou pelo vilarejo onde eles moravam, no interior do Rio Grande do Sul. Degrazzia: “[esse] italiano desordeiro” juntou-se ao movimento e partiu. Josias: “[...] de pele acobreada e silêncios de índio” (RUAS, 2014, p. 26), ficou no povoado, casou com Francisquinha, teve dois filhos, Sepé e Luís, mas não permaneceu com a família. Com os filhos ainda pequenos, Josias liga-se ao movimento guerrilheiro, permanece anos na prisão e, ao sair, junta-se a alguns jovens alternativos para fumar maconha com o intuito de escrever um manifesto. A atividade de Degrazzia se resume à solidão da guerrilha. No final da vida, encontra-se viajando de avião rumo ao exílio na Alemanha.

A análise da sequência temática e estrutural dos capítulos iniciais permite considerar que o encadeamento desses se estabelece por intermédio do corte. Configuram-se como partes tematicamente distintas, unidas apenas pela sequência numérica das páginas do livro. As lacunas semelhantes e repetidas, na separação dos subcapítulos, reforçam a possibilidade de existência de sintaxe fracionada. A categoria narrativa tempo é, retroativamente, intervalar, ou seja, as marcas cronológicas instauram-se a partir do presente narrativo e, em saltos, vai de um passado imediato (11 de setembro de 1973), a um passado longínquo (agosto de 1970); os episódios temporais simplesmente surgem, confirmando-se, desse ponto de vista, novamente, indícios de uma estética fragmentada.

De outro ponto de vista, inúmeras referências temáticas que citam escritores como Rilke, Simões Lopes Neto, Rulfo indicam sintonia de *O amor de Pedro por João* com clássicos da literatura universal, bem como um diálogo com o cinema, a música, a pintura, como pode ser percebido no capítulo oito do romance.

O negro Dorival, ex-lutador, está detido numa prisão militar. O tenente responsável pela penitenciária é caracterizado, pelo narrador, como um apreciador de arte moderna. Entretanto, ao ler que: “a pintura de Gauguin pode ser entendida através de autorretratos e de suas cartas” (RUAS, 2014, p. 216), o oficial conclui que nada sabe sobre arte moderna e que deve se envolver mais com atividades de chefia e de comando.

O soldado encarregado da segurança da cela de Dorival jamais havia visto um preso com características tão peculiares quanto Dorival. Ele era alto, musculoso, desproporcional. Para o soldado, era assustador. Enquanto observa Dorival, o soldado lembra que: “não fazia nem uma semana, no seu dia de licença, tinha visto [...] o magnífico filme *King Kong* [...]” (RUAS, 2014 p. 209). Logo, teve a nítida impressão que, quem estava dentro da cela, era o gigantesco gorila. Por outro lado, entre as inúmeras referências à música: “[...] a voz de Teixeira aumenta, fanhosa, deformada pelo rádio de pilhas gastas” (RUAS, 2014, p. 133).

Portanto, conforme notado em fragmentos do romance, os anos 60 e 70 assistiram à renovação da literatura, verificada não apenas na representação da visão crítica sobre a realidade, no diálogo da literatura com outras artes ou no desenvolvimento de nova consciência estética,

mas - e principalmente - no manejo de procedimentos prático-formais. Nesse contexto, Tabajara Ruas, no rastro de Carpentier, Rulfo, Vargas Llosa, cria uma importante estrutura ficcional para o romance *O amor de Pedro por João*. Essa era singular e condizente com a realidade múltipla do cenário brasileiro pós-64, pois, na segunda metade do século XX:

[...] o romance assume de vez sua condição de forma híbrida, já nas incursões de Oswald de Andrade pelo gênero, quando promove a inserção da gramática do cinema no texto literário. Mais recentemente, na década de 70, a aliança se dá com o jornalismo, dando origem ao romance-reportagem, numa experiência que funcionou, muitas vezes, como válvula de escape para o sufoco imposto aos jornais pelo regime militar (CARNEIRO, 2005, p. 41).

Traços de hibridização, os quais ilustram a posição de Flávio Carneiro, são retirados do capítulo um do romance de Ruas. Em ritmo sincronizado e veloz, o ex-advogado e o atual guerrilheiro, João Guiné e Sepé, filho de Josias, implementam, desde o Chile e Fortaleza, respectivamente, um deslocamento vertiginoso rumo ao centro do estado gaúcho, Santa Maria, com o propósito de realizar uma missão, sobre a qual falta clareza, tanto aos personagens, quanto ao leitor.

A rapidez impulsiona os viajantes e dinamiza a fabulação que avança, exibindo peripécias em quadros que fazem lembrar tomadas cênicas. Isso porque a descrição das ações lidas, nas páginas do livro, é percebida de maneira simultânea: “João Guiné sente o vento do Pacífico tocar seu rosto. Aperta o acelerador. Sepé aperta o acelerador. Mais, mais, mais” (RUAS, 2014, p. 35).

O trajeto percorrido por Sepé corta o Brasil de norte a sul; aquele de João Guiné sai do Chile e vem a Santa Maria. Ambos os roteiros são descritos em quadros, cenas, perspectivas. A paisagem, vista de dentro do carro em movimento, por exemplo, é mostrada, no romance, como: “[...] fita de cinema [...] como sinônimo de uma literatura que [opera] como os modernos aparelhos de produção e reprodução de imagens. [...] fica claro [...] a estrutura fragmentada” (SÜSSEKIND, 2006, p. 47). Assim:

A BR-116 flutua. O céu não tem absolutamente nenhuma nuvem perturbando o voo solitário do carcará. Sepé seguiu-o com o olho até não

poder mais [...]. Diminui a marcha [...]. Estaciona ao lado do Ford em lamentável estado, [...] (RUAS, 2014, p. 59).

Em *O amor de Pedro por João*, os fragmentos seguem direções não informadas pelo narrador. O discurso desse funde-se, muitas vezes, e de forma abrupta, com aquele da personagem. A voz que narra passa da terceira para a segunda pessoa, por exemplo, como pode ser observado no capítulo um, quando é finalizada a inspeção rotineira dos recém-chegados ao abrigo. Após a cerimônia de iniciação, Marcelo Oliveira é liberado para se acomodar no andar superior da embaixada. Intranquilo, ele:

Subiu a escada. O tapete vermelho escapava das garras de metal e tornava-se perigosamente escorregadio. Começou a pisar com cautela. No primeiro patamar havia um grupo sentado no chão, jogando cartas. Olharam-no com indiferença (Com desprezo, pensou num sobressalto). Aqui estás filho da puta. A salvo. Já podes deixar o medo derreter como uma barra de gelo, lentamente. Viste os cadáveres e estás aqui, a salvo” (RUAS, 2014, p. 15).

Nesse evento, a mudança de foco narrativo é responsável pela modificação da visão sobre os fatos e traduz perspectivas diferenciadas da personagem a respeito de sua própria experiência. Sob determinado aspecto, Marcelo parece aliviado por se encontrar a salvo e protegido dentro da embaixada, porém sua consciência é acusatória, e a sensação que o acompanha se reflete: “[...] numa certa maneira oblíqua de olhar” (RUAS, 2014, p. 13).

Para Seligmann-Silva, essa perspectiva de leitura ou de reescrita se dá em camadas, em fragmentos: “ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história [...] tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas releituras e reescritas” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 393).

O romance de Tabajara Ruas trabalha a possibilidade da representação em camadas, como, a título de exemplo, é destacado no fragmento extraído do capítulo oito, o qual descreve João Guiné em viagem suicida:

Na noite [...]. Outra vez na estrada [...]. Guiné voa. [...]. Aperta o acelerador. Voa. [...]. Passou como um raio por Sauce, [...] abre o corta-

vento [...]. Voa. [...] ainda está longe [...]. Por isso aperta o acelerador. Por isso voa [...] (RUAS, 2014, p. 227).

Primeiramente, a referência ao automóvel remete, de imediato, ao início do século XX quando as ruas cariocas ganharam cor e movimento com a eletricidade, acionando os bondes e iluminando a cidade. Nesse novo século, surgiu a pressa exigida pelos novos tempos, tornando a distância um obstáculo a ser superado, seja pelo passo inconscientemente apressado da multidão, seja pelo grande abre-alas da modernidade - o automóvel.

Contudo, João Guiné não transita pela Avenida Central, conforme faziam os passantes cariocas, elevando a rua e o Rio de Janeiro ao estatuto de palco. A constante e vertiginosa fluidez do seu desejo se resume em uma palavra: velocidade. Uma espécie de relógio regido por ponteiros, em ritmo diverso daquele do início do século, comanda a ação de João Guiné. Nesse momento, sua pressa é potencializada porque supera: “[...] a aceleração do tempo histórico a sensação de ‘um presente contínuo’ [...]” (SÜSSEKIND, 2006, p. 92). Nessa sequência, a personagem tem sua atenção voltada exclusivamente para o presente e vai, através dele, percorrendo um trajeto incerto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arquitetada em quadros, a narrativa de Tabajara Ruas apresenta um enredo cruzado, enviesado, em camadas, o qual não leva à resolução de possíveis tramas que surgem. Essa característica aproxima o romance de outros coetâneos elaborados na segunda metade do século XX, da mesma forma que dialoga com textos produzidos bem antes, quando escritores inseriram as novas técnicas nos temas e na forma do texto literário.

Como a crítica tem apontado, apesar de o romance *O amor de Pedro por João* ser considerado um trabalho experimental, essa narrativa retoma estratégias formais existentes em outras literaturas, como em Rulfo, que remete a Faulkner, a Joyce, a João do Rio.

A tese de que a fragmentação narrativa seria uma técnica recorrente, entre escritores contemporâneos, confirma-se, parcialmente,

em *O amor de Pedro por João*, uma vez que alterações da voz narrativa e cruzamento de diálogos favorecem, além da representação de ações simultâneas, outra leitura do cenário histórico-cultural pós-64.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-70**: a festa. São Paulo: Unesp, 1998.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RUAS, Tabajara. **O amor de Pedro por João**. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Nas malhas da Letra**. São Paulo: Saraiva, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil. República**: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.