

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA

OS LIMITES DA PROSA

Em Liberdade de Silviano Santiago

Tese apresentada por **NOILI DEMAMAN** sob a orientação da Dr^a. Kathrin H. Rosenfield e co-orientação da Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras na área de Literatura Brasileira.

Porto Alegre,

2003.

Ao Bruno

Ao Giordano

À Carolina

Este é um trabalho sobre liberdade e limites, mas também sobre aprendizagem que transcende ao conteúdo reflexivo encontrado nas páginas a seguir. Por isso agradeço:

À Dr^a. Kathrin H. Rosenfield pela acolhida neste programa de pós-graduação; pela orientação e, especialmente, pela grandeza com que aceitou que eu buscasse outras interlocuções.

À Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva pela co-orientação segura e generosa cuja dedicação foi muito além do que se espera de um co-orientador;

À CAPES pela Bolsa durante dois anos.

À Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul, que me concedeu dispensa das atividades didáticas em forma de Bolsa Qualificação Profissional;

Aos meus amigos e amigas – cada um sabe o que lhes compete –, que nos mais diversos momentos e nas mais diversas situações deram sua contribuição

É preciso escrever artigos sobre os escritores enquanto estão vivos! Dar-lhes pão em vida! Dar-lhes papel em vida!

MAIAKOVSKI

RESUMO

Este é um trabalho sobre liberdade, também sobre limites. Tendo como texto de apoio representativo o diário ficcional *Em Liberdade* do escritor brasileiro-cosmopolita Silviano Santiago, examino como a prosa literária de cunho confessional, do final do século XX, lida com o pacto que estabelece com o leitor para convencê-lo de sua urdidura. Essa obra, publicada em 1981, dialoga com outros escritos do autor e sintetiza as posições tanto políticas quanto estético-literárias que manifestou ao longo de sua trajetória enquanto professor, ensaísta, poeta e prosador. *Em Liberdade*, ao mesmo tempo em que dá mostras da fragilidade das categorias de análise que a teoria literária tradicional disponibiliza para a literatura contemporânea, desdobra-se metaliterariamente oferecendo – ela mesma – as formas de leitura mais condizentes com as demandas pactuais em tempos de estilhaçamento do eu.

ABSTRACT

This thesis deals with freedom; it also deals with limits. As a basic representative fictional text I will use *Em Liberdade*, a fictional diary written by the cosmopolitan-Brazilian Silviano Santiago, to examine in which ways a markedly confessional literary prose of the late XX century conducts the pact it establishes with the reader to convince him/her of the web it has spun. This work, published in 1981, maintains a dialog with other works by the author, and synthesizes both the political as well as the aesthetic-literary positions this author has manifested throughout his trajectory as a professor, essayist, poet and prose writer. At the same time *Em Liberdade* reveals the vulnerability of analytical categories used by traditional literary theory for contemporary literature, it unfolds meta-literarily by offering – itself – the forms of reading that are most appropriate for the demands of consent in times of a shattered I.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A LIBERDADE DE SILVIANO SANTIAGO NA PROSA BRASILEIRA	23
2.1 A AFIRMAÇÃO DA PROSA.....	23
2.2 A NEGAÇÃO DA PROSA	38
3 A LIBERDADE DE FINGIR – AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO.....	52
3.1 AUTOBIOGRAFIA E O PACTO FICCIONAL.....	52
3.2 O BORRAMENTO DA AUTOBIOGRAFIA: AS FALSAS MEMÓRIAS	68
3.3 A QUESTÃO DO SIMULACRO	76
3.4 AUTOBIOGRAFIA E PROSA BRASILEIRA: SILVIANO SANTIAGO ESTÁ PARA FERNANDO GABEIRA ASSIM COMO GRACILIANO ESTEVE PARA LINS DO REGO.....	83
4 A LIBERDADE COMO METÁFORA.....	97
4.1 A METÁFORA DA LIBERDADE	97
4.2 A LIBERDADE DO CORPO FÍSICO.....	109
4.2.1 Corpos silenciados	115
4.3 A LIBERDADE DO CORPO TEXTUAL.....	121
4.4 HISTÓRIA E LIBERDADE	131
5 CONCLUSÃO	137
BIBLIOGRAFIA	151

1 INTRODUÇÃO

O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

(Machado de Assis)

O que Cláudio Manuel da Costa, Graciliano Ramos e Wladimir Herzog têm em comum? Para Silviano Santiago, muito: todos foram intelectuais que, apesar de pertencerem a momentos políticos distintos, desafiaram, através da palavra, governos repressores, padecendo sob seus tentáculos. Como na vida real, assim também na ficção.

O diário ficcional *Em Liberdade*¹, publicado em 1981, constrói esta ligação existente entre os três nomes balizadores de significativas épocas da história brasileira, acrescentando mais um: o do próprio autor. Ao leitor cabe, num primeiro momento, a tarefa de identificar quem é quem, neste emaranhado jogo de adivinhações, mas, principalmente, a de identificar a identidade desse narrador que acaba sendo o portador da voz que faz o contraponto brasileiro às saturadas narrativas de cunho pessoal. Cabe também, a perspicácia de entender o que a

¹SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade. uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (todas as referências feitas neste trabalho são da 4ª ed. RJ, Rocco, 1994.)

metáfora organizadora do texto – mesmo perpassado por fatos históricos – vai significar para poder ler a obra na dimensão que se pretende. Os três outros foram perseguidos políticos; o escritor se inscreve com eles numa espécie de borramento de identidade,

Enquanto os anos cinqüenta se caracterizam por denunciar agitações de ordem psicológica e social, atribuídas aos sistemas políticos econômicos e administrativos, os sessenta por contestação; os setenta, pelo distanciamento - quase que negando o passado - os anos oitenta apresentam um texto em que coexistem as diferenças, as contradições, não só entre obras, mas dentro delas mesmas. Neste, *Em Liberdade* se insere.

Em se tratando de momento histórico brasileiro, esse diário fictício é escrito numa época considerada pelo seu autor como marco do fim do século XX² quando a cultura pôde despir-se das roupas negras com que se vestia quando combatia a ditadura militar e apresentar-se com nova e colorida roupagem em época de democratização. Também neste momento, acontece a divisão da esquerda que tão coesa havia se mantido quando o alvo do ataque determinado. Como espécie de contraponto nacional é o surgimento de *O que é isto Companheiro?* de Fernando Gabeira³.

Especificamente sobre o fazer literário dessa época, as regras tradicionais sofrem significativas implosões fazendo justamente o que sempre acontece em momentos de transição: a perda da forma que moldava o gênero. Assim, o romance

²Tal tese é defendida num ensaio “Crítica Cultural, crítica literária: desafios do fim do século.” Apresentado no encontro da Associação de Estudos Latino-americanos, ocorrido em Guadalajara, México, entre 17 e 19 de abril de 1997.

³GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. (A edição de cujos excertos me utilizarei será a 29ª, datada de 1982)

que antes possuía definido formato passa a ser passível de uma certa “anarquia formal”. As formas autobiográficas dele fazem parte.

Surgem, então, os textos de cunho pessoal – memórias, autobiografias e diários, em determinada altura, assumem o estatuto de romances. Uma vertente que parecia compensar a carência de informações e, conseqüentemente, de controle da sociedade civil sobre a situação nacional, é o memorialismo de cunho político cujo representante mais bem sucedido, em termos de público, leitor é *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira publicado em 1979⁴. Se essa obra, por um lado, vem preencher as demandas do público de informação que lhe é negada; por outro, é o centro da crítica que o autor de *Em Liberdade* faz às produções literárias que, valendo-se da chance que lhes é dada pelo mercado editorial, produzem o texto que o leitor quer ler, desprovido de qualquer trabalho artístico⁵.

Enquanto Gabeira narra com minúcias de detalhes o cotidiano redentor da guerrilha no Brasil e na América Latina e as sucessivas fugas dos latino-americanos para os vários exílios, Silviano Santiago, com peculiar trajetória intelectual como poeta, romancista, ensaísta e professor, ousadamente, traz para o cenário da literatura a constituição de um pensamento crítico nacional através do confronto com as diferentes culturas que sua visão cosmopolita oportunizou. Já em se tratando de literatura mundial, outros textos estão sendo escritos, e com eles dialoga o autor de *Em Liberdade*; a começar pelos de Jorge Luis Borges. O escritor argentino talvez seja um dos primeiros a influenciar diretamente o autor brasileiro a ponto de este

⁴ Em 1982 já havia atingido 29ª edições.

⁵ Em “Amizade e Vida Profissional” In: *Nas Malhas da Letras*, p.177, ao analisar as formas como o humorista Millôr Fernandes está conduzindo sua crítica em relação aos incentivos governamentais para com iniciativas no campo da arte, Silviano diz: “A qualidade da obra de arte não está tanto no seu impacto unidirecional junto aos seus leitores. Está no modo como consegue fazer trabalhar as imaginações individuais, alicerçando nelas não tanto a opinião carismática do artista (caso do impacto unidirecional), mas o gosto pelo raciocínio atento a questões e problemas de difícil solução e que, por isso, requerem a reflexão de todos”.

escrever “Eça, autor de Madame Bovary”⁶ em uma clara alusão ao “Pierre Menard, autor del Quixote” de Borges. No ensaio referido, Silviano diz “Borges me disse que não precisava ter vergonha de ser leitor, de que os livros não são propriedade privada. Somos todos, em artes, grileiros”⁷. Isso é publicado em 1978; *Em Liberdade* é de 1981.

Tal proposta de Borges, aliada a outras experiências do escritor⁸, faz com que Silviano Santiago se mostre refratário à concepção de texto literário controlado pelos significantes, mas aberto a uma escritura que convida o leitor a visualizar as marcas deixadas pela língua, pela memória e pela história

Ao praticar a prosa literária, especialmente, inova, sendo *Em Liberdade*, se for examinada em sua gênese, uma obra que remete para o coroamento de um projeto iniciado em seus tempos de estudante, mas permanentemente alimentado. Desde quando estuda a gênese de *Os moedeiros falsos*, de André Gide⁹, e a apresenta como tese de doutorado na Sorbonne em 1968, fica de tal maneira impregnado da falsidade das moedas cunhadas por Edward¹⁰ que atualiza a fórmula onze anos depois.

Em Liberdade reconstitui, através de um diário fictício, os primeiros tempos de liberdade (dois meses e treze dias, de 14 de janeiro a 26 de março de 1937) do escritor alagoano Graciliano Ramos que esteve preso, vítima das arbitrariedades do Estado Novo, de 03 de março de 1936 a até 13 de janeiro de 1937. As informações

⁶SANTIAGO, Silviano. “Eça, autor de Madame Bovary” In: *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 49 – 65.

⁷Ibidem, p. 50.

⁸O autor de *Em Liberdade* tem seu estoque (termo tomado de empréstimo de Costa Lima) acumulado de leituras, de vida cosmopolita, da experiência como pesquisador, conforme se poderá ver mais adiante.

⁹GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Celina Portocarrero. Círculo do Livro, S.d. de edição. São Paulo: s/d.

¹⁰Personagem de *Os moedeiros falsos*.

contidas no diário, aparentemente, limitam-se aos registros do dia-a-dia e dizem respeito, num primeiro momento, aos primeiros dias da saída da prisão, quando fica hospedado, juntamente com a esposa Heloísa, na casa de José Lins do Rego e da mulher deste, Naná. Posteriormente, do tempo que, sozinho, instala-se numa pensão quando passa a contribuir com artigos para os jornais cariocas.

Aparentemente, pois mais do que registrar detalhes miúdos do cotidiano, o diário oportuniza que o leitor se situe historicamente e com isso, tendo como referência os anos de chumbo do Estado Novo - as artimanhas de Getúlio Vargas para continuar no poder, a ideologia fascista do integralismo, os malfadados planos da esquerda comunista - reflete sobre o papel do intelectual e da arte neste e em outros momentos. Teremos, então, para trás o da Inconfidência Mineira, e adiante o da ditadura de 64, quando o jornalista Wladimir Herzog é assassinado na prisão. Num jogo de negaceio, o leitor é apresentado ao texto: trata-se de um diário escrito por Graciliano Ramos e, posteriormente, oferecido pelo autor a um velho amigo, em 1946, quando da publicação de *Memórias do Cárcere*.

Seis anos depois, Graciliano teria escrito ao amigo pedindo que queimasse os escritos, no que foi, evidentemente, desobedecido. Em 1960, o guardião desses manuscritos – cujo nome não é revelado – confessa a Silviano (que na ocasião, providencialmente, trabalha na edição de um texto inédito de Gide) a história dos originais do diário. Passados cinco anos, lecionando numa universidade norte-americana, Silviano recebe um pacote do Brasil, enviado pela viúva de seu amigo, contendo os manuscritos do *Em Liberdade* que permanecem em segredo até 1981 quando, 25 anos depois da Morte de Graciliano, resolve publicá-lo.

Isso é o que diz o texto ficcional.

Na realidade, Silviano, em declaração à Lucia Helena¹¹ (1992), confessa que seu experimento literário tinha claramente três objetivos: **1º** - Investigar até que ponto se pode esticar o arco do ficcional quando se quer escrever a biografia de um escritor como Graciliano Ramos, que tem nítida preferência pelo texto autobiográfico; **2º**- Ver como se pode transgredir os próprios limites ficcionais optando por pesquisa factual sobre os livros, e livros de outros autores; **3º**- Especular como fazer entrar na análise de uma obra os dados subjetivos inerentes a ela e rejeitados pela melhor Teoria da Literatura vigente e respeitada da época. O resultado apresentou-se, como o próprio autor classifica, de forma tripartida: o fingimento na biografia, o factual na ficção, o sujeito na teoria crítica.

Ainda, à mesma crítica-literária, dá a seguinte explicação a respeito da obra:

1º. Sobre a indefinição do lugar ocupado pelo livro a ponto de ser classificado como prosa-limite “Prosa limite, creio que seria a melhor etiqueta para *Em Liberdade*. É biografia e não é; é crítica literária e não o é. É intersecção de dados biográficos com crítica literária, usando como elemento catalisador o delírio e a liberdade da ficção”.

2º. Sobre a razão de ter-se valido do diário. “Escolhi um momento crucial da sua biografia (quando sai da cadeia em 1937) momento este que não tinha sido explorado literariamente por ele próprio. A forma de diário se impôs como decorrência disso. E mais, como consequência de uma frase de Antonio Candido que me instigou muito no período em que bolava o livro. A frase é a seguinte: A preocupação com os problemas de análise interior se transfere para a autobiografia,

¹¹HELENA, Lúcia. Silviano Santiago: A política através da palavra escrita Entrevista publicada na revista *Brasil/Brazil*. nº 07, Ano 5, PUC, Porto Alegre, 1992.

primeiro em tonalidade fictícia, depois em depoimento direto. Graciliano não se repetia tecnicamente; para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada”.

3º. Sobre o fato de a escolha ter recaído em Graciliano Ramos. “Porque queria que a tensão dramática do livro girasse em torno da questão do intelectual e o poder”.

Em entrevista concedida mais tarde, Silviano faz nova – e de certa forma surpreendente – revelação a respeito do diário fictício ao afirmar que essa obra vem ao encontro de uma demanda não só literária, mas também pessoal¹².

Colocando em suspenso a literatura como discurso específico, o diário redefine a figura do narrador na literatura brasileira, já que, valendo-se do gênero confessional - tão valorizado na época pela publicação das memórias políticas - dele se distancia porque traz consigo dois procedimentos fundamentais:

a) Apesar de valer-se do recurso confessional, não é circunscrito a um discurso ingênuo com pretensão de, em nome do eu, abarcar a totalidade da verdade;

¹²Em entrevista dada a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira em 02 de maio de 2002, Silviano explica da seguinte forma a concepção do livro “Tudo começa um pouco com um dado pessoal. Meu irmão mais novo, Haroldo, que pertencia ao Partido comunista, é preso e torturado em 1975 (...). Começo a escrever a respeito, mas como sempre, não gosto de escrever diretamente sobre mim e procuro o viés em outro caminho. Chego a Cláudio Manuel da Costa “suicidado” pela repressão portuguesa, já pensando em Vladimir Herzog. Depois é que fui a Graciliano Ramos, porque me dei conta de que o tema dos inconfidentes ficaria uma coisa meio perdida no passado. (...) E Herzog, naquele momento não daria para tocar. Era muito quente, tinha família, tinha esposa. Vou então para Graciliano Ramos, e descubro que a grande questão para mim não era tanto a prisão, como até porque os guerrilheiros, os banidos já estavam voltando – e escrevendo memórias. **A questão era a da liberdade**, quer dizer: o que você - ou Graciliano - faz após a prisão?” (p. 21) (grifo meu)

b) Apesar de resgatar aspectos da memória política do país e nela inserir personagens significativos deste cenário, revela uma permanente preocupação com os elementos característicos do texto literário ficcional.

Mesmo que os métodos acadêmicos de leitura já tivessem apontado, a partir da década de 60, para a necessidade de se prestar atenção à “superfície” do texto, só mais tarde é que o autor, antes condenado ao anonimato, pôde com maior aceitação, por parte do leitor, imiscuir-se, ora na narrativa, ora no elenco de personagens. A questão de quem é o narrador se complica, pois a pergunta que antes era tranqüilamente respondida, mesmo na irreverência da prosa modernista, passou a ser ponto causador de inquietação.

O narrador do final do século XX não é mais alguém que viveu a experiência e, de posse de um saber-experimentado, se autoriza a contar o que viveu, como queria Benjamin¹³; é alguém que transmite uma sabedoria que é

[...] decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida da autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.¹⁴

Em Liberdade, o diário que Graciliano Ramos não escreveu, dialoga com outras obras de cunho aparentemente autobiográfico, construídas de material da experiência do autor, jogando-o para dentro do texto como forma de manifestar a

¹³BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

¹⁴SANTIAGO, Silvano. “O Narrador pós-moderno” In: *Nas Malhas da Letra*. Companhia das Letras, 1989. p.40.

descrença para a possibilidade de veracidade. Nele se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a história e a História.

Quando se fala de textos autobiográficos, é imprescindível relacioná-los com os conceitos apresentados por Philippe Lejeune¹⁵, pois esse pensador, em várias etapas de suas investigações, analisa a importância dos estudos autobiográficos e a diferença entre as várias formas de escrita do eu. Lejeune define como autobiografia a narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua vida individual e, em particular, da história de sua personalidade. Inicialmente acredita poder haver capacidade de distinção, por parte do leitor, entre a leitura da autobiografia e a do romance autobiográfico. Com o passar dos anos, vai arrefecendo sua certeza em relação à capacidade de estabelecimento de um pacto autobiográfico em alguns textos desta natureza.

A leitura de *Em Liberdade* requereu um suporte de análise muitas vezes encontrado na própria obra ensaística de seu autor, espécie de auto-referencialidade. Assim, o desdobramento de abordagem foi por ele mesmo sugerido, tanto através de suas reflexões ensaísticas como em entrevistas registradas em livros ou em vídeos. Também de grande valor foram os autores que já anteciparam estudos sobre Silvano Santiago, dos quais merecem especial destaque Denise Aguiar, Ana Maria Bulhões e Wander Melo Miranda¹⁶:

¹⁵ LEJEUNE Phillippe é a autoridade em se tratando de reflexões a respeito de texto autobiográfico. Nos seus escritos podem ser reconhecidas duas etapas que revelam uma redefinição da forma como concebe os textos de cunho pessoal. Trataremos delas amais adiante.

¹⁶O livro *Navegar é Preciso, Viver: escritos para Silvano Santiago*, organizado por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda - Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997 lançado em homenagem aos sessenta anos do escritor remete para outros estudos existentes sobre o autor, mas me limito, principalmente aos trabalhos listados abaixo. AGUIAR, Denise Brasil Alvarenga. *Trilhando e revertendo as vias da memória: a ficção de Em Liberdade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira) Nela a autora analisa *Em Liberdade* a partir do estudo que faz da ficção brasileira contemporânea a partir da

Dentre a vasta produção ensaística de Silviano Santiago, um dos temas que contribuiu, de forma acentuada, para a discussão da posição da literatura brasileira no cenário internacional foi o da dependência cultural. Na realidade, essa discussão aborda o nacional, de forma revisada.

Coincidentemente, o texto de maior repercussão a respeito desse assunto foi publicado concomitantemente à publicação do diário ficcional *Em Liberdade*. Trata-se de “Apesar de dependente, universal”¹⁷, que faz parte do livro *Vale quanto pesa*, onde também está uma entrevista que o escritor forneceu a Heloísa Buarque de Holanda, cujo tema tanto no ensaio quanto na entrevista está centrado na questão da autonomia/dependência¹⁸. A abordagem dessa problemática não é novidade na vida intelectual de Silviano Santiago; trata-se, na verdade do desdobramento da

escritura memorialística. Estabelece ainda um diálogo com as especificidades históricas e culturais das décadas de 60 e 70.

BULHÕES Ana Maria. *Em atenção à palavra do outro, alterbiografia: Em Liberdade* Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1990. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira) O título da dissertação está relacionado com a afirmação de Silviano Santiago contida em “Prosa literária atual no Brasil”, ensaio de 1984, publicado em *Nas malhas da letra* São Paulo, Companhia das Letras, 1989 p. 36) e diz ser a escrita muitas vezes ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, constituindo-se na atenção à palavra do Outro. Nela a autora inaugura o termo alterbiografia entendido como literatura que falsifica a autobiografia de tal modo que à autenticidade do texto é necessário que se some a liberdade da criação literária

_____. 6 x 4. Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (Tese de doutorado em Literatura Comparada) Constitui-se essa tese um estudo completo de toda a obra ficcional do autor - ao todo dezoito publicações entre poesia e prosa - sendo que o título é justificado com a identificação de 6 máscaras usadas pelo autor (o usuário, o arrombador, o monstro/ventríloquo ou a interpretar, o embalsamador ou o acerto de contas, o voyer/exibicionista e o ethos gay, o transformista ou de como se ser o que se é) e o 4 são as faces de Silviano envolvidas no seu fazer literário (professor, crítico, poeta e ficcionista). Tive acesso a esta tese gravada em disquete (fornecida pela autora) em que o texto encontra-se separado por capítulos, sendo assim, me é impossível identificar as páginas da versão final.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. Esta obra analisa de *Em Liberdade* de Silviano Santiago e *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos, examinando como acontece a sobreposição das camadas de escrita - sob a aparência do texto autobiográfico - ora se colidindo, ora se aproximando. O autor defende a tese de que as duas obras, sob a aparência do texto autobiográfico, na realidade discutem memória, ficção e história.

¹⁷SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal” In: *Vale quanto pesa*. (ensaio sobre questões político-culturais) Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

¹⁸_____. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda. In: *Vale quanto pesa*. (ensaio sobre questões político-culturais) Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 193 a 200.

idéia de entre-lugar, cuja gênese se encontra no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”¹⁹ escrito já em 1971.

Apesar do tempo que separa as duas publicações, elas iniciam fazendo referência a Montaigne, já que os ensaios do pensador francês é que parecem iluminar as reflexões que o intelectual brasileiro faz a respeito das questões relacionadas com a cultura e a dependência cultural nos países ditos periféricos.

A recorrência a Montaigne é muito feliz porque as afirmações do francês apontam para o fato de que a dicotomia civilização x barbárie não passa de construção do dominador. Silviano, com um *intelecto vigilante* (usando um termo de Adorno²⁰) aproveita-se dessa constatação para dizer que a forma simplista como se costuma identificar literatura matriz x dependente, também não passa de equívocos de leitura, o que não deixa de ser um equívoco ideológico. O ficcionista ensaísta brasileiro não chega a eliminar o termo dependência de seu vocabulário, muito menos negar essa existência, assume o termo dependência porque reconhece a superioridade, senão cultural, econômica dos países europeus; o que determina uma série de questões ligadas à veiculação da cultura.

Em “O Entre-Lugar...” Silviano traça um paralelo entre a situação vivida pelo indígena e seu colonizador com e a vivida pelo intelectual do século XX e a cultura européia. Inicia com as anotações que faz Pero Vaz de Caminha sobre a impressão que lhe causaram os índios diante dos gestos do santo ofício, já que o escriba português traduz a imitação daqueles por uma natural inclinação para a conversão religiosa. O interesse europeu não vê – e nem seria do seu interesse ver diferente –

¹⁹SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano” In: *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978 p. 11-28.

²⁰ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. Em: Cohn, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

que o gesto de imitar o branco nada mais era que o exercício puro e simples que tinha o ser humano de dar mostras de sua capacidade de aprendizagem, como já havia identificado Aristóteles, na *Poética*, quando defende a caracterização mimética da arte.

O equívoco na interpretação do comportamento indígena pode ser comparado a outros que ainda hoje estão presentes. Dentre eles, podemos buscar um também apontado por Santiago, de que ainda hoje se propaga que o Brasil passou a ter “pensamento” – vida cultural – somente quando os colégios foram criados, no século XVI. Isto quer dizer que se considera que houve cultura somente quando a cultura alheia, pertencente ao dominador, foi propagada e imposta pela memorização.

Tais fatos dão uma pequena demonstração do comprometimento do intelectual brasileiro que começa por Vaz de Caminha, passa por Anchieta – aliciador verbal – até chegar nos intérpretes atuais da cultura brasileira, já que mudaram os fatos, mas a perspectiva, via-de-regra, não mudou muito. Há quase que uma unanimidade - etnocentrista – em dar ao nativo o estatuto de *tabula rasa* demonstrando que em vez de alçarmos vôo na reflexão histórica, nada mais fazemos que nos confundir com os preconceitos quinhentistas. Pode-se constatar que as invasões de espaços físicos deixaram seu lastro mais nocivo, que não pôde ser rompido com o rompimento “legal”, fazendo com que por muito tempo se olhasse para o colonizador como se estivesse nele o paradigma do qual deveria partir a produção cultural.

O que vai fazer amadurecer a consciência de Silvano Santiago a respeito da situação da cultura dos países economicamente inferiores, diante daquelas da dos pertencentes à metrópole, é a freqüências à “escola” onde ensinaram Jaques

Derrida, Gilles Deleuze e Michel Foucault. É a partir dos ensinamentos desses franceses que vai aprender o raciocínio da diferença e do paradoxo, substituindo o vigente anterior que primava pelo maniqueísmo simplista; além do mais, viciado pelas concepções européias destiladas na formação da inteligência brasileira.

No caso da literatura brasileira, o endereço é certo, apesar de a palavra nunca ter sido dita às claras: está em *Formação da Literatura Brasileira* de Antônio Cândido que, mesmo tendo sido pensada na década de 50, continuou tendo seus pressupostos disseminados pela academia como se o *corpus* literário não tivesse mudado. Lá é possível ser lido:

O problema da autonomia, a definição do momento e motivos que a distinguem da portuguesa, é algo superado, que não interessou especialmente aqui. Justificava-se no século passado, quando se tratou de reforçar por todos os modos o perfil da jovem pátria e, portanto, nós agíamos em relação a Portugal como esses adolescentes mal seguros, que negam a dívida aos pais e chegam a mudar de sobrenome. A nossa literatura é ramo da portuguesa; [...] elas se unem tão intimamente até meados do século XIX que para elas o crítico usa a expressão 'literatura comum' ²¹.

A esse respeito, na entrevista dada a Heloísa Buarque de Holanda, o entrevistado afirma:

Vistas sob a perspectiva da fonte e da influência, as literaturas dependentes serão sempre literaturas menores e dependentes. O círculo é por demais vicioso para que o pensamento universitário da nossa geração ficasse contente com ele. Não é que sejamos contra, indiscriminadamente, o estudo de fontes e influências, mas é que a priori já *sabemos a que nos conduzirá ele no caso de uma literatura dependente*. [...]

A discussão sobre a dependência impede, ainda, que esta entrada no universal, [...] se dê com as cores fáceis do ufanismo, ou seja, com a ingenuidade de quem acredita que uma vez mais o mundo se curvará diante do Brasil. O mundo se curvará, sim, **no momento em que pudermos apresentar um produto que traduza o contemporâneo**, que indique

²¹CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I, 6ª ed. São Paulo, Editora Itatiaia, 1981, p. 28.

estarmos livres das censuras culturais e que ateste que já acreditamos que o pensamento nosso não é autóctone.²²

Em Liberdade traduz o contemporâneo. Apesar de produzir uma obra culturalmente dependente, dá o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas contribuindo com algo original, conforme reivindicou, por diversas vezes, seu autor. Em sua produção tanto ensaística quanto ficcional, o escritor mineiro repensa a relação - até então tida com a única possível - do colonizador/colonizado não mais a partir da contribuição daquele para com este, mas sim, ao percorrer o sentido inverso dos estudos comparatistas,

observa a contribuição da colônia para com a metrópole e a cultura ocidental como um ato de destruição e revisão dos conceitos de unidade e pureza. Desse modo esses conceitos perdem suas características de superioridade cultural e afirmam uma contaminação de valores que desviam a imposição esmagadora da cultura dominante.²³

Muito provável que somente a trajetória cosmopolita de Silviano é que lhe dá a possibilidade de considerar o papel do crítico que se encontra diante de um complexo sistema reacionário - o método tradicional dos estudos comparatistas, que estuda as fontes e as influências - e o papel do artista diante dessa realidade. As noções claras a respeito dos clichês perpetuados por décadas sobre a formação da literatura brasileira lhe dão condições de ter um posicionamento corajoso de certa

²²SANTIAGO, Silviano. Entrevista a Heloisa Buarque de Holanda. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 193-194.

²³HOISEL, Evelina. "Silviano Santiago e a disseminação do saber" In: *Navegar é preciso*. (escritos para Silviano Santiago). organizado por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda - Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 47.

forma revolucionário²⁴ quando se trata de um pensador pertencente a uma cultura periférica.

Sendo assim, neste trabalho, pretendo “esticar o elástico” do olhar dos desdobramentos da exploração do conceito de liberdade na obra, já que esse título não foi escolhido ao acaso. Ele transita entre a liberdade de escrever prosa, mesclando ficção e verdade, borrando identidade a ponto de a historiografia e a literatura se aproximarem; o autor, ao mesmo tempo que escreve, se inscreve.

²⁴Se Silviano é o melhor representante no Brasil, outros o fazem em seus países – ou a respeito de seus países e de suas culturas. Exemplo disso é o crítico hindo-britânico Homi K. Bhabha que, ao trabalhar com os polêmicos temas tais como hibridismo, pós-colonialismo, identidade e nação, contribui para também redefinir o papel da crítica literária em outros continentes, em relação às metrópoles.

2 A LIBERDADE DE SILVIANO SANTIAGO NA PROSA BRASILEIRA

2.1 A AFIRMAÇÃO DA PROSA

Durante mais de vinte séculos as formas de dizer o real apresentaram-se, através da reformulação de categorias assim sistematizadas por Aristóteles: tentando dizer o que sente, o homem expressa-se através do lírico; querendo contar o que vê, manifesta-se pelo épico; quando sente a necessidade de dizer as coisas com mais ênfase, vale-se do dramático, escondendo-se sob máscaras e ensaiando o exercício de ser a si mesmo e (ao) o outro. Essas categorias serviram de referência para dar conta do jeito como o homem manifestou o seu tempo através do discurso literário.

Antes do século XVIII, praticamente a poesia é que interessava a quem se propusesse pensar Literatura. O olhar sobre a prosa literária só vai se dar com a criação do romance no sentido moderno do termo. Já a novela e o conto²⁵ não tiveram o mesmo merecimento, de forma que a primeira teorização a respeito de tais expressões, tendo por base a obra de Boccaccio, data de 1801, assim sendo tratados por, praticamente, até o final do século. Tal tratamento é extremamente injusto, pois não se pode esquecer que Edgar Allan Poe, na década de 40, já havia escrito toda sua obra.

²⁵Apesar das querelas existentes entre os críticos sobre as definições de conto, novela e romance, considero válidas as explicações dadas por Massaud Moisés (*A criação literária – Prosa*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978) estabelecendo como norte não a extensão da narrativa, mas outros aspectos tais como a estrutura e conteúdo da obra. A afirmação: “o conto não é conto porque contém poucas páginas, mas tem poucas páginas porque é conto” (p. 12) parece ser a síntese de uma discussão que é longa.

Embora permaneçam traços passíveis de identificação na prosa literária daquela época com a que hoje é produzida, as peculiaridades de cada país e de cada momento histórico determinam mudanças a ponto de o mesmo gênero, muitas vezes, quase não ser reconhecido. Acresce-se a isso a descoberta de novos expedientes dos quais o ficcionista pode se valer, resultando no fato de quem quiser se debruçar sobre a prosa literária praticamente tenha de reinventar, a cada época, novas categoria de análise.

O que faz ainda com que as reflexões em torno da prosa literária sejam uma atividade espinhosa é o apontado por Massaud Moisés pelo fato

de ser ainda uma modalidade literária em aberto, já que a caracterização e o histórico das formas poéticas pertencem à retórica tradicional, enquanto a distinção e a análise das formas em prosa constituem questões momentosas da teoria e da filosofia literária.²⁶

Indo ao encontro de demandas da burguesia em ascensão, depois da revolução industrial do século XVIII, o romance, através de tramas encomendadas, serve-lhe de deleite, já que, através de personagens cujas vidas são extremamente artificiais, vazias de sentido, os representantes dessa classe social tomam-nas como espelho em que se vêem refletidos e, pelo fato de tê-las como alheias, não se sentem impelidos à mudança.

No século XIX, embora muitas vezes confundido com a novela, ou com ela dividindo seu poder de influência, o gênero romance domina. Sua história, no entanto, é dividida pela crítica em duas grandes épocas: antes e depois de Balzac, que, com sua *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850 – em que traça um

²⁶MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Prosa*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 9

amplo painel da sociedade burguesa –, torna-se o mestre dos principais romancistas modernos, influenciando, como não poderia deixar de ser, nas prosas literárias portuguesa e brasileira.

Apesar de esses dois países reconhecerem tardiamente a aceitação do gênero, a influência não poderia deixar de acontecer; assim, no Brasil, é o realismo de Machado de Assis que vai fazer com que a prosa romanesca viva um período de – até então – inédita grandeza. Nesse momento, a prosa literária está consolidada.

Durante todo esse tempo, a prosa literária precisou se adaptar às modificações que ocorriam no mundo - a autonomia da ciência, o desenvolvimento industrial e os conflitos mundiais - são extremamente significativas no vestíbulo do século XX -, o que ocasionou um aumento no abismo já existente entre os diferentes saberes e a narração; entre o território dos fatos reconhecidos pelo discurso da História e as manifestações do imaginário, que caracterizam a ficção.

Apesar de não se poder negar complexidade ao homem que o precedeu, o homem do século XX, consciente do caráter agudo e irrevogável de sua historicidade, manifesta sua visão do mundo, seu compromisso político ou seu descontentamento através de escolhas discursivas claras; todas as manifestações artísticas buscam uma nova linguagem que atenda a demanda desse novo jeito de dizer as artes.

O modernismo, como código definido e convincente, é entendido como quando as marcas de que o caráter humano mudou começaram a se apresentar mais definidas. Enquanto a prosa realista apresenta, de certa forma, um texto fechado, cuja narrativa é perfeitamente compreensível, o escritor modernista não tenta ser completo, já que, como intelectual que nunca desiste de pensar – mesmo sabendo que os resultados a que chegará são sempre provisórios – falta-lhe a

certeza que o faria procurar algo que poderia ter como permanente. Por isso a frequência de experimentos e hipóteses.

Douwe W. Fokkema aponta algumas convenções no que se refere à composição dos textos literários e a seleção de construções hipotéticas que expressem a incerteza e o provisório afectando as relações do texto com outros factores da situação de comunicação, bem como a organização do próprio texto.²⁷

São elas:

- a) O texto nunca é definitivo; isto é, aparentemente nunca está completo, já que pode ser sempre continuado, reelaborado, aperfeiçoado e até revogado. Além disso, há nele escassez, ou quase ausência, de intrigas bem construídas, ao contrário do texto realista.
- b) No modernismo não há a pretensão de descrever o mundo que retrata, nem que as explicações dadas se aproximem das verdadeiras; antes há um fluxo contínuo da corrente de consciência.
- c) Na convenção modernista, no que se refere ao código, há comentário metalingüístico, isto é, o narrador se imiscui para ponderar sobre o código usado. Esses comentários podem, também, fazer referências ao código de gênero.
- d) Os modernistas atribuem um papel de grande relevo ao leitor.

²⁷FOKKEMA, Dowe W. *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s/d, p. 29.

Desiludido com o resultado dos projetos idealistas após os anos 60, o homem vê aniquilada a esperança em propostas de saída coletiva e, marcado, inexoravelmente, pelos efeitos da modernidade, ele tenta criar uma narrativa compatível com o momento:

Diferente do narrador benjaminiano que relata sua onisciência dos fatos passados, o narrador pós-moderno, ciente da impossibilidade de reconstruir algo mais concreto e real do que lhe permite a traição da memória, assume e afirma como desejável o que é possível fazer.²⁸

A esse escritor, parece que todos os temas e todas as formas já se encontram explorados; assim permite-se a ousadia, o *nadar contra a corrente*, o trabalho sem-cerimônia de borrar totalmente as fronteiras do real e do ficcional. Nesse tipo de escritura, o confortável álbi da verossimilhança é retirado e à condução do contado inclui reflexões como passíveis de serem flagrantemente do autor.

Diante da perda do sentido e à entrada do mundo de formas de comportamentos híbridos, a narrativa responde diversificando vozes e pontos de vista, ao que Mikhail Bakhtin²⁹ chamou de *discurso polifônico*. Assim, o romance contemporâneo recorre a todos os recursos válidos para aliciar o leitor, resultando na *piscadela cúmplice* que é o que ocorre quando o autor deixa, em algum lugar da obra, a pista suficiente para que o leitor razoavelmente preparado identifique o procedimento usado, a matéria trabalhada ou a intenção escondida. Esse tipo de

²⁸BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. *Em atenção à palavra do Outro. Alterbiografia, uma biografia Em Liberdade*. Rio de Janeiro: PUC. Dissertação de Mestrado, 1990, p. 90.

²⁹BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.

romance, chamado por Kibédi Varga³⁰ de *romance reescritura*, encena o histórico, desdobrando-se e estabelecendo com o leitor um jogo de esconde-esconde à moda policial.

Outra forma de apresentação do romance contemporâneo, ainda segundo o mesmo autor, se manifesta através do mascaramento, já que, desde o início, joga com a desorientação do leitor, pois, além de camuflar as referências, opera permanentemente com deslizamentos terminológicos, o que parece constituir-se em brincadeira com os conceitos de autenticidade, veracidade e sinceridade, e propõe uma escritura que pode ser chamada de *alterbiografia*³¹, porque falsifica a biografia de tal forma que o “biografado” acaba servindo somente como uma vaga referência às intenções do autor.

Essa nova expressão literária contemporânea corresponde ao que Philippe Lejeune identifica como inflação do eu. Eu este que o tempo todo é inventado, reproduzido, camuflado, expresso, difundido. Texto, via de regra, de natureza metalingüística, desqualifica os gêneros, dramatiza o processo da escrita, problematizando o gesto de leitura. No entanto, ao arranjar de forma peculiar fato e ficção, apenas sublinham e radicalizam um traço da própria natureza na literatura: a necessidade de ser intertextual e/ou interdisciplinar, já que uma obra literária requer a presença dos mais diversos componentes da matéria humana, fatos sociais, experiências vividas, influências de outras leituras, costumes.

Na verdade, a literatura, nos moldes descritos, atesta a capacidade sempre viva e renovada da obra literária de questionar e transbordar os limites do já

³⁰ Varga, Kibédi. “Lê Récit postmodern” In: *Littérature*, 77. fev. 1990.

³¹ Cuja explicação terminológica daremos mais adiante.

codificado, da vitalidade sempre renovada do artista diante das condições que se apresentam. Nesse contexto, inscreve-se o texto autobiográfico.

Passados os arroubos do Modernismo, a produção literária brasileira em prosa retoma o tom comportado com que se apresentava antes no início do século. A mudança, agora, está centrada na temática, mas os escritores abandonam o experimentalismo estético de 22 para centrar-se no regionalismo, no ensaísmo social. Também o romance introspectivo, identificado como raro em nossas letras, desde Machado de Assis, é retomado por alguns escritores³².

Um dos legados do advento da prosa revolucionária modernista exemplificada em *Macunaíma* e *Miramar* é “abertura de caminhos para formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano”³³. Soma-se o fato do aplainamento da distância entre o ficcionista com o mundo e com seu próprio eu.

O contexto histórico da década de 30 – a crise do café, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste – demanda novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela necessidade de dar conta dos fatos, fazendo com que haja, segundo Flora Sussekind³⁴ um retorno à prosa naturalista – narração-documento do século XIX. Ao cientificismo impessoal da época, porém, agora os escritores se detêm fazendo um texto permeado pela crítica das relações sociais.

³²Alfredo BOSI identifica quatro tipologias de romance nesta época: 1º - romance de tensão mínima; 2º - romance de tensão crítica; 3º - romances de tensão interiorizada; 4º-romance de tensão transfigurada. O desdobramento dessas características encontra-se em BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 441-2.

³³BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 438.

³⁴Flora SUSSEKIND, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), identifica três momentos da vida literária brasileira em que essa forma estética se manifesta. O primeiro seria em final do século XIX, com o Naturalismo propriamente dito em que a semelhança, no nível do discurso, se dava entre a literatura e as ciências naturais, e os princípios da fisiologia, da herança biológica ditavam a análise do homem e da sociedade; o segundo, na década de 30, quando afloram as interpretações sócio-econômicas da realidade brasileira e a literatura, principalmente o romance, estabelece com elas seu diálogo privilegiado; o terceiro, no final da década de 70, com a alta das ciências da comunicação, a prosa jornalística invade a produção e o gosto literário.

Enquanto lá fora o mundo entre Guerras faz com que apareça a prosa de análise psíquica, de notação moral (Os melhores exemplos são encontrados em Dos Passo, Hemingway e Cadwel) exemplo de realismo psicológico, cuja pretensão era analisar, agredir, protestar; aqui nossos prosadores preferem o romance empenhado. Para tanto, centram-se na tríade Socialismo, Freudismo, Catolicismo.

No romance de 30, segundo Flora Sussekind, há uma obsessiva busca de nacionalidade via regionalismos. Um só romance não parece bastar; é preciso se desdobrar em outros que o continue e o repetem. Eis os ciclos nos quais a linguagem literária apresenta-se a serviço das Ciências Sociais.

O recurso do ciclo de Trinta não é inédito na literatura brasileira, já Aloísio de Azevedo o havia planejado como continuidade de *O Cortiço* e, em artigo publicado no jornal *A Semana*, em 1885, dá conta da relação que teriam as personagens dos cinco romances planejados: laços de família e de caráter sexual. Tal ciclo - nunca realizado – teria por base a hereditariedade e o atavismo, como bem convinha à época.

Como se sabe, o naturalismo do século passado tem por tema a cura dos organismos doentes, já o dos anos Trinta dá conta da transformação que ocorre no mundo patriarcal. Enquanto nos antigos engenhos sustentados pelo trabalho escravo há lugar de destaque para o herdeiro de sangue, na ordem capitalista este perde totalmente o sentido e se vê substituído pelo *self-made man* como no exemplo do personagem Paulo Honório, de *São Bernardo*.

Sussekind encaminha seu argumento – a serviço da tese da duplicação do naturalismo do séc. XIX – afirmando que se naquele momento a ênfase recai sobre os indivíduos, sobre o comportamento e a fisiologia humanos, nos anos Trinta os

laços de semelhança e hereditariedade familiares se misturam aos da propriedade e da herança.

São conhecidos os ciclos de que são compostas obras representativas do romance de 30. Jorge Amado faz *Cacau* desdobrar-se em *Terras dos Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*; Lins do Rego faz com que *Menino de Engenho* continue em *Doidinho*, *Bangüê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*.

Constituem-se, respectivamente, no ciclo do Cacau e no da Cana de Açúcar.

José Aderaldo Castello, ao fazer referência à questão, diz trata-se de um grupo de romancistas do Nordeste, e em condições semelhantes no Sul cuja literatura caracteriza-se essencialmente pelo cultivo dos romances cíclicos da seca, do cangaço, e misticismo da cana de açúcar e do cacau ao lado da decadência do coronelismo latifundiário.³⁵

No de Trinta, a lógica centra-se nas transformações sociais e econômicas. Jorge Amado, em *São Jorge dos Ilhéus*, diz:

Em verdade esse romance e o anterior – *Terras do Sem Fim* formam uma única história: a das terras do cacau no sul da Bahia. Nesses dois livros tentei fixar, com imparcialidade e paixão, o drama da economia cacauzeira, a conquista da terra pelos coronéis feudais no princípio do século, a passagem das terras para as mãos ávidas dos exportadores nos dias de ontem. E se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista.³⁶

Assim como o ciclo do cacau tem como elo o drama da economia cacauzeira, o fio condutor do Ciclo da Cana de Açúcar é a história do engenho Santa Rosa. É o próprio Lins do Rego quem diz ser esse ciclo: (...) a história do Santa Rosa arrancado de suas bases, espatifado com máquinas de fábrica, com ferramentas

³⁵CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação. Coleção "Vida Brasileira", v. 18, 1961, p. 130.

³⁶AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*, 55ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 9.

enormes, com moendas gigantes devorando a cana madura que as suas terras fizeram acamar pelas várzeas.³⁷

A explicação mais provável para o recurso dos ciclos é a de que, incapacitados para o afastamento que a feitura de um texto literário requer, os autores, eles mesmos herdeiros sem posses, precisam de longas páginas para dar conta de um processo que, por seu lado abrange grande extensão temporal. Tal recurso faz com se remeta a Benjamin³⁸ que, em “Sobre alguns temas e Baudelaire”, ao analisar a necessidade de tanto tempo que teve Proust para narrar sua saga, assim a justifica: “os oito tomos da obra proustiana dão idéia de tudo que foi preciso colocar em jogo para restaurar na sua atualidade presente, o rosto do narrador”³⁹.

A diferença entre Proust e nossos naturalistas de Trinta é a de que, enquanto, aquele parece entender a definição colhida por Benjamin em Valéry, de que

Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma idéia de que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la. Respire-se à vontade uma flor agradável ao olfato; jamais se chegará a esgotar esse perfume cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança, pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente do seu poder. Eis aí a finalidade que persegue aquele que pretende criar uma obra de arte.⁴⁰

Os naturalistas de 30, como uma espécie de alter-ego de um herdeiro que olha com estranheza sua nova situação, escrevem como que para, pela escritura, elaborar sua nova condição. Assim, Lins do Rego pode estar duplicado em Carlinhos de *Bangüê*, que deixa o Santa Rosa para os outros, mas que compra sua passagem

³⁷REGO, José Lins do. *Menino do engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

³⁸BENJAMIN. Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

³⁹BENJAMIN. Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p 52.

⁴⁰VALÉRY, apud BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. 1983, p. 52.

para o mundo por trezentos contos de réis. Jorge Amado pode estar duplicado em Silveirinha que luta na justiça contra o pai por suas terras.

Flora Sussekind, ao afirmar que a literatura brasileira reedita o naturalismo aponta, entretanto, obras representativas de cortes que: como lâmina capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes nos nossos sucessivos naturalismos do lado do corte estariam *Luzia-Homem* e *dona Guidinha do Poço*, no século passado; a obra de Graciliano a Ramos, nos anos Trinta (...) ⁴¹

Enquanto Jorge Amado é acometido de um materialismo simplista e José Lins do Rego protela a decadência de seus coronéis usineiros como se a concretização do término do engenho significasse a sua própria ruína, Graciliano Ramos, porém, não precisa de ciclos. Pelo contrário. O escritor alagoano não se repetia tecnicamente, pois estendia que uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada.

Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, assim justifica tal diferença:

Escrevendo sob o signo dialético por excelência do conflito, Graciliano Ramos não compôs um ciclo, um todo fechado sobre um ou outro pólo da existência (eu/mundo), mas uma série de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto à indagação, fratura. ⁴²

O mesmo mote – a perda da terra para outro, que não um herdeiro natural e com mais habilidade de manipular as condições do momento histórico – fazem com que o autor de *São Bernardo*, com extrema facilidade, faça com que Paulo Honório tome a fazenda de Padilha.

⁴¹SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé: 1984, p. 91.

⁴²BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 453.

Com essa estratégia narrativa, que tem a ver diretamente com sua postura estética, Graciliano dá demonstrações de como trabalhando com literatura enquanto linguagem é possível aniquilar com a obsessão fotográfica e documental que perpassa a obra de seus contemporâneos nordestinos⁴³. Com uma linguagem seca, com períodos curtos e certos, ele não só acelera a eficiência de dar conta da transformação por que passa o ciclo econômico do momento, como com isso opera um corte crítico na estética que Sussekind concebe por naturalista.

Tanto Jorge Amado como José Lins do Rego têm registrado a preocupação com o conteúdo veiculado, em detrimento da forma artística. Diz Jorge Amado em *Cacau*: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do Sul da Bahia”⁴⁴. Por sua vez, José Lins do Rego afirma em *Meus Verdes Anos* “Pus nesta narração o menos possível de palavras para que tudo corresse sem os disfarces retóricos. E assim não recorri às imagens poéticas para cobrir uma realidade às vezes brutal”⁴⁵

Ora, no momento em que um artista da palavra renuncia às ferramentas que dariam a verdadeira composição que dele se espera, tais como, nos casos acima: artifícios da palavra, dos disfarces retóricos e das imagens poéticas optando pela realidade brutal, mesmo que seja com o máximo de honestidade, ele está renunciando à atribuição que dele o leitor espera.

Graciliano, em *São Bernardo*, na voz do improvisado escritor Paulo Honório, vai dar a dimensão do que concebe como literatura ao dizer:

⁴³Esse também é o objetivo de Silviano Santiago ao escrever *Em Liberdade* sobre o qual me debruço nesta tese.

⁴⁴AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 14.

⁴⁵REGO, José Lins do. *Meus Verdes Anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 09.

Essa conversa é claro não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensão, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala em pensar que aquilo vai ser lido. **Reproduzo o que julgo interessante.**⁴⁶ (Grifo meu)

Ainda quando, ironicamente, põe na boca do personagem Paulo Honório a crítica ao excesso de cor ao negar-se a retratar com fidelidade o cenário. Diz Paulo Honório:

Uma coisa que omiti e **reproduziria bom efeito** foi **a paisagem**. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de matas, usina e canaviais.⁴⁷

Paulo Honório via o cenário de um outro lugar que não o narrador dos romances de Jorge Amado e de José Lins do Rego; Graciliano vê a literatura por outro prisma. Esse, com certeza é o motivo pelo qual é ele, e não outro, o escolhido para a reescritura de Silviano Santiago.

Dentre os romancistas de 30, Graciliano Ramos é o que apresenta uma escritura com o mais alto ponto de tensão entre o eu escrito e a sociedade que o formou. Pode-se identificar em José Lins do Rego e com Jorge Amado naturalidade entre o homem e o meio, já em Graciliano Ramos a matriz de cada obra é uma nova ruptura. Enquanto Lins e Jorge Amado se entregavam, complacentes, ao desfilar das aparências e das recordações, Graciliano via em cada personagem a chance de desenhar a face angulosa da opressão e da dor.

⁴⁶RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977b, p. 77.

⁴⁷RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977b, p. 78.

Apesar de não se poder negar à sua obra a inserção em um contexto histórico, o fato de ser nordestino, regional ou regionalista só vai interessar como contraponto, já que, como aponta Flora Sussekind a literatura de Graciliano se constitui em “em lâmina capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes [...] que, como faca afiada rompe a circularidade dos romances exemplares”⁴⁸. Sussekind vale-se de uma imagem, no mínimo, instigadora quando explicita sua tese de permanência ideológica quando da reduplicação do romance naturalista.

Diversificam-se os modelos justamente para que se possa manter intacta a ideologia naturalista. Para que, por exemplo, descartado o biologismo dos anos Trinta, se possa substituí-lo pelo privilégio dos fatos econômicos [...] No entanto, se a cada mudança há uma tentativa de salvaguardar ideologicamente o naturalismo, também se ajuda a matá-lo aos poucos. Se necessárias, sobretudo para preservar identidade e uma nacionalidade coesa, tais informações possibilitam igualmente que se perceba o esforço estético despendido nesse ocultamento dos fragmentos e cortes. Nessa tentativa de tirar da faca o afiado de deixá-la unicamente com um gume cego, ideológico, conservador.⁴⁹

Graciliano, ao produzir a *diferença*, provoca a fratura cujo efeito pode transcender o modelo e, conseqüentemente, a ideologia que o acompanha. Com essa atitude, o escritor alagoano dá o salto dialético. Tal imagem é usada por Benjamin⁵⁰ para caracterizar ambos os saltos ao analisar a repetição operada na Revolução Francesa de traços da antiga Roma.

A Revolução Francesa se entendia como uma Roma recomeçada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje de outrora. É percorrendo os caminhos de antigamente que a moda fareja o aroma do atual. Ela é o salto do tigre no passado. Este salto só se pode efetuar numa

⁴⁸SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p.91.

⁴⁹SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p.92.

⁵⁰BENJAMIN, Walter. “Teses sobre filosofia da história” In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 285.

arena onde comanda a classe dirigente. Efetuado em pleno ar, o mesmo salto é o salto dialético, a revolução como a concebeu Marx.⁵¹

Pode-se ver, então, que na década de 30 há, por parte dos romancistas brasileiros, de um lado, um salto conservador em direção ao passado e ao idêntico; de outro, o dialético no vazio, na revolução, na diferença. Graciliano, sem dar as costas ao projeto naturalista, provoca rupturas que desestabilizam a continuidade.

Também o regionalismo. Enquanto em outros autores – especialmente Jorge Amado e Lins do Rego – apresenta-se orgânico, espontâneo, em Graciliano a paisagem não é captada para descrições miúdas, antes são feitas tomadas cortantes, sendo que a natureza só interessa ao romancista alagoano enquanto elemento que compõe a realidade hostil a que a personagem responderá; ora como lutador em *São Bernardo*, ora como retirante em *Vidas Secas* (ou ainda como assassino suicida em *Angústia*).

Graciliano Ramos, de certa forma, já experimenta uma prosa limite⁵²: de um lado a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o indivíduo e cria uma atmosfera opressiva; de outro, o esforço de compreender e de *dizer* a próprio a consciência.

O golpe definitivo no leitor, quando se trata de comparar a prosa de Lins do Rego com a de Graciliano Ramos, se dá quando o paraibano publica em 1956 *Meus Verdes Anos*, texto autobiográfico. Nesse momento, fica-se sabendo que Lins do Rego concebe esse tipo de texto somente como fiel depositário da experiência pessoal do escritor, e que seu *Menino de Engenho* de 1932 não passava de um mero disfarce autobiográfico.

⁵¹BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 285.

⁵² Termo que Silviano vai usar para definir seu *Em Liberdade*.

Não se quer negar com isso a influência que a vivência pessoal do autor exerce sobre a sua ficção. O que se quer é reivindicar para a literatura arranjos tais que transcendam ao texto bem escrito, que o visto e o vivido se constituam em elementos que possam contribuir para a formação da obra de arte e não se limitem ao documental, ao pinturesco, como fizeram alguns romancistas de 30.

O que fica flagrante é que as formas válidas – há algum tempo – para que se identificasse a prosa ficcional necessitam hoje serem redefinidas, já que aquilo que servia de paradigma para identificá-las não mais dá garantia de suporte para tal leitura. Há uma espécie de negação daquilo que antes era a característica da prosa exigindo novos olhares, ao que me proponho neste trabalho.

2.2 A NEGAÇÃO DA PROSA

Com seu método peculiar de diagnosticar a “doença”, e, de posse do diagnóstico, fabricar ao poção que julga curadora, Silviano Santiago, quando compôs *Em Liberdade*, destilou cada gota buscada em Foucault, Deleuze, Derrida e tantos outros pensadores da questão estético-literária. Assim, o produto contempla o nacional naquilo que ele tem de mais autêntico – não em suas palmeiras, sim em seus palmares. Como Mário de Andrade, que ao tratar do Modernismo brasileiro ousou encarar o nacional liberto das amarras temporais e geográficas, quando as reivindicações modernistas atingem seu ápice, assim também Silviano o encarou.

Escrevendo em plena efervescência do memorialismo, dele se vale, fazendo o que Derrida, com seu termo *renversement*⁵³, apregoa: permanecer no campo que se quer desconstruir como forma de tornar mais evidente as regras do jogo. Assim o faz. Só depois de minado o gênero diário é que o autor de *Em Liberdade* opera com o deslocamento de sentido; criando um conjunto cujos elementos relacionam-se como num jogo, sem que haja, necessariamente, o encaixe de todas as peças.

Para que o leitor compactue com ele, Silviano toma todos os cuidados, trabalhando dentro dos padrões reconhecidamente autobiográficos. Sendo assim, cerca seus registros de documentos passíveis de confronto entre o que afirma e a biografia de Graciliano Ramos; embaralha aqueles dados com sua própria biografia (a bolsa de estudos no exterior, o acesso aos manuscritos perdidos), aliados à coincidência entre os fatos históricos (o exemplo tão conhecido de Kafka e o pedido deste a Max Brond para que queimasse seus originais, após sua morte) e os fatos

⁵³Em *Glossário de Derrida* (Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC sob a supervisão de Silviano Santiago) Livraria Francisco Alves, 1976, na p. 77, pode-se ler: “Um dos movimentos da operação de desconstrução, o *renversement* marca na filosofia ocidental não uma coexistência pacífica, mas uma violenta hierarquia das oposições. O *renversement* não elimina o centramento, antes opera no campo que se desconstrói e não chega a se construir como transgressão.

A leitura desconstrutora se faz por um duplo gesto:

- a) *renversement*- esse primeiro movimento consiste desrecalcar o dissimulado e inverter a hierarquia das oposições. Faz parte da estratégia geral de desconstrução. A necessidade desse movimento é justamente marcar a hierarquia. Esse movimento não é uma fase no sentido cronológico, nem um momento dado que poderia ser saltado ou abandonado. Trata-se de uma necessidade estrutural e suprimi-lo é simplesmente neutralizar as oposições. Mas apenas com esse movimento *permanece-se* no campo que se quer desconstruir, assegura-se o domínio das contradições, mesmo porque, diz Derrida, não se trata de opor grafocentrismo a um logocentrismo, nem, em geral, nenhum centro a outro. Daí a necessidade de um outro gesto para se completar a desconstrução e o descentramento.
- b) Transgressão – para que haja a transgressão dos limites do fechamento da metafísica ocidental, é necessário o surgimento de “conceitos” que não se deixam compreender pelo sistema desconstruído. Não basta recorrer ao conceito de escritura e *renverser* simplesmente a dissemetria. Trata-se de produzir um novo conceito de escritura”

registrados, tanto em *Memórias do Cárcere*⁵⁴ como em outras obras literárias, principalmente em *Linhas Tortas*⁵⁵.

Esse jogo, no entanto não é articulado para enganar o leitor; sim para autenticar algo fundamental nesta construção literária: a verossimilhança, pois ao escrever na capa tratar-se de uma ficção, o autor se exime da responsabilidade civil da ausência de diário na obra do escritor nordestino. Tal perdão lhe é dado por antecipação porque, em várias passagens, pode-se comprovar que a ficção deve se sobrepor, “ser a rainha”. Só a força artística consegue garantir o lugar da obra no cenário da literatura, já que é capaz de - se comparada com outras tecidas com as mesmas estratégias de composição⁵⁶ como as de Calvino⁵⁷ Borges⁵⁸ Stien⁵⁹

⁵⁴RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

⁵⁵RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. São Paulo, Martins, 1962 (Trata-se de livro de crônicas publicado postumamente).

⁵⁶Aqui estou me referindo ao que Silviano diz sobre a inserção da literatura brasileira no em relação às de outros países. Ele afirma que somente escrevendo obras emparelhadas (termo meu) com o que se está fazendo no restante do mundo e abandonando o lugar da queixa, se estará inserindo a literatura brasileira no cenário mundial. Trata-se de escrituras aparentemente pessoais, cujas identidades, assim como acontece com *Em Liberdade* – encontram-se borradas. Esses autores fazem aquilo que Ana Maria Bulhões (no texto “A imaginação perigosa” constante no livro em homenagem a Silviano Santiago *Navegar é preciso, viver...* escritos para Silviano Santiago, organizado por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda - Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA: Niterói: EDUFF, 1997) classifica de alterbiografia, que consiste, fundamentalmente, na desqualificação conceitual sistemática, trabalho a que se empenha de forma rigorosa.

⁵⁷Sobre Ítalo Calvino – cubano, mas vivendo na Itália desde os 24 anos, até a morte em 1985. é possível dar como melhor exemplo *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Neste livro, o autor faz a fusão numa só narrativa, da discussão das grandes questões da literatura do século XX com uma história de mistério e expectativa. Nela o próprio Leitor é o personagem principal, e as situações por ele vividas, vão do absurdo ao cômico, e tudo parece conspirar para que não concretize sua aparentemente simples missão de ler romances. Treze anos mais velho que Silviano, Calvino, considerado pela crítica conseqüente como um dos maiores escritores europeus do século XX, pertence ao grupo dos que estudam Literatura - concomitantemente com o tempo em que escrevem ficção - tanto é que doutorou-se em Turin em 1946 com tese sobre Joseph Conrad. Aprofundou suas experiências formais na década 60-70 com *As cidades invisíveis* e *Se um viajante numa noite de inverno*. Em *Se um Viajante...* podemos encontrar personagens também conflituados em relação à qualidade do que produzem e o mercado editorial. Um dos dois é um escritor produtivo; o outro, um escritor atormentado.

⁵⁸O exemplo de se pautar por um modelo de um escritor seu antecessor em Borges é “Pierre Ménard, autor del Quijote” (In: *Ficciones*, 13ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1986) conto que, por sinal, motiva Silviano a dar o título a um de seus ensaios ‘Eça, autor de Madame Bovary” constante em *Uma Literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva. 1978. p. 49 – 65. Borges, no conto em questão, de forma original e transgressora escreve um texto fundado na crítica da identidade autoral desintegrando ironicamente a noção de propriedade literária, pois “reescrever o *Quijote* seria para Menard uma atitude que destrói conceito pejorativo de plágio , rompendo com a

Yourcenar⁶⁰ e a elas nada deixar a dever em termos de engenhosidade transgressora. Como seus pares, na atividade da escrita pode estar a forma de entender melhor seu papel de escritor; questiona-se o personagem Graciliano nas anotações de primeiro de fevereiro:

Surge uma outra pergunta: escrevo sobre o que me agrada escrever, ou sobre o que é importante narrar? [...] A intenção apenas de narrar sem comentários é válida, embora o escritor não esteja correspondendo aos desígnios nela expressos. Tenho comentado demais o que acontece. Compreendo por que assim ajo. O diário é o lugar de reflexão para mim, [...] permite-me compreender melhor os fios que tecem a minha liberdade.⁶¹

Silviano tem consciência de que tanto nos Estados Unidos quanto na Europa ou na América-latina não há mais lugar para a responsabilidade total do indivíduo – mesmo quando é representado pela ficção; para essa, há outras demandas.

palavra\paterna, com a autoridade do mestre. O pai da escrita desaparece e ressurgue sob a forma de simulacros, reflexos das obras, autores parricidas e filhos das próprias obras, re-engendrando textos e perseguindo a aventura do texto que se relê e se reescreve.” (SOUZA, Eneida Maria de. “Borges, autor de Mil e uma Noites” Minas Gerais, Belo Horizonte, 30 jun. 1984. *Suplemento Literário*, p 6- 7.)

⁵⁹A norte-americana Gertrude Stein também se filia ao grupo dos que borram identidades. Já em 1933 publica, em Nova York, uma obra desta natureza. *A autobiografia de Alice B. Toklas* (tradução de Milton Person, Porto Alegre, LPM, 1984.) responde, de forma irônica, às insistentes solicitações para que escrevesse suas memórias. Ela então, sob o nome de sua datilógrafa e companheira, constrói uma biografia que se transforma em personagem de si mesma ao recuperar sua vida com a de Alice como se as duas – vidas – fossem algo em processo. No final, ao leitor é feita a revelação que a capa e o frontispício do livro sugeriram ao leitor: Gertrude Stein é o verdadeiro sujeito narrador, e a autobiografia, enquanto escritura comprometida em dizer a verdade, é falsa.

⁶⁰Margarite Yourcenar, (*Memórias de Adriano Caderno de Notas das "Memórias de Adriano" e Notas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980) em 1951, escreve as pseudomemórias de um dos últimos imperadores romanos – Adriano. Apesar de a narrativa aparentemente trazer um Adriano velho, experiente, assumindo o papel de narrador clássico benjaminiano que transfere a sabedoria e tem autoridade para dar conselhos, a certa altura nota-se que a narradora imiscui-se ao personagem ao declarar: “todo o ser que viveu a aventura humana sou eu”. *Caderno de Notas*, p. 310. Pode-se ler no *Caderno de Notas* que anexa às memórias a declaração de uma tentativa de traduzir por dentro o que os arqueólogos do séc. XIX fizeram por fora. Àqueles que teriam preferido o Diário às memórias, ressalta que um homem de ação da envergadura do Imperador raramente manteria um diário; só mais tarde, desincumbido das importantes atividades que o cargo lhe exige é que recorda, anota e, na maioria das vezes, se surpreende.

⁶¹*Em Liberdade*, p.133-34.

O salto no ar é uma viagem que se faz nos limites da lucidez e da loucura. Sem os pés no chão. Perdem-se os parâmetros do bom senso (a voz da experiência) e do racional (a voz da ciência), e se submerge no saber que constrói o homem que anda na corda bamba.⁶²

Ana Maria Bulhões⁶³, afirma que, ao assim proceder, Silviano baseia este pensamento no que Derrida chamou de *lógica do complemento*, isto é, na idéia de falta a ser preenchida. Ao lado desta, o pensador francês propõe uma outra lógica, a *lógica do suplemento*, que diz:

a um **outro**, ausente e exterior, que venha se acrescentar a um **mesmo** pleno, original e presente, ele propõe um **outro** que já é sempre um **mesmo** diferido, que se inscreve em sua margem; **outro** suplementar que [...] se dá como **différance**⁶⁴

A *différance*⁶⁵, como novo modo de estabelecer relações, passa ao largo das dicotomias inerentes à lógica do complemento, driblando esta lógica, fortalecendo a idéia de paradoxo, trabalhando para desconstruir as possibilidades de enrijecimento de sentido. Como propõe Derrida, a atitude não será de *virar a página da filosofia*, eliminando-se ou enfrentando as formas estruturadas e centradas de pensar, mas continuar a ler *de uma certa maneira* os filósofos: *desconstruir é trabalhar com os próprios conceitos filosóficos (da filosofia clássica), questionando os preconceitos do*

⁶² *Em Liberdade*, p. 236.

⁶³ BULHÕES, Ana Maria. *6 x 4. Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: (Tese de Doutorado) UFRJ, 1997.

⁶⁴ *Glossário de Derrida*, p. 110.

⁶⁵ Derrida afirma que “a *différance* não é nem um conceito nem uma palavra”, funciona como “foco de cruzamento histórico sistemático” reunindo em *feixe* diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem, pois o que põe em questão é “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio”. (*Glossário de Derrida* p. 22-25). Em síntese, segundo Derrida, *différance* seria o movimento do jogo que produz a diferença ou efeitos de diferenciação.

*fono-logo-etnocentrismo*⁶⁶. Estratégia de leitura, a desconstrução toma emprestada a velha palavra para, aos poucos, retirar-lhe a marca.⁶⁷

Em se tratando de Literatura brasileira, a obra de Silviano talvez possa ser lida como o projeto antropofágico oswaldiano chegando ao limite em que os fios foram esticados ao máximo. Adaptado aos novos tempos e às condições contemporâneas de demanda do imaginário, *Em Liberdade*, de forma ousadamente aguda, tatus o *eu* brasileiro com as propostas estrangeiras de pensar o todo, correspondendo às demandas do imaginário contemporâneo. Assim, o romancista se vale do que o “colonizador” pensa para aplicar à realidade nacional imprimindo uma escritura com a marca de si, através da palavra, mas também com tudo o que sua vivência carrega, devolvida em forma de texto.

O primeiro estrangeiro a merecer destaque na influência exercida sobre Silviano Santiago é Ezra Pound. As marcas da exortação à postura original do intelectual de como ensinar o leitor a desenvolver uma mente alerta à crítica e praticar o exercício de educar a sensibilidade para a captação do criativo estão presentes na escritura do brasileiro, o que se confirma em entrevista a Pedro Bial⁶⁸: Silviano declara ter iniciado seus estudos sobre estética no *ABC da literatura* do escritor norte-americano.

Outra herança incorporada às posições intelectuais do escritor brasileiro é a deixada por André Gide. Desde que teve contato com os escritos do francês, autor de *Os Moedeiros falsos*, não só o enredo desta obra se incorpora ao seu fazer

⁶⁶Glossário de Derrida, p. 15.

⁶⁷Glossário de Derrida, p. 17-19.

⁶⁸Rede Globo, *Programa Espaço Aberto*, com Pedro Bial entrevistando Silviano Santiago (2002).

literário como também as condições em que o conheceu. É verdadeiro aquilo que se apresenta como ficção.

Diz o editor Silviano Santiago:

Em 1960, graças a um bolsa de estudos da CAPES, fui morar no Rio de Janeiro. Por indicação de Alexandre Eulálio, então funcionário do INL, fui convidado para fazer a edição de um manuscrito inédito de André Gide (capítulos iniciais do romance *Os moedeiros falsos*). O manuscrito pertencia, então, ao pai do poeta Octavio Mora e, hoje, encontra-se depositado no Museu Britânico⁶⁹.

Não só isso é verdadeiro, como as características gideanas são insistentemente reaproveitadas por seu estudioso podendo explicar a forma como as reflexões feitas nos ensaios podem tão bem serem adaptadas às construções ficcionais de Silviano. Ana Maria Bulhões⁷⁰ chama a atenção, principalmente, para a forma lúdica adotada por Gide para trabalhar as etapas da criação de personagens, o que corresponde a uma forma geral de concebê-la *latu senso*, como se pode ler em trecho do *Diário dos moedeiros falsos*. Os escritos de Gide, citado na tese sobre Silviano são o melhor exemplo.

A imaginação (a minha) raramente vem antes da idéia; é esta, e de modo algum aquela, que me aquece; mas esta sem aquela não produz ainda nada; é uma febre sem virtude... Para mim, muitas vezes, a idéia de uma obra vem muitos anos antes de sua **imaginação**...E, às vezes, ela (a idéia) não se apresenta logo. É necessário esperar. É necessária uma paciência infinita. De nada adianta apoderar-se dela assim mesmo; às vezes parece tão rabugenta que não compreendemos mais o que *nela* nos atraía. A idéia preferida só vem quando não há mais nenhuma outra em seu lugar. É, portanto, à custa de não pensar em mais nada que a chamamos. (T, cap. I, Allegro: a juventude)⁷¹

Ou então, pode-se novamente ouvir Gide comentar:

⁶⁹ *Em Liberdade*, p. 12.

⁷⁰ BULHÕES, Ana Maria. 6 x 4. Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: (Tese de Doutorado) UFRJ, 1997.

⁷¹ *Ibidem*. Capítulo O acerto de contas.

O erro dramático é que a idéia se torne mais importante em si mesma do que o personagem que a expressa: as idéias só deveriam ser expressas pela ação, ou em outras palavras, uma idéia no teatro deveria ser um caráter, uma situação; as pseudo-idéias que emprestamos às falas dos personagens não passam de opiniões e devem estar subordinadas aos personagens; não são elas, fundamentalmente que estes exprimem; elas devem ser somente o conteúdo consciente de seus atos. O suporte inconsciente mais interessante, mais importante, mais forte, é o próprio caráter. (T, ibidem)⁷²

Gide consegue ampliar o seu propósito e nos dar um outro exemplo dessa técnica que ele chama **em abismo**, que assim se expressa pelos reflexos da discussão sobre a criação do romance no interior mesmo do romance. Seu romance é, portanto, por um lado, o correspondente em prosa dos poemas de Mallarmé e Valéry. Para eles, **a obra de arte não é mais do que uma oportunidade de uma discussão em profundidade sobre a psicologia da criação**. (T. cap. IV: O vinho novo e os velhos vasilhames. Parte: Édouard fracassa.)⁷³

Em Liberdade é um romance metaficcional, em forma de diário e todas as idéias nele contidas estão, pertinentemente, atribuídas a personagens se constituem autoridades nas situações discursivas específicas. No momento em que a reflexão em torno do fazer literário fica circunscrita ao maior expoente da literatura brasileira, Graciliano Ramos, o pacto com o leitor é feito sem resistência: a) a metaficcionalidade é discutida dentro do texto literário pondo a nu a bagagem teórico/crítica do auto; b) a metaficcionalidade suspende a ação; c) metaficcção dentro da ficção.

Com isso, cumpre a sina da ausência de certezas quando se trata de literatura contemporânea: ela não mais pode representar o nacional; está a literatura impossibilitada de contar uma estória com começo, meio e fim, cronologicamente. Cumpre, o autor, o que anunciou Jackes do Prado Brandão na orelha do livro.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

Serve-se dos seus poderes de criação como de focos de luz para encenar a história enquadrar os personagens num **fascinante jogo de espelhos múltiplos** tornando (o) redivivo [...] transformando-o em outro, trazendo- até hoje para, finalmente, desfeita a ilusão, nos deixar com um grande escritor que é Silviano Santiago⁷⁴.

A exortação à autonomia feita pelo autor de *Em Liberdade* não se restringe à literatura, até porque ele sabe muito bem o quanto essa inserção no cenário internacional prescinde de referentes ligados diretamente ao econômico e ao político.

Mas o que é possível ser feito – já que no campo econômico e no político as contribuições nem sempre o escritor pode influir diretamente, é

estabelecer **uma nova estratégia de leitura: minimizar** toda **dívida** (embora ela exista e seja forte) para o estrangeiro, tentando **maximizar** (embora ela seja mínima) **a contribuição original** que, apesar dos pesares, é a marca certa de nossa inscrição na cultura. (grifos meus)⁷⁵

Obviamente, essa leitura não poderá mais se pautar pela idéia de fonte e influência, como ainda se pratica em cursos de Literatura Comparada. Ou, como deveria ser feita pela metodologia correta em Literatura comparada,

O objeto tem de ser duplo, constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais diferentes [...] analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas nacionais.⁷⁶

⁷⁴ *Em Liberdade*, contracapa.

⁷⁵ SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 194.

⁷⁶ SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Ed. Perspectiva, p. 19.

É preciso olhar a prosa literária brasileira como - nem melhor nem pior - que a européia; diferente. Para tanto, é necessário recuperar Derrida que, em seu *A Escritura e a Diferença* diz:

[...] a Etnologia só teve condições de nascer como ciência no momento em que se operou um descentramento: no momento em que a cultura européia [...] foi *deslocada*, expulsa de seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência⁷⁷.

Assim, caberia ao leitor – e escritor brasileiros – a adoção de três atitudes: a) não fazer de conta que a dependência não existe, mas frizar o inevitável; b) não escamotear a dívida para as culturas dominantes, pelo contrário, enfatizar a sua força coercitiva; c) não se contentar com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas buscar a inserção diferencial deles na totalização universal.

Na tese de Bulhões já está – apropriadamente - a leitura de que é a diferença que permite seja pensada a superposição de textos. A partir dessa perspectiva, os textos literários não mais são vistos isoladamente – ou filiados a um único modelo, como queriam os adeptos das escolas literárias classificatórias -, mas diferenciados na repetição como se estabelecessem um diálogo entre o *mesmo* e o *outro*. Agora, a problemática do sujeito, enquanto autor, é colocada, já que passa a ser admitida a existência de um autor/sujeito, logo portador de cultura e valores próprios e diferenciados dos seus pares. O processo de análise, então, buscaria, além de outros elementos para sua clareza, também a forma como seu autor lidou com a inserção de outros textos no próprio que construiu.

⁷⁷DERRIDA, Jaques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 234.

Com esse ato de trazer para a análise um texto cujos aspectos resultaram da superposição - às vezes a partir de uma estética jocosa – é suscitar um deslocamento ideológico, pois, como diz Silviano Santiago.

A afirmação e a negação, a contradição se afirma pela diferença (e não por uma simples síntese), ela existe como conceito operacional, pois é ela que pode dar conta deste criar pela destruição, deste destruir pela criação, que mais significa (estamos descobrindo um pouco tarde) o espírito moderno.⁷⁸

Ele ainda acrescenta que

Será inevitável uma aproximação do artista brasileiro ao Estado, para que ele, liberto das opressivas leis do mercado, não deteriore a qualidade do seu produto artístico? [...] Se deterioramento artístico e rebeldia política era o casal 20 unido pelo sistema de livre-empresa, competência artística e complacência política será o casal eterno unido pelo conservadorismo das elites intelectuais brasileiras?⁷⁹

Nesta mesma pauta, lê-se o Silviano ensaísta, prefaciador, editor, o que comenta – dentro e fora da obra – o Silviano, autor e poeta, que retrabalha a função de leitor, dando pistas sobre o **fazer**, ocupando todos os lugares, como um leitor profissional incansável, de si mesmo e do outro.

Há, ainda, um fator externo no que diz respeito ao engendramento artístico, mas que acaba indo para dentro da obra; é a questão mercadológica. Ora, mesmo que o escritor tenha a sobrevivência garantida – o que não era o caso de Graciliano Ramos – o reconhecimento dos leitores à sua obra repercute na relação que ele tem com as editoras, o que acaba, de certa forma, compensando o fazer artístico.

⁷⁸SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978. p. 200.

⁷⁹ SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978, p. 203.

Se Ezra Pound influenciou Santiago quanto à questão estética, também o influenciou quanto às questões mais objetivas, relacionadas com a comercialização do produto artístico. No poeta norte-americano, Ana Maria Bulhões já identificou a gênese da refutação à atitude mesquinha em relação aos lucros que da arte podem advir. Contra essa atitude se volta Ezra Pound, em seu “Canto 45”.

Com Usura:

*Com usura nenhum homem tem casa de boa pedra
blocos lisos e certos*

...

...

***nenhum quadro é feito para durar e viver conosco,
mas para vender, vender depressa,***

...

A usura é uma praga,

...

usura enferruja o cinzel enferruja a arte e o cinzel⁸⁰

(Grifo meu)

Com essa atitude também se indigna a personagem Graciliano Ramos no *Em Liberdade*. Nas anotações do dia 16 de fevereiro, ao registrar suas reflexões sobre a arte em série (influências de Benjamin, também sobre a obra de arte e suas técnicas de reprodutibilidade), mais especificamente sobre a arte através da palavra, e o comportamento que o artista da palavra deve ter tanto no ramo dedicado à produção literária como no jornalismo, que - ao trabalhar por encomenda não consegue estar mais a serviço da arte de escrever, ele diz:

Não sei se os chamaria de artistas, parecem-me mecânicos. Não lhes importa tanto a reflexão e a marca pessoais na criação; preocupam-se antes

⁸⁰BULHÕES, Ana Maria. *6 x 4. Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (constante na folha 10 do cap. *Usura*).

com o acabamento e com a quantidade de palavras (sempre mínima) – idéias fixas que são mais dignas de uma máquina que do homem. [...] ⁸¹

[...]

em nome do salário do fim do mês, do profissionalismo e do prestígio entre seus pares, vão engolindo a seco imposições que acabam por torná-los autores de textos impessoais, por destruir-lhes qualquer idealismo político ou social que possam ter. ⁸²

Freqüentemente Silviano Santiago ensaísta retoma esse tema: o do artista que, não atento às novas ciladas, agora não mais estatais, vende sua arte de forma a comprometer naquilo que ela tem de essência, sua originalidade.

Por último, mas sem que isso signifique ordem de importância ou de cronologia, pode-se conferir a influência de Benjamin na obra do escritor brasileiro. Se a escritura ficcional corrobora essa afirmação, há uma flagrante confissão quando escreve “O narrador pós-moderno” ⁸³ cujo título é uma clara alusão ao texto “O narrador” ⁸⁴ do filósofo alemão, escrito na década de 30, só que atualizando as concepções adotadas por Walter Benjamin no ensaio citado.

Em Benjamin, pode-se caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Num primeiro momento está o narrador clássico - aquele que chama para si a tarefa de desencadear a troca de experiência com o ouvinte; num segundo, o narrador do romance de quem foi retirada a autoridade de falar de maneira exemplar ao leitor; no último, o narrador jornalista que conhece os fatos somente por ver e/ou deles ouvir falar e que, ao narrar, limita-se à transmissão de informações sem se envolver com o que conta. O único narrador valorizado por

⁸¹ *Em Liberdade*, p. 191.

⁸² *Em Liberdade*, p. 191 – 2.

⁸³ SANTIAGO, SILVIANO. “O Narrador pós-moderno” In: *Nas Malhas da Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

Benjamin é o primeiro e, segundo seu raciocínio, a utilidade seria a principal função embelezadora da narrativa clássica, já que o proferidor dessa modalidade.

Em Liberdade situa-se num terceiro plano, já que tanto o leitor quanto o escritor mudaram; sendo assim, aquele passa a requisitar - do romancista - temática e posturas como que multifacetadas, como multifacetada é sua realidade.

3 A LIBERDADE DE FINGIR – AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO

3.1 AUTOBIOGRAFIA E O PACTO FICCIONAL

O início da reflexão relacionada com o borramento da autoria talvez esteja em Michel Foucault⁸⁵ que em seu conhecido ensaio põe em relevo algumas das questões cruciais que a noção de autor suscita na crítica literária. Diz o teórico francês ser o autor como sujeito, aquele que autoriza ou dá autoridade e se responsabiliza por um texto o que, comparativamente, é de recente invenção e como tal, pode não ser útil ou ser, inclusive, insustentável. Ele afirma que o nome do autor não faz referência a uma pessoa real, e sim que esse excede os limites dos textos, organiza-os e revela seu modo de ser ou, pelo menos, os caracteriza. Assinala ainda que a função do autor determina um modo de existência, um modo de circulação e operação de certos discursos dentro de uma sociedade⁸⁶. Segue refletindo e pondera em questão principalmente a legitimação e proliferação do discurso científico em que não há um sujeito de autoridade já que o resultado de um experimento, uma hipótese ou algum aspecto do mundo empírico não o comportariam. Acrescenta que esta ausência de sujeito - autoridade no texto é também característica de discursos não científicos como podem ser os da literatura, da filosofia, da psicologia e da história - que podem circular independente de seu autor (cita como exemplos o plágio e a reprodução fotográfica moderna), sendo que para a maioria do público

⁸⁵FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4ª ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja/Passagens, 2001. (A primeira publicação é de 1969)

⁸⁶Foucault esclarece que o conceito de autor como "persona real" que se considera como sujeito ativo e responsável por um texto surgiu na civilização ocidental em final do séc. XVIII e início do séc. XIX como resultado de determinadas responsabilidades econômicas e sociais relacionadas com a produção e difusão de textos.

leitor o autor de uma obra tem uma forma tênue de existência: é o nome na página do título.

O ensaio de Michel Foucault acima referido reflete como se deu a individualização do autor, até chegar às formas como hoje se apresenta. Não que ele queira repetir de forma oca a idéia de que o autor desapareceu, antes afirmar a necessidade de localizar o espaço, de examinar as lacunas, as fissuras desses espaços que ficaram livres em decorrência do desaparecimento do autor enquanto forma como antes se apresentava. A noção de autor – diz - constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, nas ciências e na história da filosofia.

Na indiferença relacionada à exata identificação de autoria estaria um dos princípios fundamentais da escritura contemporânea. A escrita, hoje, por ter-se libertado dos temas de expressão, só se refere a si própria identificando-se com sua própria exterioridade manifesta. O que Foucault quer dizer com isso é que concebe a escrita como sua própria exterioridade manifesta; como

um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida. [...] Na escrita não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito da linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer.⁸⁷

O apagamento dos caracteres individuais do sujeito escritor; por intermédio de todo emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, retirando

⁸⁷FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4ª ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja/Passagens, 2001. (A primeira publicação é de 1969) 35.

com isso todos os signos de individualidade, é creditado pelo pensador francês à relação da escrita com a morte. Enquanto entre os gregos há a perspectiva de imortalidade do herói - no caso de morte jovem - os árabes tinham a estratégia de evitar o silêncio da autoria para que a morte fosse adiada. Já na nossa cultura esse tema passa a ser metamorfoseado. Assim, “a escrita está agora ligada ao sacrifício; ao sacrifício da própria vida; ao apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor”.⁸⁸

Além de Foucault, outros intelectuais seus contemporâneos se envolvem no esforço de estabelecer a primazia do que Jean Thiboudeau⁸⁹ chamou *eu textual não subjetivo* como o originador de um discurso. A este respeito há manifestações de Jacques Derrida, Roland Barthes e outros. Mas é em Lacan se pode encontrar o ponto de partida para o desenvolvimento do que nos interessa. Diz Lacan⁹⁰ que o sujeito não pode exercer nunca a soberania sobre si mesmo senão que unicamente pode surgir de um discurso intersubjetivo com o outro. Sendo assim o *eu* não pode chegar a ser autor de seu próprio discurso em maior medida do que cada produtor de um texto pode ser chamado autor, isto é, originador de sua própria obra. Todo o texto é consequência da articulação da intersubjetividade e é dentro do contexto desta noção de sujeito que propõe a investigação da autobiografia, considerada como uma espécie particular de escritura.

O ensaísta em questão afirma que a criação da autobiografia, como gênero literário, está nas mesmas condições históricas que fizeram surgir os conceitos de *sujeito*, *eu* e *autor* como soberanias independentes. Tanto a autobiografia como o

⁸⁸FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4ª ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja/Passagens, 2001. (A primeira publicação é de 1969) p.36.

⁸⁹THIBAUDEAU, Jean. “Le romam comme autobiographie” *Tel Quel*. Paris, n. 34. p. 67-74.

⁹⁰LACAN, Jaques. *Escritos*. Tradução de Inês Useki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1978.

conceito de autor como sujeito-soberano sobre o discurso são produtos da mesma “episteme”., tanto é que Vico, ao publicar sua *A vida de Giambattista Vico contada por ele mesmo* o faz, referindo-se a si mesmo, em terceira pessoa. Desta forma ao distanciar-se de si mesmo como autor permite que seu *eu* venha à tona.

Salvando-se as proporções da comparação, com a escritura transgressora de Silviano Santiago não é diferente. Para tanto, o leitor é convidado a ler o **diário** não mais como algo anotado, sem preocupação alguma com a continuidade, mas como um texto de cunho pessoal que, longe de ser pretensioso, pode revelar fantasmas; além do mais, fantasmas individuais do autor. Para o leitor atento da escritura do mineiro, uma das explicações para essa questão talvez esteja no capítulo “O Narrador” do livro *Stela Manhattan*⁹¹ que, mesmo publicado quatro anos depois da publicação de *Em Liberdade*, ilumina retrospectivamente a obra objeto deste estudo ao afirmar : “como são falsos os romances que *só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação*”

Em Liberdade, mesmo apresentando-se como diário, está totalmente desvinculado da expectativa criada diante de tal modalidade narrativa, num primeiro momento, porque tratar-se-ia de uma escrita privada, pressupostamente destinada à leitura somente de quem a escreveu (alguém da confiança deste) e, num segundo momento porque, atravessado pelo romance e pelo ensaio, tem borradas as possibilidades de identificação do sujeito que escreve até porque esse não se apóia numa realidade como experiência, nem para afirmá-la, nem para negá-la, e sim na realidade, no mínimo de quatro sujeitos: Graciliano Ramos, Cláudio Manuel da Costa, Vladimir Herzog e de Silviano Santiago.

⁹¹SANTIAGO, Silviano. *Stela Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Seguindo a mesma linha de Graciliano, Silviano Santiago, por um sistema de desvios e denegações, desconstrói a suposta plenitude da palavra autobiográfica fazendo com que os problemas do mundo vivenciado não sejam colocados como individuais, já que a história pessoal faz-se ao mesmo tempo interior e exterior ao sujeito e mesmo à revelia deste; é a história pessoal que – foucoultianamente - vira arte.

A tal ponto o que se afirmou acima é passível de comprovação sobre as personagens do diário falso de Silviano se poderia dizer aquilo que Wander Melo Miranda afirma sobre os personagens de Graciliano Ramos:

Para os personagens [...] obcecados e aturdidos pela tarefa de (re) compor a vida pela linguagem, não se trata de escrever o que são, mas de ser escrevendo. Isso faz deles não um conteúdo de enunciado e sim um conteúdo de enunciação que os define pela dessemelhança à imagem que se propunham de si e, em outro nível, em dissemelhança em relação à imagem do autor que lhes deu vida no papel.⁹²

Assim, quando Silviano produz um texto em que os dois pólos – o autobiográfico e o ficcional - agindo e retroagindo mutuamente, ora encobrendo uma face do autor, ora expondo outra, numa perspectiva plana, nada mais faz do que seguir os passos do alagoano que já confrontava biografia e ficção com tal habilidade de tessitura que a figura original acaba desconstituída realizando aquilo que, em diários, parecia impossível: o desejo parricida da morte do autor enquanto

⁹²MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos. Escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 86.

único elemento a quem seria conferida a posse da palavra no texto. Tal experimento, aliás - o parricídio - já tinha sido desenvolvido por Silviano em outras obras⁹³.

Nota-se, então, o quanto o autor de *Em Liberdade* tem consciência de que o esforço de classificação genérica das obras literárias de que o homem é acometido não tem nada de inocente. Ele reconhece a necessidade de uma atitude classificatória de gêneros ou de etilos⁹⁴, que caracterizou a estética clássica e moderna trabalhando com conceitos cheios e absolutos e mantendo as idéias de origem, centro e fundamento, - dar lugar àquilo que Derrida chama de metafísica ocidental – ou logocentrismo. Vale-se – Derrida - da possibilidade de um deslocamento de lógica: *em vez do isto não é aquilo*⁹⁵, pressupondo *fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não-eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absoluto, a razão e a loucura, o central e o marginal, a superfície e a profundidade para a lógica do complemento*⁹⁶ que entende como falta que precisa ser preenchida. Para tanto, propõe uma outra lógica, a *lógica do suplemento*, definido no *Glossário de Derrida* (apesar da difícil tradução para o português) como

a um **outro**, ausente e exterior, que venha se acrescentar a um **mesmo** pleno, original e presente, ele propõe um **outro** que já é sempre o **mesmo** diferido, que se inscreve em sua mensagem: **outro** suplementar que [...] se dá como **différance**.⁹⁷

⁹³“Pai e Filho” e *O olhar* já apresentavam tal característica já que têm a coordenada temática que ultrapassa o âmbito das relações familiares que são da feição pessoal que delas se esperava.

⁹⁴Conforme Emil Steiger, em *Conceitos fundamentais de poesia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

⁹⁵Imagem usada por EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, p. 143.

⁹⁶Tais termos de Derrida, constantes em *A escritura e a diferença* encontram-se conceituados em *Glossário de Derrida* cuja catalogação dos verbetes com posterior estudo é feita em 1975 por um grupo de Pós-graduação da PUC- RJ, orientado pelo então professor Silviano Santiago.

⁹⁷*Glossário de Derrida*. p. 110.

Ainda a esse respeito, Ana Maria Bulhões , autora de um dos mais originais e completos trabalhos sobre a obra de Silviano Santiago, - logo uma competente leitora de Derrida, afirma:

A *différance*, como novo modelo de estabelecer relações, passa ao largo das dicotomias inerentes à lógica do complemento, driblando a lógica, fortalecendo a idéia de paradoxo, trabalhando para desconstruir as possibilidades de enrijecimento de sentido.⁹⁸

Segundo a leitura que se pode fazer de Derrida a esse respeito, a proposta não é a de *virar a página da filosofia*, eliminando-se ou enfrentando as formas estruturadas e centradas de pensar, mas tirar a marca da palavra tomada emprestada para ler *de uma certa maneira* os filósofos: *desconstruir é trabalhar com os próprios conceitos filosóficos (da filosofia clássica), questionando os preconceitos do fono-logo-etnocentrismo*⁹⁹

De certa forma, essa é a proposta de *Em Liberdade*.

Ao achar uma saída estratégica para as biografias e autobiografias brasileiras, cujo eixo era o problema político recém vivido no país, seu autor aproveita para marcar a opção teórica para a qual se preparou durante toda sua vida, tanto de ensaísta e ficcionista quanto de professor.

Eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão; fiz um pastiche... repetindo o estilo de Graciliano Ramos [...] acho que aquele estilo deve ser reativado [...] poderia ter feito uma paródia, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade [...] assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos. Escrevi um diário

⁹⁸BULHÕES, Ana Maria. "A profanação do tempo". *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada* – ABRALIC. Ago/1992, p. 61.

⁹⁹*Glossário de Derrida*. p. 15.

falso no momento em que ele sai da prisão, o que ele nunca teve coragem de escrever. E, ao meu ver, é o que a esquerda dos anos 30 nunca teve coragem de escrever: só escreveu a experiência da prisão, a experiência do martírio, a experiência do sofrimento e da dor. [...] eu gostaria de fazer um **suplemento** a isso de **suplementar** isso que já é um todo. Tentei, então, inventar o que teria passado na cabeça de Graciliano Ramos, com o estilo de Graciliano e fazendo de conta que se trata de um diário íntimo que ele teria escrito ao sair da prisão. [...] eu, de repente, estou falando da experiência de uma outra pessoa, não na terceira pessoa e não com o meu estilo, mas com o etilo da própria pessoa. Esse seria, a meu ver, um dos traços do pós-modernismo, esta capacidade que você tem de não enfrentar Graciliano Ramos através da paródia, mas de definir qual o autor, qual o estilo que você deseja **suplementar**. [...] você enxerga o passado de uma maneira irônica, sarcástica, como se não quisesse endossá-lo, como se tudo aquilo fosse razão para o seu desprezo.[...] uma das formas de transgressão, que eu utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo do outro.¹⁰⁰ (grifos meus)

Com essa escritura, Silviano Santiago praticamente desestabiliza as construções lógicas das quais Lejeune havia se cercado com o que tenta conferir a existência do contrato de leitura que ele vai chamar de *pacto autobiográfico*¹⁰¹ firmado entre escritor e leitor de que aquilo que se oferece como autobiografia, com a identificação de autor – coincidindo este com o nome do narrador ou do personagem que se identifica com a primeira pessoa - deve ser assim recebido pelo leitor sem questionamento de sua veracidade.

Desestabiliza também o *teste de valores* recomendado por Elizabete Bruss¹⁰² para que haja completa garantia de identidade. Reivindica Bruss: um *valor de verdade*, um *valor de ato* e um *valor de identidade*. O primeiro seria obtido pela autenticação de testemunhas quando são comparadas em textos diversos, inclusive em outros do próprio autor;; o segundo,deveria ser obtido pela possibilidade de confirmação de um papel agente responsável pela ação atribuída ao sujeito; já o

¹⁰⁰SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso na tradição do Modernismo". In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Cia das Letras, 1989. p. 116 – 7.

¹⁰¹LEJEUNE, Philippe "Le pacte autobiographique." *Poétique*, 56: 416-34, nov., 1983.

¹⁰²BRUSS, Elizabete. A autobiografia considerada como ato literário. In: *Poétique*. Nº 17. 1974.

terceiro é ratificado pela consciência entre o sujeito do ato da palavra e seu portavoz interno: entre o sujeito de enunciação e o sujeito de enunciado.

Ao jogar habilmente com a credibilidade do leitor, expandindo a plurivocidade que a literatura disponibiliza, Silviano consegue atingir um patamar literário de possibilidade que Lejeune e Bruss vislumbravam ficcionalmente, mas ficaram sempre na tentativa de explicar um ato possível mesmo refletindo progressivamente de uma obra para outra. Assim, os dados que se relacionam com a história, com o espaço geográfico ou com a existência do narrador – pretexto para escrever o que de fato quer - conferem, a ele a possibilidade de, aproveitando-se desse enleio no qual o leitor foi submetido, fazer o leitor também “engolir” epígrafes, notas de editor, notas de rodapé, prefácios e orelhas construindo um sistema que faz com que o leitor seja tomado da inquietude que, por mais de uma vez, o autor reivindicou como característica desencadeadora de qualquer texto literário.

Construído na contramão do que as prescrições sobre o gênero autobiográfico estabelecem, trabalhando de forma totalmente inovadora, em se tratando de literatura brasileira, *Em Liberdade* cumpre o que anuncia Jacques do Prado Brandão, na orelha do livro: *Poderia ser biografia, romance ou ensaio, pois tudo isso é essa revolucionária obra, cujo autor endossa que nela tudo é verídico e tudo é ficção.*

Com ela, especificamente, tanto o campo dos estudos dos gêneros literários como dos gêneros biográficos revelam demandas, já que o crítico que por eles quiser se pautar dar-se-á conta de que os recursos oferecidos mostram-se insuficientes. Tal constatação, ao que parece, revela um propósito do autor que, como bom conhecedor das teorias existentes sobre a escritura memorialística, põe na voz de seu personagem Graciliano uma determinação que, se lá serve para

justificar a condução do enredo, aqui serve para anunciar sua libertação, enquanto escritor, dos ditames estabelecidos pelas teorias para escrever ficção: *Para se libertar é preciso jogar fora as muletas. Libertar-se, para mim, é poder caminhar sozinho.*

Como assinala Beatrice Didier¹⁰³, o diário pode funcionar como um refúgio aprisionador em que o autor se isola do mundo que o cerca, em especial quando se trata daqueles compostos em situações adversas como o cárcere. Paradoxalmente, porém, é dessa forma de prisão que o *eu* dessa narrativa se multiplica e, valendo-se do *trampolim da imaginação*, dá o salto crítico que lhe permite tangenciar o passado e projetar-se no presente e no futuro através do alargamento - pela ficção - das possibilidades da experiência que a situação presente do escritor mineiro oportuniza.

Essa subversão merece algumas considerações que dizem respeito à própria condição do escritor de *Em Liberdade*, pois, como professor e crítico literário, não produz um texto ficcional *simplesmente* motivado pela vontade de escrever ficção – como bem refletem seus ensaios-, mas pela plena consciência do que significa cada movimento literário, assim como o reconhecimento de um gênero- em detrimento de outro.

Ele mesmo, em 1987 em entrevista para a Revista *Isto é*¹⁰⁴, explicando sua forma de pensar sobre a facilidade de venda e o que isso significa para o intelectual, diz que *trabalhar para a indústria cultural é, hoje, assinar o pior pacto possível e vender a alma ao diabo.*

¹⁰³DIDIER, Beatrice. "Auto-portrait et journal intime". *Corps écrits*, L!autoportrait, 5 (2) 167-187, 1985.

¹⁰⁴REVISTA *Isto é*, "Não vendamos a alma. Um alerta aos escritores que cedem à indústria cultural". Entrevista a Marília Martins. *Isto é*, nov. 1987. p. 91.

Tal crítica, por parte do autor mineiro, passível de comprovação por outras manifestações que fez sobre tal assunto, está ligada diretamente à proliferação – e pronta acolhida do público - de um tipo de literatura comprometida com a revelação objetiva de acontecimentos que haviam sido ocultados pelo regime autoritário instaurado no país em 1964.

Tornando-se um dos grandes filões editoriais da época, temos *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira. Publicado inicialmente em 1979, rapidamente tem a preferência do público graças ao fato de apresentar-se como depoimento através do qual o narrador promete contar parte desconhecida de uma história social vivida por um ex-guerrilheiro. Assim, valendo-se de recursos fáticos, o narrador, confundido diretamente com o autor, *alicia* o leitor chamando-o amigo/amiga, já que goza do reconhecimento de seu nome pelo fato de ter participado do seqüestro do Embaixador americano Charles Burke Elbrich no Rio de Janeiro, em 1969. Com isso fica fácil intitular-se *guia* da caravana, a ponto de pré determinar os vazios interpretativos que caberiam ao leitor preencher, e apresenta um texto tão natural que ficaria muito difícil não reconhecê-lo como verdadeiro.

Coloca-se, nesta obra, o cumprimento daquilo que Lejeune reivindica: a conferência entre autor-narrador-personagem configura, de fato, o *pacto autobiográfico*. Tal legitimação acontece porque a narrativa tem a ver com condição de ex-guerrilheiro, testemunha e vítima dos porões da ditadura e seu compromisso benjaminiano de contar o que viu com a autoridade que é conferida a quem viveu a experiência.

A obra de Gabeira revela-se, portanto, a afirmação da individualidade cuja valorização aponta para aquilo que José Guilherme Merquior¹⁰⁵ já havia caracterizado de romântica. *O que é isso companheiro?*¹⁰⁶, de fato, incorpora a ressonância do mito do herói romântico, sujeito de uma análise feita a partir da vivência individual e sob o signo de sua própria diferença, movendo-se, dessa forma, no *pólo mítico do Eu*, apontado por Merquior como um dos pilares do expressionismo romântico.

Lúcia Helena¹⁰⁷, além de identificar também traços românticos na composição do personagem, identifica, no livro de Gabeira, uma narrativa que fica aquém do ficcional justamente porque foge do caráter *problematizador e imaginarizante*, já que se limita a cumprir aquilo que prometeu: contar a verdade, mesmo que seja a sua.

Desse modo, os *vazios* de sentido a serem preenchidos pela leitura interpretativa são pré-determinados pelo narrador, e em número bem reduzido, quase que semelhantemente ao modo como tais vazios eram tratados pelo narrador dos folhetins românticos, isto é, veiculadores de cortes, de suspense, mantenedores de regulação catártica.¹⁰⁸

Diante disso, restaria ao leitor de textos dessa natureza, não o questionamento, mas a adoção de atitude vampiresca, expressão que Flora Sussekind¹⁰⁹ encontrou para melhor classificar o leitor a quem é dado um único papel: o de sugar a verdade do narrador adotando-a como se sua fosse.

¹⁰⁵MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980.

¹⁰⁶GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 29^a, 1982.

¹⁰⁷HELENA, Lúcia. "Problemas teóricos do romance brasileiro. 70/80." *I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre, UFRGS, Pós-graduação em Letras, 8/10 set/1986.

¹⁰⁸Ibidem, p. 174.

¹⁰⁹SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

A crítica que, permanentemente, é feita à famosa autobiografia de Fernando Gabeira está relacionada com o fato de ser um procedimento neo-realista, na qual há uma linguagem literária como transparência a serviço da cópia e há a construção da semelhança entre a escrita e o modelo que é entendido como o de verdade, ou, como o personagem Graciliano: *Deixa-se guiar apenas pelas faculdades da memória, e não pelas da reflexão,*¹¹⁰ sobre o que tem posições bem mais duras

Se a obra espontânea existe pela cumplicidade que estabelece entre livro e leitor, impossibilitando um verdadeiro questionamento das posições que este sustenta, é preciso falar também de uma outra cumplicidade mais triste: a do romancista com seus próprios valores sociais, políticos, econômicos.¹¹¹

Tais constatações oportunizam o questionamento da visibilidade de a obra de arte literária efetivamente executar o plano de adesão ao real, já que isso implica refletir sobre o controvertido *princípio de imitação* que se quer excludente, em tese, do estatuto da subjetividade e da imaginação. No entanto, como observa Luis Costa Lima¹¹², mesmo a mimesis da representação lida com uma dada concepção da realidade e essa, ainda que apresentada como fachada pronta, é uma formulação de alguém, passa pelo crivo de uma subjetividade, que seleciona e reorganiza os dados disponibilizados pelo real.

Acentuando tal aspecto, está o fato apontado por Starobinski¹¹³ de que o valor auto-referencial da escrita está ligado ao eu do momento em que a escritura se dá, o que comprometeria a fidelidade da reprodução do registro dos fatos passados.

¹¹⁰ *Em Liberdade*, p. 116.

¹¹¹ *Em Liberdade*, p. 118.

¹¹² LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Gal, 1980.

¹¹³ STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. In: *Poétique*, 3: 257 – 65, 1970.

Dessa forma, toda a autobiografia é uma auto-interpretação, não podendo ser esquecido que o próprio termo *interpretação* funda a perspectiva da deformação.

O que é isso companheiro? assume essa faceta auto-interpretativa pelo autor/narrador em várias passagens do relato. Frequentemente ele parece querer empalidecer a função de herói daquela guerrilha historicamente fracassada. Para tal, ironiza ora a ingenuidade com que nela se embrenha, ora as práticas heróicas de que fazia parte.

[...] Havia uma promessa de aparição de cinco mil metalúrgicos. Acreditávamos. Olhávamos a rua deserta e nos perguntávamos: quando é que vão entrar ali, com suas bandeiras vermelhas, cantando a internacional, como nos filmes ou nos romances?¹¹⁴

O sonho de muitos de nós era o de passar logo para um grupo armado. Em nossa mitologia particular, conferíamos aos que faziam este trabalho todas as qualidades do mundo.¹¹⁵

Essa “atitude”, no entanto, não é suficiente para que se esqueça o fato de que o autor tematiza a guerrilha, conta a história do movimento revolucionário em oposição ao da ditadura militar a partir da sua vivência; assim, todo o relato está ligado à experiência do indivíduo e à sua visão que tem dos fatos, inclusive a própria concepção do livro

Foi assim, nessa corrida meio culpada, que me ocorreu a idéia: se escapo de mais essa escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar.¹¹⁶ [...] Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história.¹¹⁷

¹¹⁴ *O que é isso companheiro?* p. 80.

¹¹⁵ *O que é isto companheiro?* p. 111.

¹¹⁶ *O que é isso companheiro?* p. 12.

¹¹⁷ *O que é isto companheiro?* p. 171.

Mesmo a estratégia de des-eroizar o narrador não é suficiente para retirar de centro esse eu que se desdobra na tentativa de afirmação de um sujeito cuja diferença está, justamente, na capacidade de avaliar esse passado que narra.

Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros? Pode-se falar de tortura quando se é artista? [...] O verdadeiro campo de discussão é o campo dos heróis, dos mártires e dos torturados.¹¹⁸

O que não impede de assegurar que a vivência individual do *eu* passado é extensiva a uma parcela significativa da sociedade brasileira, como se o ingênuo, o equivocado, o sonhador, não fosse só ele e o grupo a que pertencia, mas, numa relação quase que metonímica, essa seria a melhor adjetivação para boa parte da classe social a que pertence, e a quem se dirige: seus supostos leitores de quem, apesar da humildade aparente, se intitula guia.

Posso contar como vi aquela luta interna. Posso tentar simplificar para que todos entendam o que era exatamente. Mil vezes mais autorizadas do que a minha vão surgir, **sou apenas um guia que vai apontar para que lado vai a caravana**¹¹⁹. (grifo meu).

A respeito da enunciação desse relato, Denise Aguiar¹²⁰ (1993) aponta para o fato de que o a atitude enunciativa, que anteriormente classifiquei de *aliciadora*, traz implícita a consciência de uma espécie de aura, produtora da diferença do autor/narrador e fundadora do estatuto simbólico da arte.

¹¹⁸ *O que é isto companheiro?* p. 208.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹²⁰ AGUIAR, Denise. *Trilhando e revertendo as vias da memória: a ficção de em Liberdade*. (Dissertação de Mestrado). UFRJ, 1993.

Ela está se referindo a um dos quatro momentos da vivência artística ocidental definida por Benjamin – a arte simbólico-aurática que pressupõe a vigência da aura, do princípio da analogia, da totalidade do significado e da univocidade centrípeta¹²¹ Apesar de a obra de Gabeira já num período que, de certa forma, viver sob o signo da destruição da aura, parece bastante pertinente a aproximação que Denise Aguiar faz do texto em questão com as reflexões benjaminianas. Na verdade, muitos procedimentos que aqui foram elencados fundamentam tal relação: a consciência da aura, instauradora do pacto entre o narrador e o leitor; a pressuposição de uma “verdade”, enquanto totalidade a ser alcançada; e a condição unívoca do discurso individual, que aponta sempre para o cerne de um real pré-concebido.

Outro ponto a ser ressaltado na oposição a *O que é isso companheiro?* e *Em Liberdade* é que enquanto esta é plurissignificativa, um simulacro, aquela opta pela cópia do real já que tratando-se de uma narrativa autobiográfica a verdade – mesmo que a por ele concebida - reforça a idéia de cópia, tal como é vista por Deleuze¹²² produzindo, assim, uma arte que se apresenta como *reflexo da experiência do real*, já que a linguagem literária é encarada como transparência a serviço da cópia, da construção da semelhança entre a escrita e o modelo essencial de verdade.

Ao desprezar tanto o caráter de representação da escrita literária, quanto a presença de aspectos subjetivos na seleção, ordenação e apresentação dos fatos narrados, Gabeira obriga o crítico a inseri-la na modalidade de discursos diluídos em

¹²¹BENJAMIN. Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *Rua de mão única*. Obras Escolhidas. Tradução de Rubens Torres Filho e José Carlos Barbosa. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1993. p. 59.

¹²²DELEUZE, Gilles. 1974 “Platão e o simulacro” In: *A Lógica do sentido* Trad. De Luiz Roberto Santos Flores. São Paulo: Perspectiva, 1973.

outras especificidades, mas nunca nos ficcionais, já que há, nessa obra, o *veto ao ficcional*, pois apresenta-se como o texto que tem a informação verdadeira, elemento, sem dúvida, de grande valor no momento em que foi publicado, mas de duvidosa valia quando se trata de expectativas criativas que fazem parte do estatuto ficcional.

Silviano – no seu papel de ensaísta – é pródigo na análise do que textos como o de Gabeira que, na esteira de uma demanda, preenchem o imaginário do leitor com a realidade, sem deixar a ele o que a boa literatura deveria fazer: A boa literatura, mesmo a de cunho confessional, neste caso, teria de levar em conta que a memória não é nem permanece estanque, sim como algo capaz de se sendo assim, a contribuição possível seria trabalhar as lembranças como arranjos capazes de elucidar

3.2 O BORRAMENTO DA AUTOBIOGRAFIA: AS FALSAS MEMÓRIAS

A esse respeito Maurizio Catani¹²³, baseado em pesquisas antropológicas, dá provas de que a autobiografia aparece como uma necessidade de configuração ideológica no mundo ocidental a partir da formação plena do individualismo moderno, desencadeada em 1789, concomitante à Declaração dos Direitos dos Homens e dos Cidadãos. Há uma estreita correlação entre o afirmar-se na literatura autobiográfica, como hoje é entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe

¹²³CATANI, Maurizio (org.). *Individualisme et Autobiographie em Occident*. Bruxelas: l'Université de Bruxeles, 1983, p. 27-50.

dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação.

Juliette Raabe¹²⁴ considera essas ocorrências não como um renascimento ou novo ímpeto do individualismo, mas como manifestação de uma angústia ligada ao enfraquecimento ou à perda da identidade, em virtude da incerteza atual própria à relação eu-Outro. Dentre os fatores responsáveis por essa incerteza, Juliette aponta: o fim da hegemonia ocidental e do colonialismo anteriores que propunham uma imagem incontestada do outro, logo do eu; a descrença no cientificismo positivista do séc. XIX que prometia reduzir o universo à mercê do controle do homem; a deteriorização da integridade do eu provocada pela fragmentação inerente à estrutura dos meios audiovisuais e às descobertas freudianas, ao salientarem o embate das forças do consciente e inconsciente, do desejo com sua realização.

Nessa linha de reflexão, situa-se Christopher Lasch¹²⁵ que estuda a eclosão das formas literárias de cunho acentuadamente autobiográfico, nas décadas 1960-1980, nos EUA, onde aparecem lembranças e experiências associadas à crônica política e à crítica cultural. Segundo o autor, essa nova forma, enquanto reveladora do narcisismo que permeia toda a sociedade americana e caracteriza sua produção cultural, ligar-se-ia à consciência de que a crise do indivíduo, em razão das dimensões alcançadas, representaria uma tentativa de esclarecer as inter-relações entre vida privada e vida pública, colocando uma questão cuja análise deveria poder explicar, entre outras coisas, por que a “vida interior” não conseguia oferecer nenhuma proteção efetiva contra as ameaças que a circundam.

¹²⁴RAABE, Juliette. "Le marché du vécu". DALHEZ- SARLET, Claudette; CATANI, Maurizio (org. *Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983. p. 235-248.

¹²⁵LASCH, Christopher. *A Cultura do Narcisismo*. São Paulo: Imago, 1981.

O fato de o individualismo burguês, base da razão iluminista, desembocar mais tarde no beco sem saída do narcisismo, como acontece com a grande maioria das realizações culturais de uma sociedade capitalista avançada como a norte-americana, não invalida a importância literária da escrita do eu e muito menos a complexidade das indagações que afloram ao longo do seu desenvolvimento. Como observa Silviano Santiago, “a narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por seu intermédio”¹²⁶

O estudo da autobiografia envolve, inevitavelmente, a noção de indivíduo, presente já desde o sentido dicionarizado do termo: “*vida de um indivíduo escrita por ele mesmo*”. É a partir de tal noção, e dos diferentes matizes por ela assumidos no curso de sua própria reflexão, que se tornam mais claros alguns elementos que definem o gênero autobiográfico e permitem compreender melhor sua gênese e desenvolvimento. O discurso autobiográfico aparece como uma necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental, visto que ele não se encontra em outras partes do mundo com a mesma frequência e o mesmo significado. Sobre isso, diz Wander Miranda

Há, portanto, íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação.¹²⁷

¹²⁶ SANTIAGO, Silviano. “Prosa Literária Atual no Brasil” in: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Cia das Letras, 1989. p.51.

¹²⁷ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992. p. 26.

A escrita da interioridade, desenvolvida literariamente, a princípio pelos romances epistolares, desvela aspectos de uma subjetividade que, segundo Habermas,¹²⁸ “*oriunda da intimidade pequeno-familiar se comunica consigo mesma para se entender a si própria*”. O novo público burguês, constituído de pessoas privadas, tem sua representatividade concretizada na exibição ou exposição da privacidade e encontra na literatura uma via privilegiada rumo à auto-afirmação e autoconhecimento. A autobiografia configura-se, então, como um modelo de discurso em que a sinceridade e a transparência subjetiva são elementos centrais que remetem ao novo código de valores, afirmado pela classe que assume o poder e conquista gradativamente a hegemonia em todas as esferas sociais.

Ao se pensar autobiografia, enquanto texto, não se pode prescindir do clássico estudo de Phillippe Lejeune¹²⁹ *O pacto autobiográfico* “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, da forma como percebe sua vida individual, em particular, a história de sua personalidade”.

O autor observa que essa definição coloca em cena elementos referentes à forma da linguagem (narrativa em prosa), ao sujeito tratado (vida individual, história de uma personalidade), à situação do autor (identidade entre o autor, cujo nome remete a uma pessoa real, e o narrador) e à posição do narrador (identidade entre o narrador e o personagem principal, caráter retrospectivo da narração).

De tais elementos, que podem não se manifestar na totalidade (o texto, por exemplo, deve ser principalmente uma narrativa em prosa, etc.), Lejeune considera imprescindível a identidade entre o autor, o narrador e o personagem principal. Tal

¹²⁸HABERMAS, Jürgen. “Modernidade versus pós-modernidade” In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo?*. Martins Fontes, SP, 2002. p. 85-96.

¹²⁹LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. (bis) Paris: Seuil, 1975. p. 417.

identidade deve harmonizar-se, em última instância, com o nome do autor – pessoa real a quem se atribui a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito – impresso na capa do livro -, permitindo sua identificação pelo leitor através desse nome próprio. Essa articulação, no caso da autobiografia, há de preceder a própria expressão em primeira pessoa. Então, o texto autobiográfico supõe primeiro uma identidade assumida no nível da enunciação e, completamente secundária, uma semelhança produzida no enunciado.

Desse modo, esvazia-se inteiramente a importância tanto da relação com a realidade, da fidelidade aos fatos, quanto dos recursos intratextuais, em proveito de uma caracterização que privilegia o nível global do texto publicado e funda-se no modo de leitura que o autor sugere ao leitor, num “contrato” implícito ou explícito.

O *contrato de leitura*, por sua vez, firma-se a partir do que Lejeune define como o *pacto autobiográfico* que é a própria afirmação, no texto, da mencionada identidade autor-narrador-personagem, remetendo ao nome do autor, pessoa dotada de registro civil, socialmente responsável pela emissão do discurso.

Esse procedimento de identificação é que permitiria, segundo as estratégias de Lejeune, distinguir a autobiografia do romance autobiográfico, pois neste, mesmo que o leitor suspeite de possíveis identificações do narrador-personagem com o autor, não se formaliza o dito *pacto autobiográfico*. Para Lejeune, ao contrário do romance autobiográfico, a autobiografia não comportaria níveis. Ou o pacto se daria por inteiro ou não se poderia, a rigor, falar de autobiografia.

Jean Starobinski¹³⁰ coloca em xeque o princípio que vincula, de maneira pacífica, a forma ao conteúdo nesse tipo de escritura e chama a atenção para o fato

130. STAROBINSKI, Jean. “Lê Style de l’autobiographie”. *Poétique*, 3: 1974. (p. 257 – 65).

de que o valor auto-referencial de uma narrativa autobiográfica está inegavelmente ligado ao momento presente da escrita, o que traz um obstáculo à reprodução exata dos acontecimentos¹³¹ passados, fazendo, portanto, de toda a autobiografia uma auto-interpretação e, favorecendo o arbitrário em detrimento da fidelidade aos fatos. Mais do que obstáculo, a narrativa produzida em tais condições funda o princípio da deformação e da falsificação. Daí o veredicto:

Não somente a autobiografia pode mentir, mas uma obra autobiográfica pode revestir a mais livre invenção romanesca: as pseudo-memórias, as narrativas pseudobiográficas exploram a possibilidade de narrar em primeira pessoa uma *história puramente* imaginária.¹³²

Segundo o mesmo autor, há um desvio básico na reflexão autobiográfica, nos moldes que a concebia Lejeune porque o *eu* presente, que se confirma enquanto sujeito pela presença de um *tu* (motivação do discurso), assume uma preponderância em relação ao *eu* passado. O desvio apontado abrange dois níveis: um temporal, único que se manifesta ao nível da linguagem, e o outro de identidade, constante e ambíguo, pois o *eu* de hoje, ligado referencialmente ao *eu* de ontem, guarda com este uma relação ao mesmo tempo de identificação e de distanciamento. Assim, a primeira pessoa é o suporte comum da reflexão presente e da multiplicidade dos estados passados. Nessa perspectiva, o estilo funciona como índice da relação entre o escritor e seu próprio passado, revelando ainda o projeto, orientado para o futuro, de uma maneira de se revelar a outrem.

¹³¹Fato que supostamente não aconteceria com o diário, já que o registro deste, como o próprio nome sugere, se dá diariamente.

¹³²STAROBINSKI, Jean. "Lê Style de l'autobiographie". *Poétique*, 3: 1974. p. 40.

Elizabeth Bruss¹³³ (1974), por seu lado, coloca seu estudo noutra plano ao situar a autobiografia como *ato literário* produzido em condições históricas variáveis e identificado menos pelo estilo e pela forma de composição do texto do que pelo modo como são considerados estes mesmos estilo e modo de construção. Estabelecendo uma analogia entre os *atos elocutórios* da linguagem comum (afirmação, ordem, promessa, questão, etc.) e os *atos elocutórios literários* (os gêneros), a autora afirma que eles são o reflexo de situações de linguagem reconhecíveis, que se tornam institucionalizados por tal ou qual comunidade, implicando certos contextos, condições e intenções, às quais se associam por convenção social e/ou literária.

Um gênero como a autobiografia, então, se define pelos papéis que desempenha e pelos empregos aos quais se associa (do mesmo modo que uma pergunta espera obter informações), pois a composição ou o estilo que a constituem não explicam sua função genérica (como a sintaxe de uma pergunta não explica sua função elocutória). A associação, portanto, entre as características textuais e a identidade de uma modalidade literária, não é natural, mas convencional, institucional.

A partir da leitura que Bruss faz de Searle, ela fixa as “regras” às quais um texto autobiográfico ficaria circunscrito, o que determinaria sua “força elocutória” 1º- O autor que assume a responsabilidade pessoal pela elocução, deve possuir uma identidade com o narrador e com o personagem, sendo sua existência passível de verificação pública; 2º- a informação e os acontecimentos narrados são tidos por ser, ter sido ou dever ser verdadeiros, estando abertos também à comprovação por parte do público; 3º- espera-se que o autobiógrafo, independente dessa comprovação ou

¹³³ BRUSS, Elizabet. “Autobiografia considerada como ato literário”. In: *Poétique*, n. 17, 1977.

de possíveis reformulações, tenha certeza de suas próprias informações. Além dessas, somar-se-iam outros fatores conjunturais secundários, sendo o valor de uma autobiografia, enquanto gênero literário, reflexo de distinções convencionais que dizem respeito ao contexto, à identidade do autor e à técnica.

Mesmo que se reconheça a importante dimensão histórica da autobiografia enquanto fenômeno cultural que tem o estudo de Elisabeth Bruss, há de se identificar ainda uma importante lacuna no que diz respeito à necessidade de verificação pública das informações e dos acontecimentos narrados. Em primeiro lugar, como tais fatos fazem parte de uma experiência pessoal, esses nem sempre são passíveis de verificação. E o que é mais importante – já salientado anteriormente – é que diferente do **diário**, em que a distância temporal entre o vivido e o narrado é mínima, a construção da autobiografia se vale de uma memória distanciada, ainda que seletiva e deformadora que crive o individual voltado para acontecimentos presentes. Conforme observa Starobinski, isso estabelece o princípio da falsificação, tornando ainda mais difícil de demarcar os já fluidos limites entre o que é verdadeiro e o que advém do juízo e da imaginação.

Enquanto discurso artístico, justamente nesse deslizamento é que reside a riqueza de suas possibilidades, pois, tendo consciência do caráter de construção de uma linguagem específica, pode transitar entre o real e a imaginação quando do desvelamento das virtualidades da existência.

Em “Condições e limites da autobiografia”, ao comparar as expressões de cunho pessoal, Georges Gusdorf¹³⁴ afirma que o autor do **diário íntimo**, anotando dia a dia suas impressões e seus estados íntimos, fixa o quadro da sua realidade sem

¹³⁴GUSDORF, Georges. “Condições e Limites da Autobiografia” In: OLNEY, James. *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton University Press, 1980.

preocupação alguma com a continuidade. Tal afirmação parece diminuir o valor reflexivo do texto em forma de diário; no entanto, mais recentemente e também outros autores concebem

Com a crise de legitimização hoje, tão bem apontada por Jean-François Lyotard¹³⁵ enquanto principal sintoma do fim do século XX e o conseqüente esboroamento de todas as certezas, resta ao texto memorialístico a saída pelo simulacro. Fronteiriço no que confunde o confessional com o ficcional, o real com o simulacro, desse recurso alguns escritores de memória estão se valendo. Esse é o caso de Silviano Santiago. Longe de ser a degradação daquilo que seria o único elo com o verdadeiro, o simulacro aqui parece ser a única possibilidade de se aproximar da “verdade”.

3.3 A QUESTÃO DO SIMULACRO

Com base no mundo grego, o simulacro hoje tem sua carga semântica entendida como *fingimento, disfarce, simulação ou cópia imperfeita* e se constitui em um freqüente recurso do qual se valem os ficcionistas, visando a dar conta das demandas de leitores contemporâneos, cujo imaginário sofreu significativa influência das mudanças ocorridas na sociedade nas últimas décadas do século passado.

¹³⁵LYOTARD, Jean-Fraçois. *O Pós-Moderno*. Trad. Ricardo Correa Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Para chegar ao entendimento de simulacro como algo criativo, e não resultante de uma não-degradação, longo é o percurso e está vinculado a uma radical alteração de paradigma na compreensão das relações entre linguagem e realidade. Faz-se necessário - para se entender melhor essa passagem - aceitar o alerta feito por Luiz Costa Lima em *Mímesis e Modernidade* quando diz:

A teorização grega da mimesis supõe a concepção prévia das relações entre linguagem e realidade, assim como esta concepção, um conjunto específico de condições sociais. O que vale dizer, como qualquer outra teorização, os fundamentos desta não são discerníveis se não compreendermos a que interesse respondia.¹³⁶

Por esta perspectiva, Costa Lima destaca dois momentos da produção artístico-filosófica que se diferenciam pela problematização da palavra poética. No primeiro – desde o aparecimento dos poemas homéricos até fins o século VI –, o poeta é visto como um dos mestres da verdade; a palavra que profere tem um reconhecimento indiscutível. Entendia-se, nesta época, que a palavra poética era portadora de verdade, diretamente relacionada ao culto da memória, sendo esta encarada como via de indagação da própria verdade. Num contexto em que a palavra era única, incontestável, a teorização da mimesis não se dava. As condições para tal teorização só vão se dar quando a própria relação entre a palavra declaradora e a realidade declarada é questionada. Isso acontece em decorrência de significativa mudança histórica: uma ruptura progressiva do monopólio da aristocracia e uma ascensão do cidadão enriquecido, mas não nobre. Tal mudança influi significativamente na mentalidade da época a ponto de a palavra poética tornar-se menos ensinamento que reflexão acerca das relações entre os homens e os deuses, entre o homem e suas paixões; surge aí a pergunta sobre a mimesis.

¹³⁶LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 8.

O conceito, então, tem sua origem estreitamente vinculada a uma alteração de paradigma na compreensão das relações entre linguagem e realidade, quando o poético se independitiza das outras formas de conhecimento do mundo, da verdade. Como esse processo de autonomia é correlato à perda do caráter, indiscutível, da palavra poética; esta passa a ser sujeita a novos juízos que re-avaliam sua função social. Deste momento, destacam-se as concepções platônicas e aristotélicas acerca da mimesis enquanto elemento constitutivo do fazer poético.

No mundo platônico, o plano das idéias – objeto de percepção e estudo do filósofo – é inacessível ao poeta imitador porque este trabalha somente com o real visível, com as imagens compostas de luz e de sombras. Decorrência disso é a tão conhecida condenação platônica aos poetas, pois estes não teriam, senão, um conhecimento insignificante das coisas que imitam sendo que imitação não passaria de uma brincadeira, indigna de pessoas sérias; estendendo-se tal acusação aos poetas trágicos.

Em *O Sofista* – sempre tomando como referência o grau de vinculação ou proximidade com a essência Platão –, distingue ainda, no campo da atitude mimética, a arte da *cópia* e a arte do *simulacro*, estabelecendo uma dualidade valorativa. Quando se trata de cópia, o produto mimético, embora não sendo a representação das Idéias, funda-se na semelhança com modelos dados por este plano, através de uma cadeia de reminiscências. Já quando se trata do simulacro, dá-se uma degradação daquilo que seria o único elo com o verdadeiro, pois que há um extravio do princípio de semelhança com o modelo. A perspectiva aristotélica de mimesis está longe desse código de julgamento hierárquico. A diversidade de enfoque é assim explicitada por Lúcia Helena:

Em Platão, a mímese é a manifestação de um poder criador que gera apenas realidades aparentiais, em que só o poder criador pleno da Idéia pode gerar realidades em si. Em Aristóteles, a mímese é o próprio ato criador pleno da Idéia e pode gerar realidades em si. Em Aristóteles, a mímese é o próprio ato criador, desencadeador e manifestador da *physis*, e não um compartimento da Idéia¹³⁷.

Na Idade Clássica, a linguagem continua tendo estreita afinidade com as coisas que enuncia a ponto de – como afirma Michel Foucault¹³⁸ a natureza e o verbo se entrecruzarem ao infinito, formando um grande texto único. A retirada do pensamento e do saber para fora do espaço da representação, passando pelo questionamento de seu fundamento, de sua origem e dos seus limites, vai se dar no século XVIII quando acontece a quebra do princípio da representatividade da linguagem, o que ocasiona um redimensionamento da relação existente entre o literário e a realidade. Doravante, a linguagem literária assume condição de autonomia, sendo considerada expressão do imaginário de quem a produz e, definitivamente, afasta-se do atrelamento daquilo que é moral e verdadeiro.

Luis Costa Lima em *Mimesis e Modernidade*¹³⁹ desenvolve detalhadamente a mudança de paradigma a ponto de demonstrar que hoje a manifestação literária não mais pode ser vista como igual a um referente externo. Ele não nega o relacionamento do texto literário com as representações sociais; entretanto distingue a *mimesis de representação* da *mimesis de produção*. Admite que a primeira tem um substrato anterior à obra, enquanto que a segunda não se apóia em nenhum dado externo, mas no *estoque* que teria quem a produz.

¹³⁷ HELENA, Lúcia. *Escrita e Poder*. Rio de Janeiro, Cátedra, INL, 1985. p. 201.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4ª ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa. Veja/Passagens, 2001.

¹³⁹ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

Mas na obra referida de Costa Lima, dentre os aspectos que mais me chamam a atenção – e que interessa para o trabalho que ora realizo –, é a reflexão que faz da obra do argentino Jorge Luis Borges, cujo efeito é obtido dentro da própria estrutura lógica do discurso, diferente de Mallarmé. Enquanto este ostenta o ilógico da linguagem, Borges desmonta a lógica, mas o faz no interior de seu próprio texto. Sendo assim, contribui para que a interpretação do enredo que articula fique desacreditada, com o que consegue deslocar a atenção do leitor para aquilo que realmente interessa: a mimesis atual só cabe ainda na condição de simulacro.

O escritor argentino não poderia passar despercebido do ensaísta Silviano Santiago que em “Eça, autor de Madame Bovary”¹⁴⁰, em uma alusão óbvia ao já citado “Pierre Menard, autor del Quijote”¹⁴¹, diz: “Borges me disse que não precisava ter vergonha de ser leitor, de que os livros não são propriedade privada. Somos todos, em arte, e em artes, grileiros”¹⁴². Isso é publicado em 1978. *Em Liberdade* é de 1981.

Tal proposta de Borges, aliada a outras experiências do escritor, faz com que Silviano Santiago se mostre refratário à concepção de texto literário controlado pelos significantes, mas aberto a um texto que convida o leitor a visualizar as marcas deixadas pela língua pela memória e pela história; inter-relacionadas em *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos. Com isso ele retoma o convencionalismo do jogo, não para esconder ou dificultar as descobertas, mas para acentuar o caráter prazeroso que lhe é inerente. Com isso, o simulacro paródico - de um diário ficcional

¹⁴⁰SANTIAGO, Silviano. “Eça, autor de Madame Bovary” In: *Uma Literatura nos Trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

¹⁴¹BORGES, Jorge Luiz. “Pierre Ménard, autor del Quijote” In: *Ficções*. 4ª ed. Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 1986. p. 29 a 38.

¹⁴² Ibidem, p. 50.

que finge ser verdadeiro - aponta para uma nova lógica, para uma nova cultura agora com o toque do ensaísta, colocando sua percepção a serviço da ficção.

A esse respeito, Silviano Santiago diz:

A acomodação da obra na História e seu naufrágio só podem ser anulados por um crítico que a torne presente, contemporânea - ou seja, transforme-a em prisioneira do próprio contexto histórico do crítico.¹⁴³

Adotar a estratégia do simulacro na ficção constitui-se em uma forma de questionamento estético ativando, inclusive, sua importância política enquanto arte, já que é na forma estética, segundo Herbert Marcuse que reside o revolucionário na arte.

A arte pode ser revolucionária em muitos sentidos. Num sentido restrito, a arte pode ser revolucionária se representa uma mudança radical no estilo e na técnica. Tal mudança pode ser empreendida por uma verdadeira vanguarda, antecipando ou refletindo mudanças substanciais na sociedade em geral. [...] Para além disso, a arte pode denominar-se revolucionária se, em virtude da transformação estética, representar no destino exemplar dos indivíduos, a predominante ausência de liberdade e as forças de rebelião, rompendo assim com a realidade social mistificada (e petrificada) e abrindo os horizontes da mudança (libertação).¹⁴⁴

O bom na obra de Marcuse é que, apesar de seu tom exortativo, não se deixa engolir por ortodoxias marxistas – em plena vigência dessas-; ao contrário, alerta, inclusive para o fato de que, quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Exemplifica, inclusive, dizendo que pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht.

¹⁴³SANTIAGO, Silviano. “Eça, autor de Madame Bovary” In: *Uma literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978 p. 50.

¹⁴⁴MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1977, p.13.

O simulacro passa a rever o relacionamento entre arte e sociedade, pois ao negar-se a assumir o papel de crítica imediata não nega sua importância política, mas torna-a mais sutil, mais refinada, já que ao pleitear uma nova leitura do social, do político, do provado, alerta o leitor para o fato de que esses elementos podem se dar tão inextricavelmente imbricados que eleger um sem contemplar o outro pode significar uma comprometedora unilateralidade.

Ao apresentar a sobreposição de interesses, o texto literário ultrapassa a antiga dicotomia realidade/ficção e, baseada na ambivalência, a mensagem escrita é desdobrada no seu outro: aquele do qual se diferencia: o seu simulacro. Baudrillard¹⁴⁵ ao refletir sobre a simulação, o faz contrastando tal recurso com a dissimulação. Diz o filósofo francês que enquanto simular é fingir ter o que não se tem, dissimular é fingir não ter o que se tem. Enquanto o primeiro aponta para uma ausência, o segundo o faz para uma presença. Vai adiante dizendo o que considera determinante:

Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio, alguns dos respectivos sintomas. Logo, fingir ou dissimular deixam intacto o princípio de realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso” do “real” e do “imaginário”. Estaria então doente o simulador se produz verdadeiros sintomas.¹⁴⁶

A idéia que perpassa o simulacro é a de liberdade que se faz libertadora porque ao mesmo tempo em que possibilita autonomia, traz a marca da dependência. Ao mesmo tempo em que está ligada à tradição, dela se separa; ao

¹⁴⁵BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Trad. de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógios D'água, 1991, p. 9.

¹⁴⁶ ibidem

mesmo tempo em que o narrador é autor, ao mesmo tempo em que é ficção, é relato literário. Ao mesmo tempo põe em causa e aí prova a autonomia.

3.4 AUTOBIOGRAFIA E PROSA BRASILEIRA: SILVIANO SANTIAGO ESTÁ PARA FERNANDO GABEIRA ASSIM COMO GRACILIANO ESTEVE PARA LINS DO REGO

Um flagrante contraponto aparece permanentemente no texto objeto dessa tese: o que seria um intelectual no sentido pleno da palavra em oposição a um “vendilhão do templo”; o que seria um escritor – capaz de produzir aquilo que Silviano considera texto de qualidade – em oposição aos demais escritores, esses inclinados à produção de textos fáceis, seduzidos muito mais pela possibilidade da venda que da qualidade do veiculam.

Logo no início do diário que Silviano inventa para Graciliano, o personagem Graciliano manifesta sua admiração, (mais tarde vamos ver, de cunho desabonador) para com o seu hóspede, já que esse se mostra tão à vontade para com o ato de escrever.

Invejo esse escritor de botas de sete léguas que é José Lins. Enquanto eu marco passo ou avanço algumas polegadas, laboriosamente e suando, como se transportasse peso excessivo, em caminhos esburacados, ele corre sem se cansar. Se pára um instante julgamos que é para tomar fôlego. Engano: está risonho, alegre, a respiração tranqüila – e pronto para um novo livro.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Em Liberdade*, p. 22.

Enquanto isso, o alagoano amarga a dificuldade quase visceral de suportar seu texto guardando para si suas frases desencontradas e anárquicas, ou lamentando as limitações de expressar-se pela palavra, tanto falada como escrita.

Fiquei lamentando as limitações da palavra, fosse falada, fosse escrita. Teria precisado de três ou quatro volumes para narrar o que me era dado conhecer em poucos minutos. Quem os escrevesse, gastaria dois ou mais anos de esforço sobre-humano, arranjando frases, parágrafos, capítulos, volumes, buscando o estilo certo, parando diante de certas situações dramáticas; quem os escrevesse, datilografaria e tornaria a datilografar páginas e mais páginas, oscilaria entre esta ou aquela palavra, esta ou aquela pontuação.¹⁴⁸

Ao contrário de Graciliano,

Zé Lins não enfrenta a calma da criação. Não se senta numa cadeira diante de um papel em branco, à procura de uma cena que possa servir de seqüência verossímil ao que já está escrito, ou em busca de um diálogo que engrandeça a cena. Se a escrita não sai fácil de um jato só, abandona as folhas de papel em branco.[...] troca de romance como quem troca de pele.¹⁴⁹

O desleixo do autor de *O Menino do Engenho* é tão grande que não demonstra qualquer pudor em relação aos erros que comete no texto, dando-os para serem revisados e acatando as correções “como um menino de colégio”. Para ele, escrever é como furar um barril cheio, “a história se escreve por si mesma” o que faz com que Graciliano acrescente: “não há como perder o fio de uma história conhecida”.

De certa forma, essa transposição que o diário registra dá conta da forma como o agora ficcionista concebe o bom texto: aquele que pacientemente demonstra não só a preocupação poderia servir também para o que Silviano pensa de

¹⁴⁸ *Em Liberdade* p. 49.

¹⁴⁹ *Em Liberdade*, p. 119.

Fernando Gabeira que, seu contemporâneo na publicação de um livro - esse sim de memória - dá conta de uma história colada ao vivido.

Essa diferença merece algumas considerações que dizem respeito à própria condição do escritor de *Em Liberdade*, pois, como professor e crítico literário, não produz um texto ficcional simplesmente motivado pela vontade de escrever ficção - como bem refletem seus ensaios -, mas pela plena consciência do que significa cada movimento literário, assim como o reconhecimento de um gênero - em detrimento de outro.

Ele mesmo, em 1987, em entrevista para a Revista *Isto é*¹⁵⁰ é, explicando sua forma de pensar sobre a facilidade de venda e o que isso significa para o intelectual, diz que trabalhar para a indústria cultural é, hoje, assinar o pior pacto possível e vender a alma ao diabo.

Tal crítica, por parte do autor mineiro, passível de comprovação por outras manifestações que fez sobre tal assunto, está ligada diretamente à proliferação - e pronta acolhida do público - de um tipo de literatura comprometida com a revelação objetiva de acontecimentos que haviam sido ocultados pelo regime autoritário instaurado no país em 1964.

Tornando-se um dos grandes filões editoriais da época, temos *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira¹⁵¹. Publicado inicialmente em 1979, rapidamente tem a preferência do público graças ao fato de apresentar-se como depoimento através do qual o narrador promete contar parte desconhecida de uma história social vivida por um ex-guerrilheiro. Assim, valendo-se de recursos fáticos, o

¹⁵⁰“Não vendamos a alma. Um alerta aos escritores que cedem à indústria cultural”. Entrevista a Marília Martins. *Isto é*, nov. 1987.

¹⁵¹GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 29ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

narrador, confundido diretamente com o autor, alicia o leitor chamando-o amigo/amiga, já que goza do reconhecimento de seu nome pelo fato de ter participado do seqüestro do Embaixador americano Charles Burke Elbrick no Rio de Janeiro, em 1969. Com isso fica fácil intitular-se guia da caravana, a ponto de pré-determinar os vazios interpretativos que caberiam ao leitor preencher, apresentando um texto tão natural que ficaria muito difícil não reconhecê-lo como verdadeiro.

Coloca-se, nesta obra, o cumprimento daquilo que Lejeune¹⁵² reivindica: a conferência entre autor-narrador-personagem configura, de fato, o pacto autobiográfico. Tal legitimação acontece porque a narrativa tem a ver com a condição de ex-guerrilheiro, testemunha e vítima dos porões da ditadura e seu compromisso benjaminiano de contar o que viu, com a autoridade que é conferida a quem viveu a experiência.

A obra de Gabeira revela-se, portanto, a afirmação da individualidade cuja valorização aponta para aquilo que José Guilherme Merquior¹⁵³ já havia caracterizado de romântica. *O que é isso companheiro?*, de fato, incorpora a ressonância do mito do herói romântico, sujeito de uma análise feita a partir da vivência individual e sob o signo de sua própria diferença, movendo-se, dessa forma, no pólo mítico do Eu, apontado por Merquior como um dos pilares do expressionismo romântico.

Lúcia Helena¹⁵⁴, além de identificar também traços românticos na composição do personagem, identifica, no livro de Gabeira, uma narrativa que fica aquém do

¹⁵²LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. In: *Poétique*, 5. Seul, nov. 1983.

¹⁵³MERQUIOR, José Guilherme. "O fantasma romântico" In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980.

¹⁵⁴HELENA, Lúcia. "Problemas teóricos do romance brasileiro. 70/80". *I Seminário Latino Americano de Literatura comparada*. Porto Alegre, UFRGS, Pós-graduação em Letras, 8 a 10 de setembro de 1986.

ficcional justamente porque foge do caráter problematizador e imaginarizante, já que se limita a cumprir aquilo que prometeu: contando a verdade, mesmo que seja a sua.

Desse modo, os vazios de sentido a serem preenchidos pela leitura interpretativa são pré-determinados pelo narrador, e em número bem reduzido, quase que semelhantemente ao modo como tais vazios eram tratados pelo narrador dos folhetins românticos, isto é, veiculadores de cortes, de suspense, mantenedores de regulação catártica¹⁵⁵.

Diante disso, restaria ao leitor de textos dessa natureza, não o questionamento, mas a adoção de atitude vampiresca, expressão que Flora Sussekind¹⁵⁶ encontrou para melhor classificar o leitor a quem é dado um único papel: o de sugar a verdade do narrador adotando-a como se sua fosse.

A crítica, que permanentemente é feita à famosa autobiografia de Fernando Gabeira, está relacionada com o fato de ser um procedimento neo-realista, na qual há uma linguagem literária como transparência a serviço da cópia e há a construção da semelhança entre a escrita e o modelo que é entendido como o de verdade, ou, como o personagem Graciliano: Deixa-se guiar apenas pelas faculdades da memória, e não pelas da reflexão¹⁵⁷.

Quando do lançamento de outra obra de Gabeira – *O hóspede da utopia*¹⁵⁸ –, mais uma vez, em artigo publicado no jornal *Leia Livros*¹⁵⁹, Silviano se insurge contra o memorialista político por entender ser esta uma ficção pasteurizada e global, que encolhe o cérebro de quem a lê.

¹⁵⁵ HELENA, Lúcia. op. cit. p. 174.

¹⁵⁶ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

¹⁵⁷ *Em Liberdade*, p.116.

¹⁵⁸ GABEIRA, Fernando. *O hóspede da utopia*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.

¹⁵⁹ “Pizza, TV e Utopia” *Jornal Leia Livros*, novembro de 1981. p. 13.

Tais constatações oportunizam o questionamento da visibilidade de a obra de arte literária efetivamente executar o plano de adesão ao real, já que isso implica refletir sobre o controvertido princípio de imitação que se quer excludente, em tese, do estatuto da subjetividade e da imaginação. No entanto, como observa Luis Costa Lima¹⁶⁰, mesmo a mímeses da representação lida com uma dada concepção da realidade e essa, ainda que apresentada como fachada pronta, é uma formulação de alguém, passa pelo crivo de uma subjetividade, que seleciona e reorganiza os dados disponibilizados pelo real.

Acentuando tal aspecto, está o fato apontado por Starobinski¹⁶¹ de que o valor auto-referencial da escrita está ligado ao *eu* do momento em que a escritura se dá, o que comprometeria a fidelidade da reprodução do registro dos fatos passados. Dessa forma, toda a autobiografia é uma auto-interpretação, não podendo ser esquecido que o próprio termo interpretação funda a perspectiva da deformação.

O que é isso companheiro? assume essa faceta auto-interpretativa pelo autor/narrador em várias passagens do relato. Frequentemente ele parece querer empalidecer a função de herói daquela guerrilha historicamente fracassada. Para tal, ironiza ora a ingenuidade com que nela se embrenha, ora as práticas heróicas de que fazia parte.

[...] Havia uma promessa de aparição de cinco mil metalúrgicos. Acreditávamos. Olhávamos a rua deserta e nos perguntávamos: quando é que vão entrar ali, com suas bandeiras vermelhas, cantando a internacional, como nos filmes ou nos romances?¹⁶²

O sonho de muitos de nós era o de passar logo para um grupo armado. Em nossa mitologia particular, conferíamos aos que faziam este trabalho todas as qualidades do mundo.¹⁶³

¹⁶⁰LIMA, Luis Costa. *Mimesiss e Modernidade* Rio de Janeiro, Graal, 1980.

¹⁶¹STAROBINSKI, Jean. "Lê Style de l'autobiographie" In: *Poétique*, 3. 257-65, 1970.

¹⁶²GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.80.

¹⁶³Idem, ibidem, p. 111.

Essa “atitude”, no entanto, não é suficiente para que se esqueça o fato de que o autor tematiza a guerrilha, conta a história do movimento revolucionário em oposição à ditadura militar a partir da sua vivência; assim, todo o relato está ligado à experiência do indivíduo e à sua visão que tem dos fatos, inclusive a própria concepção do livro:

Foi assim, nessa corrida meio culpada, que me ocorreu a idéia: se escapo de mais essa escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar.¹⁶⁴ Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história.¹⁶⁵

Mesmo a estratégia de des-eroizar o narrador não é suficiente para retirar de centro esse eu que se desdobra na tentativa de afirmação de um sujeito cuja diferença está, justamente, na capacidade de avaliar esse passado que narra. “Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros? Pode-se falar de tortura quando se é artista? (...) O verdadeiro campo de discussão é o campo dos heróis, dos mártires e dos torturados.”¹⁶⁶

O que não impede de assegurar que a vivência individual do eu passado é extensiva a uma parcela significativa da sociedade brasileira, como se o ingênuo, o equivocado, o sonhador, não fosse só ele e o grupo a que pertencia, mas, numa relação quase que metonímica, essa seria a melhor adjetivação para boa parte da classe social a que pertence, e a quem se dirige: seus supostos leitores de quem, apesar da humildade aparente, se intitula guia.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 12.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 171

¹⁶⁶ Ibidem, p, 208.

Posso contar como vi aquela luta interna. Posso tentar simplificar para que todos entendam o que era exatamente. Mil vezes mais autorizadas do que a minha vão surgir, **sou apenas um guia que vai apontar para que lado vai a caravana.**¹⁶⁷

A respeito da enunciação desse relato, Denise Aguiar¹⁶⁸ aponta para o fato de que a atitude enunciativa, que anteriormente classifiquei de aliciadora, traz implícita a consciência de uma espécie de aura, produtora da diferença do autor/narrador e fundadora do estatuto simbólico da arte.

Ela está se referindo a um dos quatro momentos da vivência artística ocidental definida por Benjamin – a arte simbólico-aurática que pressupõe a vigência da aura, do princípio da analogia, da totalidade do significado e da univocidade centrípeta¹⁶⁹. Apesar de a obra de Gabeira ter sido escrita já num período que, de certa forma, vive-se sob o signo da destruição da aura, parece bastante pertinente a aproximação que Aguiar faz do texto em questão com as reflexões benjaminianas. Na verdade, muitos procedimentos que aqui foram elencados fundamentam tal relação: a consciência da aura, instauradora do pacto entre o narrador e o leitor; a pressuposição de uma “verdade”, enquanto totalidade a ser alcançada; a condição unívoca do discurso individual, que aponta sempre para o cerne de um real pré-concebido.

Outro ponto a ser ressaltado na oposição a *O que é isso companheiro?* e *Em Liberdade* é o de que enquanto esta obra é plurissignificativa, um simulacro, aquela opta pela cópia do real, dando a verdade como se ela fosse possível nesse tipo de

¹⁶⁷Ibidem, p. 33.

¹⁶⁸AGUIAR, Denise, *Trilhando e revertendo as vias da memória: a ficção de Em Liberdade*. (Dissertação de Mestrado) UFRJ, 1993.

¹⁶⁹BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril cultural, 1975, p. 59.

texto. Com isso, reforça a idéia de cópia, tal como a concebida por Deleuze¹⁷⁰ produzindo, assim, uma arte que se apresenta como reflexo da experiência do real, já que a linguagem literária é encarada como transparência a serviço da cópia, da construção da semelhança entre a escrita e o modelo essencial de verdade.

Ao desprezar tanto o caráter de representação da escrita literária, quanto à presença de aspectos subjetivos na seleção, ordenação e apresentação dos fatos narrados, Gabeira obriga o crítico a inseri-la na modalidade de discursos diluídos em outras especificidades, mas nunca nos ficcionais, já que há, nessa obra, o veto ao ficcional, pois se apresenta como o texto que tem a informação verdadeira, elemento, sem dúvida, de grande valor no momento em que foi publicado, mas de duvidosa valia quando se trata de expectativas criativas que fazem parte do estatuto ficcional.

“(...) não há como perder o fio de uma história conhecida”, diz o personagem Graciliano ao criticar seu hóspede – Lins do Rego – Assim também o leitor, ao se deparar com um texto de tal planura não precisa fazer movimentos para se achar, já que a história que lê não demanda nenhum esforço maior.

Em ensaio dedicado à obra,¹⁷¹ “Gabeira em dois tempos” o crítico David Arrigucci ressalta, apoiado em Bakhtin, que o “namoro” entre o que é literário e o não literário resultaria em um **alargamento das fronteiras do romance**. Salieta também que a geração de Gabeira teria necessidades que faziam com que a ficcionalidade estaria obliterada porque “há um novo invisível a nomear. Um invisível

¹⁷⁰ DELEUZE, “Platão e o simulacro” In: *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.

¹⁷¹ ARRIGUCCI Jr. David. “Gabeira em dois tempos”. In. *Enigma e comentário*. ensaios sobre literatura experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 119-139.

do tamanho da miséria do Nordeste que, para aparecer, não pedia nada além da formas miméticas do neo-realismo.¹⁷²”

Silviano não comunga da idéia de Arrigucci Jr. e trata do texto de memórias de seu contemporâneo de forma nada condescendente. Em publicação de 1984, faz uma lúcida análise na condição de venda da literatura no Brasil e, de certa forma, vai redefinir num conceito silenciado – o cânone -. O que define o bom texto literário, um bom livro no Brasil, segundo constata o – agora – crítico, é o lucro empresarial.

Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável(porque manipulável) árbitro: o público. É ele que, segundo a empresa, atesta anônima, econômica e autoritariamente sobre o “valor” da obra, digo mercadoria, como em qualquer teste Ibope ou índice de vendagem. Bons escritores são os que vendem, diz o lucro empresarial¹⁷³.

Esse sucesso de vendas - insinua Silviano - teria sido o mote para Gabeira escrever e, por seu lado, ter garantida acolhida do grande público, composto de leitores que se satisfazem com aquilo que vai chamar de *circuito tautológico*¹⁷⁴, pois que não buscam um livro que os inquiete, antes algo que lhes dê a ilusão da informação e, juntamente contribua para lhes amolecer o cérebro, espreguiçar os músculos, soltar as fibras.

Nessa regra mercadológico-editorial estaria um dos determinantes “na configuração artística do produto que ele passará a fabricar, o romance”¹⁷⁵ O artista se curva ao mercado e o “consumidor”, que agora deixa de ser chamado leitor,

¹⁷²idem, ibidem. p.135.

¹⁷³SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil” In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 25.

¹⁷⁴Esse termo é usado, na verdade, pelo personagem Graciliano em páginas de *Em Liberdade*, p.122, quando esse em registro no diário, no dia 29 de janeiro, queixa-se de que seus livros são tidos como difíceis; construídos demais.

¹⁷⁵Idem, ibidem, p. 25.

curva-se ao que o mercado anuncia como bom, criando assim um círculo de banalização que conspurca justamente aquilo que deveria ser o sustentáculo da obra de arte literária.

Essas afirmativas gerais parecem perfeitamente servir para a obra de Gabeira de quem, se reconhece o valor enquanto registro, já que ela representa, juntamente com os escritos de outros ex-presos político, contribuição significativa para o avanço no que diz respeito à memória da ditadura, por outro, dá conta da existência – nela - de uma espontaneidade nociva, já que oportuniza ao leitor a absorção da leitura “como se fosse um mata-borrão”¹⁷⁶.

No momento em que atribui a Graciliano uma reflexão sobre a absorção da obra literária, Silviano ficcionaliza o que elabora de outra forma no ensaio. Atribui ao leitor um ato político (sem responsabilizá-lo explicitamente) quando da escolha de um tipo de leitura, em detrimento de outra.

O leitor de jornal (ou de romance espontâneo)¹⁷⁷ não quer fazer esforço algum quando lê. [...] Deixa-se guiar apenas pelas faculdades da memória e não pelas da reflexão. Este leitor tem uma visão fascista da literatura. Fascismo não é apenas governo autoritário e forte, de preferência militar, que deixa que se reproduzem, sem contestação, as forças econômicas da classe dominante. Fascismo existe todas as vezes em que o ser humano se sente cúmplice e súdito de normas. Amolecem o cérebro, espreguiçam os músculos, soltam a fibra. O homem deixa-se invadir por modelos de comportamento que não representam a sua energia, mas que o transformam em um uniforme a mais. Chega a uma triste conclusão: **quanto mais semelhante sou ao meu semelhante**, mais sei a respeito do mundo, das sociedades, das pessoas. (grifo meu)¹⁷⁸

Sendo assim, no momento em que grande parte da população de leitores brasileiro opta pelo texto fácil das memórias em detrimento dos que oportunizam

¹⁷⁶ *Em Liberdade*, p. 122.

¹⁷⁷ Aqui cabem as biografias dos ex-presos políticos, escritas e consumidas em grande escala na época.

¹⁷⁸ *Em Liberdade*, p. 122.

“uma luta entre subjetividades que afirma e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência” há um perigo de se curvar ao modismo, de fazer o jogo de um sistema, já que se trata de uma ficção pasteurizada e global que encolhe o cérebro de quem lê.

À réplica de que Gabeira somente queria contar, e que não chama para si condição outra, não encontra eco no próprio texto do ativista político, pois mesmo a estratégia de des-eroizar o narrador, ele faz questão de deixar saliente sua capacidade de, justamente, avaliar esse passado que narra. Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros? **Pode-se falar de tortura quando se é artista?** [...] O verdadeiro campo de discussão é o campo dos heróis, dos mártires e dos torturados.¹⁷⁹

Se a leitura da obra de Gabeira não deixa dúvidas de que se encontra “colada” à realidade, resta a nós, estudiosos da literatura, nos perguntarmos o que faz com que ela, com tamanha sem-cerimônia, seja tão considerada mesmo tendo passado o tempo da missão a que se propunha.

Num primeiro momento, cabe considerar que numa obra, mesmo declaradamente memorialística, conforme os ensinamentos de Starobinski, o valor auto-referencial da escrita está ligado ao eu atual o que impossibilitaria a reprodução exata, de acontecimentos passados. Por esta perspectiva, toda autobiografia é uma auto-interpretação dos fatos, logo, estaria perpassada pela subjetividade do escritor, uma das características do texto literário.

¹⁷⁹ *O que é isso companheiro?*, p. 208.

Vale salientar, todavia, que essa prosa que fica no limiar entre o depoimento e a literatura, assim como o romance-reportagem, fica aquém do ficcional porque não demonstra preocupação com o caráter problematizador e “imaginarizante”, para usar um termo de Lúcia Helena¹⁸⁰ Tal negação da instância ficcional na obra de Gabeira encara a linguagem literária a serviço da cópia, concebendo a construção da semelhança entre a escrita e o modelo que de verdade que entende como tal. Com esse procedimento não consegue centrar-se na especificidade do discurso literário, inserindo-o no âmbito de outras modalidades.

A diluição do estatuto ficcional em *O que é isso Companheiro?* fica mais saliente quando, se lê *Em Liberdade* – objeto de estudo desta tese – de Silviano Santiago escrita somente dois anos depois da obra de Gabeira. Há, entre ele, um constante desencontro. “desencontramo-nos sempre”, diz o hóspede sobre seu anfitrião; e o que é para ser uma informação sobre os trâmites de horários da casa passa a ser uma metáfora da situação vivida pelos dois escritores em relação às suas concepções de arte.

Como já afirmamos anteriormente, essa narrativa encontra correspondente em outras suas contemporâneas, já que a obra de Silviano se apresenta consoante a outras que vão nessa linha da reflexão sobre o fazer literário e as vicissitudes que encontra o escritor nessa faina. que traz personagens também conflituados em relação à qualidade do que produzem e o mercado editorial.

¹⁸⁰ HELENA, Lúcia. “Problemas teóricos do romance brasileiro. 70/80”. *I Seminário Latino Americano de Literatura comparada*. Porto Alegre, UFRGS, Pós-graduação em Letras, 8 a 10 de setembro de 1986.

Aqui parecem Lins do Rego e Graciliano estarem representados nos personagens de Calvino.¹⁸¹ Há uma referência que pode ser vista como dois é um escritor produtivo, o outro um escritor atormentado. [...] O escritor atormentado observa o escritor produtivo [...] com uma ponta de desdém, mas também de inveja. Ele considera que o escritor produtivo nada mais é que hábil artesão, capaz de confeccionar em série romances que fazem o gosto do público; mas não pode reprimir um forte sentimento de inveja por um homem que se expressa com tão metódica segurança. [...] também a admiração sincera: no modo como esse homem põe todas as suas energias no escrever, há certamente uma generosidade, uma confiança no ato de comunicar, de dar aos outros o que eles esperam dele, sem interpor problemas de consciência. [...] O escritor produtivo observa o escritor atormentado enquanto este se acomoda à escrivaninha, rói as unhas, tem comichões, arranca uma folha, levanta-se para ir à cozinha, fazer café, depois chá preto, depois chá de camomila [...].

Mas, no momento em que o vê escrever, sente que esse homem se debate com algo de obscuro, um emaranhado, um caminho a ser aberto que ele não sabe aonde conduz; às vezes parece-lhe que o vê caminhar sobre uma corda suspensa no vazio, e é tomado por um sentimento de admiração. Não só de admiração: de inveja também, porque sente que seu trabalho é limitado e superficial se comparado ao que o escritor atormentado está procurando.

¹⁸¹CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

4 A LIBERDADE COMO METÁFORA

A liberdade é condição ontológica da ética, e a ética é a forma reflexiva que adota a liberdade.

Michel Foucault

4.1 A METÁFORA DA LIBERDADE

Em Liberdade, apesar de trazer uma narrativa colada ao cárcere, busca, exatamente, a experiência do não-cárcere, traduzida num discurso que pode partir do documento, sem a ele ficar atrelado. A escolha de personagens-escritores, envolvidos todos, de alguma forma, com movimentos libertários de seus tempos, mas, principalmente ligados a questões que dizem respeito à palavra, oportuniza que se pense a vida cultural e literária do país e os dilemas vividos pelo intelectual brasileiro em período extenso que vai da época dos inconfidentes e se estende (mas não termina) até os tempos difíceis do arrocho ditatorial pós-revolução de 64.

Os vários discursos que se cruzam no espaço da intertextualidade, segundo identificou Denise Aguiar¹⁸² - que, por sua vez, estuda a relação do leitor com a obra literária – possibilitam que se remeta à “memória de textos”, traduzida numa tipologia diversificada de discursos, que constitui a linha norteadora pela qual se guia o leitor e obtém as pistas que lhe dão condições de participar dos pactos de leitura que cada texto desperta.

¹⁸²AGUIAR, Denise Brasil Alvarenga. *Trilhando e revertendo as vias da memória: a ficção de Em Liberdade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira)

Tal narrativa tem sua gênese no fato conhecido dos estudiosos de Graciliano Ramos. *As Memórias do Cárcere*¹⁸³, começadas em 1947, só faltava o último capítulo cuja escritura foi sendo protelada. Percebendo a relutância do pai em concluir seu livro de memórias, o filho Ricardo Ramos pergunta-lhe o que constaria no último capítulo. “Sensações de liberdade”, responde o pai.

Pois é justamente o último capítulo – não escrito – o núcleo palpável da obra em estudo. Para tanto, no material introdutório do romance, o editor recapitula a informação acima e identifica o texto como manuscrito perdido de Graciliano Ramos cobrindo os primeiros dois meses e treze dias de liberdade – de 13 de janeiro a 26 de março de 1937.

Nesse “diário” são recorrentes as tentativas de fugir dos cárceres que tão freqüentemente são impostos aos indivíduos aparentemente em liberdade. As ciladas que aprisionam podem ser detectadas por todos os lados: no corpo debilitado que aprisiona os desejos do espírito; na expectativa dos amigos – ou não – à espera de um relato doloroso e repetitivo da prisão; na imagem de mártir expreso político à qual o associam; nas dificuldades financeiras que o obrigam, ora a receber favores de amigos, ora a aceitar a generosidade do Estado – o mesmo que o trancafiou literalmente.¹⁸⁴

¹⁸³RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. V. I. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977; V. II, 9ª ed. Rio de Janeiro; Record, 1976.

¹⁸⁴Otto Lara Resende, lucidamente, no jornal *O Globo* de 19 de março de 1979, em artigo intitulado “Graça e Desgraça” dá conta da situação de pária vivida por Graciliano Ramos (representando o escritor brasileiro) que nem mesmo a glória oficial conseguiu desfazer. Diz o texto: “Vinte e cinco anos após a morte do escritor, seria o caso de indagar como está o país de que ele deu testemunho imorredouro. Estará no mesmo lugar, moralmente falando, se não estiver pior, na medida em que mais habituado à violência da injustiça, mais acomodado ao arbítrio. O mesmo Estado que prendeu Graciliano Ramos comprou-lhe a casa em que nasceu e nela instalou um museu em sua memória. Seus amigos e admiradores se multiplicam. Morto há um quarto de século, hoje inofensivo, está gloriamente domesticado. A menos que o leiam, o que é imprudência que poucos cometem, porque nada convida à leitura – e muito menos à desconfortável leitura de um homem que podemos oficialmente sepultar em sua glória de pobre-diabo; ou de pária. Ou de escritor, o que dá no mesmo.”

Desses cárceres - componentes menores de uma memória maior, a da prisão real - o personagem Graciliano tenta se livrar: por um lado negando-se a aceitá-los e, por outro, reafirmando que o entendimento que tem de liberdade transcende ao do senso-comum.

[...] não posso aceitar-me como produto das circunstâncias; estaria com isso negando o valor mais alto da minha liberdade (não esta liberdade circunstancial, de quem sai da cadeia, mas **a outra**, mais geral) para poder organizar a minha vida e a dos meus semelhantes [...]¹⁸⁵

[...]

A liberdade circunstancial que experimento desde ontem é muito menos importante que a liberdade que descobro escrevendo estas páginas. **Não estou preso, é claro; mais importante: não sou preso.** Tiro o meu corpo da prisão dos homens e retiro a minha vida da cadeia divino-humana dos poderosos. Terei forças para continuar enfrentando os homens humanos que constroem celas e os homens divinos que tecem destinos?¹⁸⁶ (Grifos meus)

[...]

Querem que eu aqui - em liberdade – volte para trás, volte para de trás das grades, não querem deixar-me construir a minha vida em liberdade, sem as peias da repressão militar e policial. Eis a armadilha. [...] Se caio nela, não terei a sensação do presente, porque este se reduz a reviver o passado. [...]¹⁸⁷

Ao negar-se à prisão da memória esperada, consentida, Graciliano Ramos foge do reconhecimento do Mesmo e aventura-se numa “memória operadora da diferença” na qual, segundo Wander Miranda, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar - atividade produtiva que tem com as idéias e imagens do presente a experiência do passado”.¹⁸⁸

Revisitar o passado, então, não é operar com um processo de reprodução, de transposição das suas sombras para a vida atual, mas é o envolvimento com um

¹⁸⁵ *Em Liberdade*, p. 28.

¹⁸⁶ *Em Liberdade*, p. 13.

¹⁸⁷ *Em Liberdade*, p. 61.

¹⁸⁸ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p.120.

processo de reformulação, de redimensionamento, imbricando-o com conflito presente; daí a opção pela forma de diário, gênero onde a presentificação se dá de forma mais acentuada em detrimento da retrospecção característica da autobiografia, cujo trabalho com a memória é maior, em função do distanciamento temporal.

A proposta de forma libertadora encontra-se já na nota do “editor”, quando este aponta a impossibilidade de o diário e *Memórias do cárcere* não terem podido coexistir, já que a escrita de um requeria o sacrifício do outro: o passado não pode permanecer inalterado na convivência com a perspectiva presente, nem este pode seguir seu curso, em liberdade, vivendo sob o espectro do já vivido.

Quando Silviano Santiago concebe o diário, ele tem presente que a memória não é, nem pode permanecer estanque. A experiência passada há de ser sempre revista, ampliada pelo acúmulo permanentemente adquirido na vida que segue, pois é neste processo que ela se enriquece. Só a experiência vai mostrar o quanto a prisão atribuída ao Estado Novo não é a única, outras existem tão nocivas e incapazes de serem vistas de dentro do confinamento físico.

Silviano Santiago afirma que: ‘a estética, teoria da arte, para o escritor Graciliano, não estava desvinculada da teoria da vida, e, para falar do ponto de vista do oprimido em nossa sociedade era preciso que o escritor incorporasse a vivência dele à sua’.¹⁸⁹

Quando o ensaísta mineiro faz esta afirmação, está de acordo com o que o filósofo francês Michel Foucault resume na sua *Estética da Existência* em que propõe, de forma inovadora, que se baseie a moral na escolha pessoal do indivíduo

¹⁸⁹SANTIAGO, Silviano. “Repressão e Censura no Campo das Artes na Década de 70” In: *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 51.

entendendo o sujeito como forma, que criemos a nós mesmos como uma obra de arte. Com isso, Foucault contempla a singularidade que requer para o indivíduo, já que a obra de arte é única, assim como um indivíduo. A esse respeito, diz:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?¹⁹⁰

Ele concebe a arte como um conjunto aberto e variável de técnicas de construção e criação e propõe que cada indivíduo assuma um estilo de vida (ou seu estilo) sem que tenha de ser tutelado por autoridades ou recorrer a dogmas. A Estética da Existência concebida por Foucault propiciaria ao homem fazer escolhas pessoais, sendo que a própria vida seria uma obra de arte.

Wanderson Flor do Nascimento¹⁹¹, um atento leitor da obra de Foucault, nota que a proposta do francês implica o fato de o indivíduo não poder mudar seu modo de ser sem que redimensione – simultaneamente – as relações consigo mesmo, com os outros e com a verdade. Essa proposta traz em seu bojo uma nova concepção de liberdade que entende ser hoje não mais necessário libertar o indivíduo do Estado e de suas instituições, mas sim libertar a si mesmo do Estado e

¹⁹⁰FOUCAULT, Michel. "Sobre a genealogia da ética". Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1995. p. 261.

¹⁹¹NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Nos rastros de Foucault: Ética e subjetivação* <http://www.unb.br>. Acessado em 12 de maio de 2006.

do tipo de individualização a ela vinculada. Cada indivíduo deve inventar sua própria ética, diz a obra do francês.

Foucault pensa numa matriz de uma moral orientada pela ética que nada tem a ver com a antiga moral pagã. Isso se dá pelo estudo da moral greco-latina assim como o estudo de algumas tecnologias do eu nas quais encontramos traços que permanecem na moral moderna. Sem ter a pretensão de oferecer um programa acabado, ele apresenta a possibilidade de orientar os esforços de pensamento e ação para a constituição daquilo que ele denomina Estética da Existência:

Por toda uma série de razões, a idéia de uma moral como obediência a um código de regras está presentemente em um processo de desaparecimento, já desapareceu. E a essa ausência de moral responde, deve responder, uma busca de uma estética da existência¹⁹².

Foucault está próximo das concepções de desconstrução de seu contemporâneo Derrida¹⁹³ que as entende não como um “conjunto de procedimentos discursivos”, nem como “regras de um método hermenêutico”, mas como uma forma de “se posicionar” diante das “estruturas políticas e institucionais”.¹⁹⁴

¹⁹²FOUCAULT, Michel. *Dits et Ecrits*. Paris: Gallimard, vol. IV. 1994b. 732. A Liberdade está no centro da estética da existência. Ela teria como tarefa levar tão longe quanto possível o trabalho da liberdade (conf. *Arqueologia das ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Coleção Ditos e Escritos, vol. II: 348). Com relação à ética, a liberdade é condição e objeto, pois a liberdade é "condição ontológica da ética, e a ética é a forma reflexiva que adota a liberdade."

¹⁹³Jaques Derrida, importante filósofo francês, já referido, é criador do método filosófico chamado desconstrução. Além de ser seu contemporâneo, Silviano Santiago comunga com ele de várias incursões teóricas a respeito dos rumos da modernidade e ambos foram influenciados pelas obras de André Gide.

¹⁹⁴Em *Glossário de Derrida*, a tradução para Desconstrução (Déconstruction) é a de que se trata de um termo que dá conta de uma operação que consiste em denunciar - num determinado texto –aquilo que é valorizado (e em nome do quê) e aquilo que é dissimulado. A leitura desconstrutora se dá, então, em dois movimentos: de um lado o que marca o a leitura tradicional, de outro o que marca o afastamento. Há ainda o alerta para que se evite o movimento de síntese que implicaria a neutralização da a visibilidade antagônica. (*Glossário de Derrida*, p. 17 – 19)

Há aí um flagrante deslocamento de perspectiva de como a liberdade era vista até então. Para Foucault, o deslocamento consiste em tomar as formas de resistência aos diferentes tipos de poder como ponto de partida. Sendo assim, vai olhar para as formas de dominação que se dão através do tratamento dados às diferenças étnicas, sociais e religiosas. Também as formas de exploração – que separam o indivíduo daquilo que ele produz – e finalmente as que tratam especificamente das questões relacionadas com o indivíduo, tais como o assujeitamento¹⁹⁵, a subjetividade e a submissão.

Apesar de reconhecer que não se pode separar as relações de assujeitamento desconsiderando as relações de exploração e dominação, Foucault entende ser o campo de resistência que contempla a luta e discute o estatuto do indivíduo de fundamental importância nesses tempos, porque somente esse tipo é que requer constantes estratégias – não-previsíveis, anárquicas – já que reconhece serem as formas de resistência ao poder visível, institucionalizado, previsíveis e, de certa forma, burocráticas.

Silviano Santiago na obra - *corpus* de análise neste trabalho - se dá conta da possibilidade de abordar situações de que trata o livro – em diversos momentos históricos – remexendo nos discursos cristalizados para dar lugar a novas formas de pensar as questões tanto históricas como literárias.¹⁹⁶ Esse deslocamento da noção

¹⁹⁵Foucault entende *assujeitamento* com forma de controle da subjetividade pela constituição mesma da individualidade, ou seja, a subjetividade dobra-se sobre si e cinde-se dos outros.

¹⁹⁶Cabe fazer a ressalva de que, apesar de se propor a redimensionar a concepção que se tem de liberdade, que na sua gênese redimensiona a visão de praticamente todos os segmentos, principalmente aqueles considerados pertencentes às minorias, Silviano não ousa tocar na questão de gênero. Ao se referir à forma como se pode reescrever o texto do outro, numa assimilação quase que antropofágica, no seu marcante ensaio “O entre-lugar no discurso latino-americano” afirma que o texto com essa característica – que é também a sua - “se organiza a partir de uma mediação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original **nas suas limitações, nas suas fraquezas nas suas lacunas**, desarticula-o e **rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua**

de liberdade está em várias passagens (e no título, emblematicamente). Para tanto, não fecha uma idéia de liberdade; limita-se também a nomeá-la, sem determiná-la. Assim como o francês, não persegue a pretensão de construir e fundamentar uma idéia de liberdade, como algo que pudesse realizar-se, produzir-se, fabricar-se ou cumprir-se na história; como algo que pudesse depreender de nós como sujeitos dotados de saber. Antes vai entendê-la como algo que se ressentia da capacidade de “captura racional, reflexiva e global da realidade, por parte de um sujeito soberano com vistas a dominá-la, mas que está, ao contrário, do lado do acontecimento, da experimentação, da transgressão, da ruptura, da criação.”¹⁹⁷

Em *a Arqueologia do Saber*, Michel Foucault explicita no que consiste uma de suas linhas de pensamento:

[...] renunciar às coisas, despresentificá-las; conjurar sua rica, relevante e imediata plenitude, que costumamos considerar como a lei primitiva de um discurso que dela só se afastaria pelo erro, esquecimento, ilusão, ignorância ou inércia das crenças e das tradições ou, ainda, desejo, inconsciente talvez, de não ver e de não dizer; substituir o tesouro enigmático das coisas anteriores ao discurso pela formação regular de objetos sem referência ao fundo das coisas, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem assim, suas condições de aparecimento histórico; fazer uma história dos objetos discursivos que não os enterre na profundidade comum de um solo originário, mas que desenvolva o nexo das regularidades que regem sua dispersão.¹⁹⁸

visão do tema apresentado no início pelo original.” SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar no discurso latino-americano” In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 22. (grifos meus) No entanto, as limitações do alagoano, no que se refere às questões de gênero, não encontram eco na direção ideológica do escritor mineiro, fazendo com que os discursos relacionados ao corpo de Graciliano ao ver os saudáveis corpos femininos na praia, em oposição ao não mais desejável corpo de Heloísa fiquem circunscritos ao mero “registro”, sem merecer qualquer trabalho por parte do autor que pudesse contemplar as discussões que lhe são contemporâneas.

¹⁹⁷LARROSA, Jorge. “A libertação da liberdade.” In: *Retratos de Foucault*. Org. de Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero. Rio de Janeiro, Nau. 2000. p. 332.

¹⁹⁸FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986. p. 54 – 5.

Com esse procedimento, Silviano sente-se autorizado a insuflar nova vida aos relatos históricos e – literária e ficcionalmente – rearticula a trama fazendo com que os vazios sejam artisticamente preenchidos, as ausências presentificadas, de forma que os fatos históricos e pessoais saiam de suas condições públicas ou privadas e passem também a ter estatuto de políticos. Na sua ficção, ele desfamiliariza o presente, aquilo que se é, mina as certezas.

A este respeito, Deleuze afirma que

[...] para Foucault, o que interessa é a diferença do presente e do atual. O novo, o interessante, é o atual. O atual não é aquilo que somos, mas, antes, aquilo que nos tornamos, aquilo que estamos nos tornando, isto é, o Outro, nosso vir-a-ser outro. O presente, ao contrário, é aquilo que somos e, por isso mesmo, o que já estamos deixando de ser. Temos de distinguir não apenas a parte do passado e a do presente, senão, mais profundamente, a do presente e a do atual. Não porque o atual seja prefiguração, inclusive utópica, de um futuro de uma história até agora, mas porque é o agora do nosso vir-a-ser.¹⁹⁹

Se fosse pela perspectiva de Derrida, poder-se-ia dizer que Silviano atrai para si alguma coisa de estranhamente inquietante para se fazer compreender familiarmente, mas de outro modo.

Sendo assim, aquilo que lá nos pares – Cláudio Manuel, Herzog e Graciliano – é morte ou sofrimento, em Silviano transforma-se em vida, já que, presentificado, o papel do intelectual se liberta também dos parâmetros cristalizados como sendo tarefas do intelectual – e do escritor – e a assinatura individualizada, característica do diário, adquire a dimensão de multiplicador de significantes, sem que isso seja centrado num, definitivo.

¹⁹⁹DELEUZE, Gilles. *Qué es la Filosofa?*. Barcelona: Anagrama, 1993. (ed. Original de 1991) p. 114.

Ele parece sintonizar com a idéia de que a liberdade é a experiência da novidade, da transformação, da transgressão dos limites da invenção de novas possibilidades de vida sem que saiba no que isso pode resultar. A liberdade assim concebida requer um trabalho que

Deve ser concebido como uma atitude, um etos, uma vida filosófica na qual a crítica do que somos seja, ao mesmo tempo análise histórica dos limites que se impõem a nós, assim como uma experimentação da possibilidade de transgredi-los²⁰⁰

Assim como Kant - no séc. XVIII - inaugura o fato de um filósofo propor investigar não somente um sistema metafísico ou a fundamentação de um evento científico, mas um evento histórico, também Foucault, na segunda metade do século XX envereda por investigações²⁰¹. Essa relação é explicada por Antônio Cavalcanti Maya da seguinte forma:

Kant (com seu texto “Was ist Aufklärung?”) parece apontar um movimento peculiar, presente na sua época. Afirma ele estar a humanidade entrando em uma fase onde o homem, ao empregar o uso da razão, passa por um novo patamar abandonando a sua menoridade. A resposta às questões suscitadas pelo seu momento histórico marcará para Foucault a entrada no cenário da filosofia de todo um novo estilo de indagações, implicando uma inflexão na trajetória deste discurso.²⁰²

Estas iniciativas nada-convencionais do filósofo francês fizeram com que suas relações com o discurso filosófico *instituído*, que já não eram tranqüilas, se

²⁰⁰KANT, Emmanuel. “Was ist Aufklärung” In: *Anábasis*, revista de filosofia, a III, n. 4, 1996 (ed. Original 1971) p. 18 – 19.

²⁰¹Michel Foucault entende que ele faz parte de um tempo em que a Modernidade está consolidada, já que a concebe não como um período temporal determinado (inaugurado pela Revolução Francesa e pela Filosofia Kantiana), mas que assumiu contornos mais definidos no séc. XIX. Jean-François Lyotard (MAIA, Antônio Cavalcanti. “A questão do Aufklärung” In: *Os Retratos de Foucault*, org Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero. RJ, Nau, 2000 p. 281) é quem melhor traduz o que Foucault pensa disso. Diz que o teórico francês não concebe a Modernidade “[...] como uma época, ou um conjunto de características de uma época situada no calendário [...] precedida por uma ou mais ou menos ingênua ou arcaica pré-modernidade e seguida por uma enigmática e problemática “pós-modernidade” mas sim que **encara a modernidade como uma certa forma de atitude em relação ao momento presente.** (grifo meu)

²⁰²MAYA, Antônio Cavalcanti. “A questão da Aufklärung” In: *Retratos de Foucault*. Org de Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero. Rio de Janeiro, Nau. 2000. p. 271.

acentuassem. No entanto, ele somente está sendo coerente com aquilo que acredita ser a tarefa da filosofia: “[...] a tarefa da filosofia como uma análise crítica do nosso mundo é algo mais e mais importante. Talvez o mais certo de todos os problemas filosóficos seja o problema do tempo presente, e do que somos nós neste exato momento.”²⁰³ Já seus contemporâneos, Deleuze e Guatarri, afirmam que “Foucault admira Kant por ter colocado o problema da filosofia não remetendo ao eterno mas remetendo ao agora.”²⁰⁴

Por esta perspectiva, e no caminho do pensar o momento presente, ao trabalhar com a questão da liberdade, desloca seu discurso da ordem do prescritivo para debruçar-se sobre as questões muito mais subjetivas; dentre elas está a liberdade. Entende ele que a verdadeira liberdade transcende ao que está circunscrito às amarras do corpo, ela não está no que habitualmente se pensa ser:

potência do sujeito, seu poder de representar-se a si mesmo, de determinar-se a si mesmo, de ser causa de si mesmo. Por isso a liberdade se representa como a propriedade ou o atributo de um sujeito que é dono de seus pensamentos, de seus atos, de seu futuro; de um sujeito que é consciente de si mesmo, dono de si mesmo.²⁰⁵

Jorge Larrosa traduz a forma como Foucault vê questões que podem ser transpostas para a escritura autobiográfica. Em relação àquilo que o filósofo francês chama “o ponto de vista supra-histórico”²⁰⁶, Larrosa afirma ser o passado em Foucault como algo no qual não se pode encontrar a possibilidade de nele reconhecer uma

²⁰³FOUCAULT, apud MAYA, Antônio Cavalcanti. “A questão da Aufklärung” In: *Retratos de Foucault*. Org. de Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero. Rio de Janeiro, Nau. 2000. p. 275.

²⁰⁴DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O que é Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 145.

²⁰⁵LARROSA, Jorge. “A libertação da liberdade.” In: *Retratos de Foucault*. Org de Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero. Rio de Janeiro, Nau. 2000. p. 328.

²⁰⁶FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, la genealogia, la história” In: *Microfísica do poder*. Madrid: La Piqueta, 1979. (ed. Original 1971) p. 18-19.

identidade satisfeita, antes de “dissociá-la, de dividi-la, de dissipá-la, de pluralizá-la, de nela produzir diferenças e descontinuidades”²⁰⁷.

Isso se justifica porque ele entende que o ato de ser livre precede a palavra, ou esta não dá conta da dimensão do que ela significa, já que a experimentação e o risco são os elementos onde ela reside, não na palavra; nomeá-la não é suficiente para dela dar conta.

²⁰⁷LARROSA, Jorge. “A libertação da liberdade.” In: *Retratos de Foucault*. Org de Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero. Rio de Janeiro, Nau. 2000. p. 330.

4.2 A LIBERDADE DO CORPO FÍSICO

Todo o corpo fala quando o homem diz palavras.

Em Liberdade

O corpo adquire um papel relevante no diário fictício de Graciliano Ramos, pois é, simultaneamente, o lugar onde se inscreve a repressão e a resistência. Apesar de o texto apresentar um sujeito articulado às suas experiências individuais e em interação com a vida, ele manifesta uma contundente negativa em dar primazia a elas. Inicialmente confunde-se o “eu em migalhas”, na expressão de Béatrice Didier, com o diário que penosamente vai sendo escrito e, à medida que o corpo vai ficando resistente, também o diário vai revelando o acréscimo do vigor da voz de quem o escreve.

O único motivo - pelo menos o mais forte – que vejo no momento para poder deitar minhas frases no papel é que quero não sentir meu corpo. Quero que todo meu eu seja – agora e hoje – apenas um emaranhado pesado, denso e consistente de frases.²⁰⁸

As razões modernas do ser físico fazem com que ele passe a ser estudado, não só como objeto da história, da política, da ciência, mas sim também contemplado na literatura. Hoje é visto como o lugar de poder porque “O poder está

²⁰⁸ *Em Liberdade*, p. 22.

em toda parte.”²⁰⁹ Para o homem ocidental contemporâneo o corpo tornou-se o lugar de sua identidade, o lugar de onde esse homem fala. Segundo Baudrillard²¹⁰, impera hoje a necessidade de se mostrar, de tentar, com o corpo, ocupar o espaço que anteriormente era dado à inteligência, ao caráter. Mas não é desse tempo ainda que Silviano está tratando, ele está se referindo às primeiras manifestações ainda quando o corpo, lugar de identidade, era também lugar de resistência.

Ao recalcar o corpo enquanto lugar físico de realização, o criador do personagem Graciliano exerce uma função política naquilo que é possível exercer em se tratando de escrita literária não-proselitista. O corpo em liberdade é usado como uma forma de combate contra a adversidade, impedindo com isso que seus efeitos continuem a persistir e tentando desvincular a narrativa do âmbito das vicissitudes pessoais, sediadas num corpo individualizado.

Em outros momentos, o corpo desempenha um papel dúbio porque, ao mesmo tempo em que é indesejável enquanto presença material, passível de apagamento para que se sobreponha o corpo da escrita, [...] “Só assim – borrando o corpo dolorido como borro minhas frases que não me agradam – é que poderei deixar com que ele de novo se entregue às alegrias”²¹¹, é também [...] “o lugar da descoberta do ser, retomada da força dionisíaca em oposição à força apolínea [...] o lugar da liberdade, de onde sai o grito dos indivíduos contra as sociedades repressivas”.²¹²

²⁰⁹FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. A vontade se Saber. Vol. I.* Editora Graal, 1977.

²¹⁰BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal.* Campinas: Papirus, 1990.

²¹¹*Em Liberdade*, p. 31.

²¹²SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano” In: *Vale Quanto Pesa.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.28.

Highwater²¹³ afirma ser o corpo o lugar da atuação das mensagens sexuais deixada pelos mitos pelos mitos sociais e pelos costumes baseados nos mitos. Essa forma de pensar o corpo expressa no ensaio de Silviano vem ao encontro das concepções de Foucault que afirma ser o corpo: “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem) lugar de dissociação do Eu que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização”²¹⁴ que analisa a disciplina como fabricação de corpos submissos e ‘dóceis’. Assim, o erotismo os tornaria insubmissos exercendo também um papel político, já que ele significa uma negação à disciplina, que se dá, justamente pelo trabalho exercido sobre o corpo. Segundo o filósofo francês, o corpo disciplinado aumenta sua força, em termos ‘econômicos de utilidade’, e diminui essa mesma força, tornando-se menos resistente, em ‘termos políticos de obediência.’

Escravidão, domesticidade, vassalagem, ascetismo, tudo exigia disciplina, porém, agora, as disciplinas passam a exercer novas formas de dominação. Cria-se assim o que Foucault chama de *microfísica do poder*. Esse exercício do poder hoje precisa, necessariamente, contemplar o corpo.

No ensaio citado acima, Silviano Santiago remete a questão do corpo para, na verdade, falar do (não) reconhecimento do livro de qualidade. Os dois - corpo e livro – estariam sob a mesma lei de mercado, a da banalização²¹⁵. O bom livro é

²¹³HIGHWATER, Jamake. *Mito e sexualidade*. São Paulo, Saraiva, 1992.

²¹⁴FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história In: *Microfísica do Poder*. Rio De Janeiro, Graal, 1979.

²¹⁵Da época em que Silviano escreve seu ensaio, até o presente momento, parece que o problema só ficou mais acentuado. Providencial a esse respeito é um texto escrito pela cientista social Hilvânia Maria de Carvalho e publicado *site* do terra www.terra.com.br. Edição 243 de 21 de março de 2006 com o título “Fui violentada por Jesus na Bienal do Livro”. (Disponível na Revista on-line enviada a leitores em 28/03/2006) Nele a autora lança um grito de inconformismo contra aquilo que se converteu a Bienal do Livro de São Paulo: não mais um local onde pudesse partilhar razão, inteligência e poesia, mas sim mais um evento que sucumbiu à “razão” do mercado, onde o espaço dado à “idiotice” e à “macaquice” se sobrepueram à razão, inteligência e poesia.

aquele que vende, diz o meio empresarial; o bom corpo é o jovem e belo, dizem os mercados midiáticos.

Essa tentativa de esquecer, de silenciar o corpo recalçado pelo sofrimento – “Braços, pernas, costas, cicatrizes falam, continuam falando, e tapo a boca deles. Arrolho-a como arrolho esta garrafa [...]”²¹⁶ – faz lembrar as lições de Drummond sobre o fazer poético (e sobre o fazer literário em geral) em seu poema “Procura da Poesia”²¹⁷. Pôr o corpo de forma ingênua a serviço da escrita literária, diz o poema do poeta mineiro, seria comprometer a escritura enquanto texto capaz de subverter o espontâneo. Essa aversão pela espontaneidade comprometedora da qualidade do fazer literário aparece em todo o diário fictício; em todas as passagens, a imaginação deve ser a rainha. É por isso que quando o personagem Graciliano se propõe a escrever Literatura Infantil, o tema é o conformismo e a divergência, a prisão e a liberdade e, mesmo destinado a crianças, tem a firme determinação de não cair em três armadilhas: a do tom piegas, ou sentimental; a de ficar colado ao mundo real (trata-se de ficção); a de tratar o leitor como menor, de uma menoridade ofensiva. Afinal, “um livro não repete as coisas como elas são; serve para indicar o caminho do seu esclarecimento”.²¹⁸

[...] Não quero que o meu livro seja o lugar para a criança tomar contato com o mundo. Quero deixá-la no seu próprio universo de coisas não-decifradas, não conhecidas. Uma casa já é uma casa fora do livro, para que o ser de novo por escrito?²¹⁹

²¹⁶ *Em Liberdade*, p. 25.

²¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia” In: *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1984. p. 12.

²¹⁸ *Idem*, *ibidem*.

²¹⁹ *Em Liberdade*, p. 184.

Silviano Santiago, através de um dos escritos ensaísticos²²⁰, afirma ser o corpo tema instigante para o intelectual brasileiro. Situa seu argumento fazendo um paralelo do corpo com o livro, já que o corpo tanto pode ser visto como o lugar da vida, como pode também, se banalizado, ser visto como mais um produto sujeito às leis do mercado, cujo único interesse é o lucro.

Se o corpo, inicialmente, baliza os limites do prisioneiro político e revela a tentativa de andar por conta própria, posteriormente vai adquirindo sua própria corporeidade que vai além do físico; dá mostras de tratar-se de um ser de papel feito do acúmulo de frases, corpos escritos. Em Wander M. Miranda, pode-se identificar que:

O questionamento das visões anteriores do discurso histórico em causa, através da simultaneidade e sincronia de eventos e imagens que se decifram mediante remissões recíprocas, até formar um novo horizonte de sentido. Isso esclarece a pertinência da *incorporação* de Cláudio por Graciliano e deste por Silviano, no texto *Em Liberdade*, pois como efeito desse processo, **o corpo**, direta ou indiretamente supliciado deixa de ser apenas o alvo principal e a marca mais contundente da repressão, para transformar-se no **corpus** significante de um texto em que se pode ler a história das relações de poder, seja na Vila Rica inconfidente, seja no Estado Novo getulista ou num passado muito recente [...].²²¹

Em Liberdade ao reescrever Graciliano alinhando com os novos tempos o papel que o alagoano teve retira a forma indissociável com que política e corpo lá aparece: o corpo do indivíduo deixa de ser o lugar do pecado passando a ser reconhecido como o lugar em que se manifesta a “inversão das evidências²²²”.

²²⁰SANTIAGO, Silviano. “Prosa Literária Atual no Brasil” In: *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.,1989.

²²¹MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 148.

²²²FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro. São Paulo, Loyola, 1996.

Ao recalcar o corpo enquanto lugar físico de realização, o criador do personagem Graciliano exerce uma função política naquilo que é possível exercer em se tratando de escrita literária não-proselitista. Segundo Wander Melo Miranda, o corpo em liberdade é usado como uma forma de combate contra a adversidade, impedindo com isso que seus efeitos continuem a persistir e tentando desvincular a narrativa do âmbito das vicissitudes pessoais, sediadas num corpo individualizado.

Em outros momentos, o corpo desempenha um papel dúbio porque, ao mesmo tempo em que é indesejável enquanto presença material, passível de apagamento para que se sobreponha o corpo da escrita, (...) “Só assim – borrando o corpo dolorido como borro minhas frases que não me agradam – é que poderei deixar com que ele de novo se entregue às alegrias²²³” é também [...] “o lugar da descoberta do ser, retomada da força dionisíaca em oposição à força apolínea [...] o lugar da liberdade, de onde sai o grito dos indivíduos contra as sociedades repressivas”.²²⁴

Assim, à permanência do corpo se sobrepõe a da escritura, “só permanecem as palavras”, por isso a aversão do relato fisiológico catártico. O corpo, então, só tem valor para produzir palavras revelando nas manchas de suor “as marcas do homem que o produz”²²⁵. Essa dimensão Gabeira não tem; nem sombra dessa dimensão há na obra de Gabeira e aí reside o contundente ataque do pensador mineiro.

Enquanto o primeiro aspecto é passível de comprovação histórica e documental, o segundo pode ser cotejado em diversos procedimentos adotados ao

²²³ *Em Liberdade*, p. 31

²²⁴ SANTIAGO, Silvano. “Prosa literária atual no Brasil”. In: *Nas Malhas da Letra*. Companhia das Letras, 1989, p. 28.

²²⁵ *Ibidem*.

longo da obra seja pela pretensa ausência de limites entre o cidadão Gabeira, sujeito da História, militante político, escritor, personagem principal, narrador: “Nenhum de nós havia lido *O Capital*, nenhum de nós conhecia profundamente a experiência revolucionária em outros países, nenhum de nós, enfim, problematizara algum aspecto do Marxismo, ou mesmo inventara um campo novo”; seja ainda pelo esforço permanente de demonstrar estar dizendo a verdade: “Não posso dizer que aquilo era o soro da verdade. Talvez fosse mais literário dizer que aquilo era o soro da verdade. Mas creio que a reação era causada pelos soporíferos normais que os médicos passavam.”²²⁶

4.2.1 Corpos silenciados

Apesar de Silviano reconhecer o corpo como superfície pré-disursiva com o qual se pode agir politicamente, e onde a disciplina pode representar o aprisionamento, não assume, em momento algum voz que revela preocupação com os atores femininos representando papéis sexuais. A forma como apresenta os fatos, no entanto, desvela-os como resultado do modelo social circundante.

Em relação à mulher Heloísa, mesmo que reconheça nela o que lhe faltava: o instinto de direção²²⁷, e também a transformação pela qual a mulher passou depois da ida dela para o Rio.

²²⁶GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 29ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 205.

²²⁷*Em Liberdade*, p. 47.

Era outra pessoa, possuída de uma certeza e uma segurança que me abalavam. Mocinha exígua, criada em rua modesta de capital vagabunda, parecia agora estimar o perigo e o desconforto, dando-se bem com as mudanças e os movimentos.²²⁸

No decorrer da narrativa, vai desvelando uma mulher submissa, organizadora do mundo onde o homem deve brilhar. “Querida amparar-me e conduzir-me. Dar-me-ia seu próprio corpo se fosse possível”.²²⁹ Mas que - apesar dessa dedicação toda - não consegue acompanhar as inquietações do marido, “Heloísa seguiu meu olhar, viu o jardim, e não percebeu as grades”²³⁰

Na obra nos chama a atenção a forma como essa questão está posta, que se de um aspecto é revolucionária, de outro não contempla as diferenças gênero quando se trata de corpo e poder e da relação homem-mulher. Bordieu²³¹, diz a esse respeito

[...] porque ela está construída através de princípios de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.²³²

Esse papel fica circunscrito ao papel dado às mulheres da época, sem que haja, por parte do mineiro um movimento A esse respeito, é providencial no livro

²²⁸ *Em Liberdade*, p. 47.

²²⁹ *Em Liberdade*, p. 37.

²³⁰ *Em Liberdade*, p. 35.

²³¹ BORDEAU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

²³² *Ibidem*, p. 31.

uma metáfora que o autor usa ao se referir a uma situação em que trata do desejo relacionando-o à presença de Heloísa.

Heloísa é uma presença afetuosa e companheira, copo d'água quando se tem sede, comida quando se tem fome, sexo quando se tem desejo, tranqüilidade momentânea a um corpo satisfeito. Com ela, a sede estanca, a fome passa, a fome passa e o desejo morre. Por isso o desencanto. [...] ²³³

Apesar de Silviano escrever seu diário-ensaio em plena efervescência dos escritos de gênero ²³⁴ e de ter uma visão extremamente inovadora – que com certeza não era a de Graciliano – a respeito de casamento: “O amor quando se monogamiza em casamento, ou se espiritualiza em aperfeiçoamento da geração futura, vira dever” ²³⁵ em algumas situações desliza para a culpa católica em relação ao que os corpos dizem. Quando na praia, depois de se sentir envergonhado por seu corpo reagir à visão de um corpo jovem feminino, “Seguia docilmente o corpo da moça como se segue o andor de uma santa em procissão”. ²³⁶

Esse parece ser o tom de escritura quando se trata de exercitar as inovadoras reflexões dos teóricos dos quais o mineiro é discípulo. Quando trata da relação com os filhos, por exemplo, há uma espécie de passada de régua naquilo que Heloísa sente em relação à maternidade estilhaçada com a prisão do marido. O registro que fica é o de um Graciliano que trata dos filhos com a mesma “admirável frieza e despreocupação” ²³⁷ com que Heloísa encara a questão.

²³³ *Em Liberdade*, p. 90.

²³⁴ Categoria analítica da visão sexuada do mundo.

²³⁵ *Em Liberdade*, p. 70.

²³⁶ *Em Liberdade*, p. 96.

²³⁷ *Em Liberdade*, p. 103.

Como se sabe, essas visões são muito suspeitas, porque as mulheres não costumam -- na época em que Heloísa vive, muito menos -- se dizer²³⁸. Temos um registro de que Heloísa, assim como Zélia e Matilde, ao aderirem a causa socialista dos maridos, elidem-se enquanto sujeitos femininos, como se esses dois lados -- o político e o subjetivo sexuado -- não pudessem coexistir. A registrada sobre Heloísa fica assim:

Heloísa é forte.

Não, Heloísa é teimosa.

Heloísa é decidida.

Não, Heloísa é desembestada.

Heloísa é corajosa.

Não. Heloísa é temerária.

Heloísa é contemporânea.

Não. Heloísa é intempestiva. [...] ²³⁹

Uma leitura de total adesão à obra poderia dizer que este não era o objetivo de Silviano Santiago²⁴⁰, mas salta aos olhos do leitor que o mineiro se proponha a trabalhar com o micro-poder, deixando de contemplar a opressão singular que cria e marca o feminino em suas delimitações sociais.²⁴¹ Nesses tempos, é indissociável a significação discursiva da significação corpórea dos seres humanos, pois isso é o que torna possível rever o discurso relacionado ao homem e à mulher naquilo que é

²³⁸Nesse aspecto é bom que recordemos que Zélia Gattai -- ao escrever seus livros de Memórias, principalmente em *Anarquistas Graças a Deus* -- apesar de contar que foi junto com Jorge Amado para o exílio deixando um filho do primeiro casamento no Brasil, não faz menção à saudade que dele deve ter sentido, nem sequer fala de si enquanto sujeito, sim enquanto mulher do em tão deputado comunista brasileiro. Outro caso é o da chilena Matilde, mulher de Pablo Neruda. Na autobiografia que ele escreve - *Confesso que vivi* - fala nele, e dele; naquela escrita por ela, *Minha vida com Pablo Neruda* fala nele e dele. Ficamos sem saber o que essas mulheres pensaram e sentiram; ao ficarmos sem o registro delas, o deles prevalece.

²³⁹*Em Liberdade*, p. 131.

²⁴⁰Quando da publicação de *O nome da Rosa*, Umberto Eco foi acusado de ter circunscrito o universo de seu romance aos homens, ao que teria respondido não ser outro o jeito, já que se tratava de um Mosteiro Medieval, onde as mulheres estavam ausentes; fosse um Convento, elas seriam maioria. Esse argumento não caberia aqui já que há uma espécie de escritura atualizada, traduzida dos fatos.

²⁴¹Vale retornar à nota 195 deste trabalho.

dado biologicamente. Em se tratando de adotar o conceito de Foucault sobre as questões relacionadas com as mulheres, e as formas sub-reptícias com o poder as subjuga, o filósofo francês, que jamais dedicou um livro sobre elas, possui reflexões que faz sobre onde já podem ser vistas quando analisa aquilo que seria um dos primeiros baluartes de liberdade, os princípios da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade, Fraternidade). Ele diz, a esse respeito de tais dos princípios: por trás da *liberdade*, grande reclusão; por trás da *igualdade*, a escravidão do corpo; por trás da *fraternidade*, a exclusão²⁴².

Na verdade, a grande discussão que ele faz está relacionada ao poder e à forma como ele é exercido. O que está na base do poder, diz Foucault, não são as ideologias, mas instrumentos de formação e acúmulo de saber. Ao exercer-se, o poder forma, organiza e coloca em circulação um dispositivo de saber. Ele reivindica uma forma de refletir sobre o poder fora daquilo que chama teorias jurídicas do poder. Isso é, fora do campo do Estado, mais especificamente, fora da soberania e de suas instituições. Mas isso também não significa que o poder deve se não busca compreender o poder pela via das instituições estatais, mas sim através de pequenas técnicas, procedimentos, fenômenos e mecanismos que constituem efeitos específicos – e não gerais ou globais – de poder.

Foucault no primeiro volume da *História da sexualidade* passa a analisar a formação de um certo tipo de saber sobre o sexo, não em termos de repressão ou de lei, mas em termos de poder. A partir daí, formula o conceito de poder em sua forma mais abstrata possível: o conceito foucaultiano de poder não mantém nenhum contato com os conceitos de Estado, soberania, lei e dominação. Para ele,

²⁴²FOUCAULT, Michel. Verdade e Subjetividade. In: *Michel Foucault. Uma analítica da Experiência*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993-B.

o Estado exerce o poder surgindo apenas naquilo que Foucault chama de 'forma terminal' do poder. Seja esboço ou cristalização, o fato é que não se encontram onde o poder se encontra, onde ele se inicia e floresce, mas apenas onde ele cessa de ser poder, já que ele realmente emana de forças periféricas, pois que consiste em relações de força, *múltiplas e móveis, desiguais e instáveis*.²⁴³

Na década de 30 - quando se situa a narrativa do diário fictício - a Academia Brasileira de Letras aceita somente homens, e é deflagrado o concurso “Levemos a Mulher à Academia de Letras” com o que se nota haver um movimento das mulheres. Aí Silviano, apesar de reconhecer justo o problema, não contempla a importância que esse movimento tem para a causa feminina, antes – também com justeza - vê neste evento mais uma situação em que as relações dos atores das questões relacionadas à literatura encontra-se conspurcada. Dá ele conta de que, mesmo sob aparência de liberdade, “existem outras e diferentes armadilhas...”²⁴⁴. Afinal, o que é ser imortal num país de analfabetos?²⁴⁵

Comédia do acerto e do desacerto, do engano e da malevolência, do incenso e do chocote, do labirinto e do acaso, de Narciso e de Eco – a vida literária engole os homens, deixando a descoberto as mais mesquinhas formas de ambição e do sucesso, os mesmos estreitos e os mais interessados laços de companheirismo (...) a pureza de caráter e de sentimentos não tem lugar na literatura e muito menos na vida literária.²⁴⁶

Na narrativa do diário, Naná e Heloísa são pintadas ainda como as mulheres cujas identidades se encontram totalmente coladas às de seus maridos.

²⁴³FOUCAULT Michel. *História da sexualidade, Volume 1: A Vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. 2001 a.

²⁴⁴ *Em Liberdade*, p. 61.

²⁴⁵ *Em Liberdade*, p.68.

²⁴⁶ *Em Liberdade*, p. 153.

Sobre isso há – quando assumida a voz narrativa de Graciliano - mas perpassada pelas idéias do autor/ensaísta, total silêncio. Não havia na época consciência na escritura literária masculina de que o poder contra o qual o alagoano tanto se insurge se encontra na verdade irrompendo em pequenos mecanismos, em técnicas e procedimentos: o poder se encontra em mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discursos também relacionados às mulheres, e geradores de mais poder. Que a liberdade se daria, então, nas micro-estruturas, naquilo não mais aquele gerado por instituições, mas micro-estrutura das relações; dar-se-ia onde haveria emancipação libertadora; ao liberar-se do estigma, do falso estigma, da repressão.

Ao focar a liberdade do corpo masculino e silenciar o feminino *Em Liberdade* deixa de contemplar a “insurreição dos saberes dominados (...) da imensa e proliferante criticabilidade das coisas, das instituições, das práticas dos discursos”.²⁴⁷ Sem abordar as práticas ancoradas no gênero, não se fica sabendo que extorsões de verdades²⁴⁸ acontecem em relação aos papéis delegados aos dois sexos, às práticas que fazem do corpo da mulher superfície para o exercício do poder ou do cerceamento da liberdade no sentido pleno.

4.3 A LIBERDADE DO CORPO TEXTUAL

²⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979. p. 169.

²⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. A vontade se Saber*. Vol. I. Editora Graal, 1977.

A permanência do corpo se sobrepõe à da escritura, “só permanecem as palavras”, por isso a aversão do relato fisiológico catártico. O corpo, então, só tem valor para produzir palavras revelando nas manchas de suor “as marcas do homem que o produz”.

A década de 80 traz consigo a questão da tradição vinculada a uma espécie de revisão crítica da modernidade, estando essa ligada, segundo Octavio Paz, ao “ocaso das vanguardas”. Vale dizer, no entanto, que o retorno à tradução não é uma característica do final do século XX, mas é neste que se acentua. Tal revisão se constitui em uma liberdade enquanto escritura e se dá a partir da ruptura com modelos praticados anteriormente; não aquela ruptura radical que pretende desqualificar o que até então havia sido feito, mas sim uma prática que dialoga com o modelo existente com a intenção de desalojá-lo. Essa crítica da tradição se inicia com a consciência de pertencer a uma tradição, sem necessariamente precisar repeti-la.

Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro*²⁴⁹, diz que para que a tradição seja revista seria necessário questionar quatro noções indissociáveis: a de tempo, a de história, a de ética e a de poética. Apesar de Paz não se referir ao modernismo, e sim ao moderno, suas reflexões são perfeitamente adequadas para o que aqui se quer desenvolver, já que situa a existência dessa ruptura nos anos 60.

Ao tratar da noção de tempo, Octavio Paz diz que, apesar de o poeta moderno centrar seu tema no presente, freqüentemente dá lugar para a valorização do passado. A isso Paz chama de “colonização do futuro” e se efetivaria na utopia presente nos grandes escritores modernos. Essa poética, apesar de ser uma

²⁴⁹PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*, 1974: do Romantismo à Vanguarda. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

“poética do agora”, não romperia com o passado, mas dele se aproveitaria para projetar utopicamente o presente.

Quando aborda a noção de história, o pensador nos convida a redefinir o que entende por Revolução. Se foram válidas grandes revoluções, tais como a Francesa e a Russa e, mais recentemente, a Cubana, é preciso que se preste atenção aos espíritos rebeldes contemporâneos que se traduzem nas lutas das “minorias” em busca de identidade. Essa busca, que se acentua na década de 60, traduz uma política fragmentada e põe em xeque não só a eficiência de recursos revolucionários, mas também a noção de moderno.

Quanto à ética, é extremamente relevante a observação que faz Octavio Paz de que a década de 60 trouxe consigo um afrouxamento na repressão ditada pela ética protestante (e eu acrescentaria não só protestante). Tal fenômeno tem ligação direta com a atitude de o homem colocar-se fisicamente no presente, permitindo-se sensações autênticas da experiência vital, o que aniquila a valorização do futuro em relação ao presente e/ou passado.

A poética do agora marcaria a estética e teria o presente como valor central da tríade temporal, pois, segundo ele:

A visão do agora, como centro de convergência dos tempos, [...] transformou-se em uma crença subjacente nas atitudes e idéias da maioria dos nossos contemporâneos. [...] A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão *presentes* agora.²⁵⁰

²⁵⁰PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*, 1974: do Romantismo à Vanguarda. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.p. 198.

Segundo Octavio Paz, começa-se a conceber o passado que não mais está marcado pela ruptura no presente, para uma concepção de futuro sem supervalorização pela utopia. Abre-se um espaço para que seja discutido um novo papel da tradição.

Graças a essas modificações operadas no campo epistemológico, a narrativa literária em prosa também é afetada, ocasionando grande dificuldade quando se trata de classificar romance hoje. O próprio ficcionista de *Em Liberdade*, no ensaio “A prosa literária atual no Brasil” escrito em 1984, logo contemporâneo da ficção analisada, aponta para a explosão das regras tradicionais que norteavam tal escritura literária a ponto de se tornarem insuficientes para dar conta de tamanha demanda do presente período histórico; no entanto, Santiago não manifesta pessimismo, pois acredita que a perda do leme e do rigor levará o romance a uma nova maestria.

Há um objetivo maior na sua escritura. Ao confessar sua intenção de escrever um conto, baseado nas circunstâncias que envolvem a morte de Cláudio Manuel da Costa, diz do quanto tal escritura hipotética se aproxima do resultado *Em Liberdade*.

[...] Quero retomar a experiência da cadeia, porém sem fazer obra de realismo estreito, sem fazer narrativa de tipo jornalístico [...]. Quero qualquer coisa em torno da oposição entre a política e o cárcere, qualquer coisa sobre o destino trágico do intelectual no Brasil, sobre o desejo de morte e o desejo de vida, sobre o compromisso com os seus e com a liberdade.²⁵¹

²⁵¹ *Em Liberdade*, p. 170.

A liberdade também está presente até na incerteza que corre a narrativa quando se trata de autoria, pois, ao negar-se a reduzir o diário à expressão de uma única identidade, o autor dá o salto crítico através do “trampolim da imaginação” estratégia que lhe permite, ao mesmo tempo, tangenciar o passado, trabalhar o presente e projetar o futuro. Tomando como ponto de intersecção os fatos vividos pelo escritor alagoano em 1937, pelo recurso da ficção, é que Silviano Santiago consegue estabelecer conexão com o passado (de Cláudio Manuel da Costa) e com futuro (de Herzog), resultando naquilo que o autor justifica como possibilidade de refletir sobre a atuação do intelectual brasileiro em período de regime autoritário e conservador.

Comparando à varíola que vai deixando marcas pelo corpo depois de curada, Silviano afirma ser assim o efeito das crises da literatura sobre o texto. Mesmo restringindo-se ao séc. XX, ensaísta identifica, em cada geração, a procura por modificar o *status quo* artístico pela radicalidade, “questionando o conceito e o fazer vigente da literatura, trazendo à cena artística um produto que tematiza a crise e que, a partir dela, ganha significado”.²⁵²

O memorialismo “da ficção de Silviano Santiago” se desdobra em muitos outros. Num momento em que as memórias políticas estão centradas num eu, no diário, através do ficcional, o depoimento pessoal torna-se ambíguo, resultando no descompromisso de relatar o vivido a partir de dados passíveis de comprovação histórica. Essa liberdade é que oportuniza o preenchimento da lacuna com o desdobramento dos planos da memória, onde o pessoal e o político, de forma imbricada, se multiplicam.

²⁵²SANTIAGO, Silviano. “A Literatura e as suas crises” In: *Vale quanto Pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 132.

Em Liberdade penetra a biografia para dizer o que o texto não é; a crítica literária, para dizer que não é; conspurca os gêneros para revelar-se livre, construindo uma prosa que, no Brasil, jamais havia sido tentada. Passando de um texto para outro, o autor faz crer que não fez, permanecendo em liberdade que pode obter como resultado uma obra marcada pela quase impossibilidade de conceituação genérica.

Apesar de saber, como Graciliano escritor, que “da liberdade completa ninguém desfruta”, Silviano conseguiu, pelo menos, a originalidade de transferir para a ficção o desejo de ser contemporâneo como romancista, já que credita ao texto literário o papel de inovador, iluminador, mesmo negando-se às tendências literárias tão em moda no momento – as memórias políticas. Diz ele:

O texto literário, [...] pelo tipo de problema específico que apresenta, proporciona uma forma diferente de conhecimento [...] que se traduz de maneira simplificada, por uma capacidade de decodificar e operacionalizar criticamente [...] o instrumento social por excelência, a linguagem.²⁵³

Se a “tradição” literária brasileira da década de 70 era uma memória especular, a ficção de Silviano Santiago vale-se daquele paradigma para, justamente, melhor penetrá-lo com o que consegue instaurar um alargamento do campo da indagação que existe entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e representação literária.

No diário fictício de Silviano, contrastam os anúncios de ficção no subtítulo com os apelos à veracidade nas palavras do “editor” perseguindo um diálogo conflituoso e embaraçado entre o que é informativo – passível de conferência – e o

²⁵³SANTIAGO, Silviano. “A Literatura e as suas crises” In: *Vale quanto Pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 128.

que é imaginário. Aquele que conhece os envolvidos, no entanto, pode detectar, nas minúcias da “Nota do Editor” e em “Sobre esta Edição” as pistas que revelam o embricamento de dados de Graciliano e de Silviano. Também os referentes a Cláudio e a Herzog são confundidos. Prova disso é o sermão que Dom Paulo Evaristo Arns proferiu na celebração em memória a Herzog: no diário, creditado ao religioso que encomenda o corpo de Cláudio Manuel da Costa.

Ninguém toca impunemente no homem, que nasceu do coração de Deus, para ser fonte de amor dos demais homens. O corpo do homem é sagrado, o corpo do homem que quer ajudar o homem é duplamente sagrado. Quem dele faz brotar o sangue atíça a cólera de Deus. Este, raivoso, não pune pelas vias diretas do castigo. Deus não é vingativo. Dá as costas aos homens maus. O desprezo de Deus é a maior punição que o homem pode sofrer. Mas Deus quer que seus filhos estejam unidos e amantes, por isso, desde as primeiras palavras da Bíblia Sagrada até a última, Deus fez questão de comunicar constantemente aos homens que é maldito querer manchar as suas mãos com o sangue seu irmão. Não existe ofensa maior a Deus que uma mão suja de sangue do irmão. Deus é magnânimo na sua bondade infinita: o homem é fruto da sua generosidade. O homem veio ao mundo como concretização da bondade. O homem veio ao mundo como concretização da bondade de Deus para que apenas dela fale. Para isso, Deus fez o homem livre. **A liberdade**, repito, **a liberdade humana** nos foi confiada como tarefa fundamental, para preservarmos, todos juntos, a vida, a vida do nosso irmão pela qual somos responsáveis tanto individual quanto coletivamente.²⁵⁴ (grifos meus)

A citação consegue melhor dar conta de como Silviano Santiago amplia ao máximo a possibilidade do uso desse trecho de discurso *repetível* (para usar uma terminologia foucaultiana) a ponto de desdobrá-lo, deslocando assim seu significado para a época da Inconfidência, (como também poderia valer para nortear uma espécie de missão que todo ser humano tem – e por que não também o escritor – de lutar pela liberdade).

²⁵⁴ *Em Liberdade*, p. 247.

Se em Cláudio, Graciliano e Herzog o lugar onde a marca da repressão aparece é o corpo, em Silviano, em razão de suas condições pessoais - as de intelectual num país como o Brasil - a opressão que sente é de outra ordem, que vai desde a indignação causada pela consciência de que os brasileiros subestimam seu valor no cenário internacional, até o constrangimento pela “falta de interesse e curiosidades culturais que a obra de arte teve de enfrentar, pois a censura, antes de tudo, castrou, esfriou, neutralizou, embotou a sensibilidade e o pensamento crítico do público”.²⁵⁵ Graciliano personagem entende que “a leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que o país se encontrar na situação de colônia pela preguiça de seus habitantes”.²⁵⁶

Silviano, ao retirar de Graciliano o consentimento para que sua obra passasse a ser conhecida inscreve-se como o crítico de Gabeira porque entende que esse não percebeu a cilada em que caíra para a publicação de seu texto fácil.

Pode dizer que sou mal-agradecido, insensível, bicho-do-mato, o que quiser. O sucesso não me importa, muito menos o sucesso de carregação. Você não pode imaginar como me entristece saber que só sou descoberto depois de ter levado cadeia. Quem merece as palmas e o prêmio é o general Newton Cavalcanti. Não meus livros. Sucesso assim é como espocar de foguete. Estartalhaço passageiro. [...]²⁵⁷

As referências às possibilidades de prisões em sentidos que transcendem os dos muros reais, estão em passagens de outras obras de Graciliano. Em *Infância*, por exemplo, essa época é tida como a mais opressiva: “Eu vivia numa grande

²⁵⁵ SANTIAGO, Silviano. “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” In: *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 54.

²⁵⁶ *Em Liberdade*, p. 121.

²⁵⁷ *Em Liberdade*, p. 68.

cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena como papagaio amarrado na gaiola.”²⁵⁸ Já nessa época, os opressores são aqueles que representam a autoridade. Desse tempo é sua consciência do valor que tem a palavra; os adultos a têm, às crianças cabe o silêncio. Em outras passagens das recordações da sua infância, desmistifica também a escola como lugar onde a libertação poderia se dar pelo conhecimento. Denunciando o flagelo que significava para as crianças ficarem cinco horas imóveis, diz ter visto moscas nos olhos parados de um menino, sem que este fizesse qualquer gesto para afastá-las.

Se Graciliano via moscas nos olhos dos meninos imobilizados em bancos escolares, Silviano, talvez, identifique as vendas que encobrem os olhos de quem fica quedado diante da TV, ou de quem, quando lê, não quer fazer esforço. “Contenta-se em absorver a escrita de um outro como se fosse papel mata-borrão. [...] deixa-se invadir por modelos de comportamento que não representam a sua energia, mas que o transformam em um uniformizado a mais.”²⁵⁹

Mais de uma vez Silviano Santiago, em ensaios, em entrevistas ou debates, aponta para a dificuldade da maioria dos leitores brasileiros em acolher um texto literário que tangencie o caminho fácil da denúncia direta e da linguagem transparente, sentindo-se frustrada quando lhe é feita a convocação para que abandone a função passiva de “mata-borrões”.

A prosa ficcional de Silviano é também uma forma de libertar-se dos equívocos históricos.

²⁵⁸ RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1977, 37ª ed. p. 23.

²⁵⁹ *Em Liberdade*, p. 122 – 3

Tarefa ingrata a do historiador que se interessa pelos acontecimentos que se passaram durante anos de repressão e de perseguição. Resta-lhe a análise dos documentos que nem sempre são dignos de confiança. O historiador é obrigado a contestar a “verdade” do documento entrando em choque com eruditos que acreditam piamente na letra.²⁶⁰

Com isso, ao mesmo tempo em que comenta a deficiência de registros nos autos da devassa, revela que a ficção não só pode jogar com a verdade dos fatos históricos, deslocando-os, como também que aqueles textos tidos como verdadeiros – os históricos – podem desempenhar função inversa a que se propõem. Lidos como possibilidade verdadeira da memória, podem se revelar fraudulentos, já que desprovidos da proteção que o texto literário possui. Ao se colocar como historiador que ficcionaliza e ficcionista que historia, efetuando a superposição de segmentos históricos através do recurso literário ficcional, o autor do diário de Graciliano revela a possibilidade de outro cenário histórico que cabe ao leitor completar.

Aqui seu autor estabelece uma relação de lealdade, já que consciente da impossibilidade da totalidade memorialística e histórica, faz com o leitor um pacto em que a veracidade passa à larga. A esse respeito Starobinski já apontava:

Não somente a autobiografia pode mentir, mas a forma autobiográfica pode revestir a mais livre invenção romanesca: as pseudomemórias, as narrativas pseudobiográficas exploram a possibilidade de narrar em primeira pessoa uma história puramente imaginária.²⁶¹

A liberdade perpassa *Em Liberdade*. Começa pelo título e se acentua no hibridismo tanto de gênero como de identidades cruzadas. Silviano é Graciliano, mas

²⁶⁰ *Em Liberdade*, p. 219.

²⁶¹ STAROBINSKI, Jean. *Le Style de L'autobiographie* In *Poétique*, 3: 257-65, 1970, p. 40.

também é um pouco – ou muito – Cláudio e Herzog.²⁶² Em todos, o dizer o eu inclui o outro. Com isso se configura que o narrador da prosa de hoje não mais pode ser dividido entre os pertencentes aos estágios estabelecidos por Benjamin, mas um só: aquele que sabe que o real e o autêntico são construções de linguagem.

4.4 HISTÓRIA E LIBERDADE

Ao apresentar como epígrafe, no início de *Em Liberdade* o leitor atento ao papel que elas, as epígrafes, representam não passa despercebido que o “Vou construir o meu Graciliano Ramos” de Otto Maria Carpeaux pode ser sobreposto por “Vou construir a minha visão do intelectual brasileiro”. Ou ainda, a minha visão do papel do intelectual neste país, a partir de um recurso extremamente moderno que é o de apresentar a versão histórica amalgamada com a vida privada dos envolvidos; a versão que convém ao que Silviano quer que seja registrado. Os escolhidos para representar o intelectual são Cláudio Manuel da Costa (1729 -1789), Graciliano Ramos (1892 - 1953) e Wladimir Herzog (1937 - 1975)

A atuação destes intelectuais serve de fio condutor para a história (o livro é classificado como ficção) que o escritor mineiro quer contar. Através dele, redimensiona momentos significativos da história do Brasil, já que essa aproximação – história e literatura – também se configura quando em textos aparentemente de cunho pessoal.

²⁶²Assim também Gertrude Stein é Alice Toklas; Marguerite Yourcenar é Adriano; Ítalo Calvino é o escritor-leitor e Pierre Ménard escreveu Quixote.

Pode-se afirmar que houve certo favorecimento para que tal acontecesse, pois a nova História Cultural²⁶³, através de seu paradigma epistemológico autoriza que a história se apresente como narrativa, sendo assim não mais se atribui a responsabilidade – poucas vezes passível de ser cumprida – de relatar os fatos passados como se deram, mas sim afirmando uma espécie de reconstrução fictícia do que teria ocorrido um dia. Assim, ela deixa de chamar para si um valor de verdade e passa a admitir que haja várias versões possíveis para um mesmo fato.

Ciro Flamarion Cardoso²⁶⁴, situa o período de 1968-1989 como o marco do fim de uma longa fase da história dos homens e das visões que tinham do mundo desde a época do Renascimento intensificada pelo Iluminismo. Este período é tido - sem não vários questionamentos – como o período pós-moderno. Tal mudança de paradigma afetou fundamentalmente a história fazendo com que ela deixasse de se debruçar sobre os grandes feitos e passasse a olhar a “história em migalha” aquela que desvela os objetos e a densidade cultural entre sociedades e dentro de cada uma delas. Sendo assim, o historiador mais atento não vai cair na cilada da abordagem dicotômica, antes enfatizar a diversidade; não as identidades e oposições mais centrais.

O paradigma - moderno ou iluminista –, hoje suplantado, que domina a cena histórica de 1950 a 1968, escreveu uma história pretensamente científica e racional. Seus adeptos valem-se do método que se pretende racionalista, já que acreditam que o saber histórico, fora desta perspectiva, não daria conta das respostas às demandas que se apresentam; os modelos macro-históricos e teorizantes adotados

²⁶³ BURKE, Peter. *O que é história Cultural?* Tradução de Sérgio Góes de Paula. Jorge Zahar Editores. 2005.

²⁶⁴ FLAMARION Cardoso. In: *Domínios da História*. Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997.

contemplam fundamentalmente “a inteligibilidade, a explicação, a expulsão ou, pelo menos, a delimitação do irracional, do acaso, do subjetivo”²⁶⁵

Na ficção de Silviano, as mesmas fontes que alimentam os fatos históricos são as que vão dando o tom da versão possível para o diário de Graciliano Ramos. Assim, a história, a partir de uma mudança de visual, permitiu-se dialogar com a ficção de forma que essa passa a ser uma outra janela pela qual os fatos acontecidos podem ser vistos. Ainda segundo Pesavento “A literatura é a narrativa do que poderia ter sido, do que não foi, do desejado e do temido, do senso comum, do imaginário social que dá coerência de sentido para uma época”.²⁶⁶

Por esta perspectiva é que Silviano Santiago vê os fatos em momentos distintos, no país - o da Inconfidência Mineira, o da ditadura de Getúlio Vargas e a da ditadura militar – de forma distinta a utilizada pela história. Esta, por seu lado, ao acolher e incorporar novas formas de linguagem, dentre elas a da literatura, traz para dentro de seus estudos – os da história – um saudável contraponto às formas de dominação e subordinação presentes em todas as dimensões do social.

A Literatura, ao abordar aspectos históricos, de forma mais marcante, retira do universo histórico o acontecimento tratado e o realoca na dimensão da representação; o que potencializa sua função, já que não mais se limita à recuperação dos fatos “que foram”, mas antes transcendem para os não-registrados e que poderiam ter sido.

Quando Silviano Santiago escreve *Em Liberdade*, ele é inovador porque, ao mesmo tempo em que subverte a forma de dizer a relação entre o particular e o

²⁶⁵ Ibidem, p. 4.

²⁶⁶ PESSAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural*. 1989. Porto Alegre, UFRGS 1989, p. 144.

todo, contribui para introduzir algo além das cristalizadas formas de registro da historiografia.

Quando opta pela narrativa (memorialística), Graciliano assume essa concepção moderna de registro histórico como forma que lhe parece mais apropriada para relatar os momentos vividos, como se pode ler no início de suas memórias. Com esse procedimento, parece estar imbuído daquilo que Benjamin diz que “onde há experiência no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em contato, na memória, com os do passado coletivo”²⁶⁷ Quanto ao perigo da sedução urdida pelo Estado (todo-poderoso, mas até “tolerante”) e o dilema da aceitação das ofertas, há na obra de Silviano Santiago no mínimo três momentos que merecem atenção.

Num primeiro momento, nos registros do dia 16 de janeiro, o personagem Graciliano tem um sonho através do qual compõe uma rica imagem das prisões que ainda rondam o perseguem, mesmo em liberdade. A narrativa começa, significativamente, com a lembrança de “coisas que não tinham acontecido”, num exercício que na verdade “era pura profecia”. A insistente solicitude dos “homens míopes, de grossas lentes”, com as caras gordas e bonachonas de sempre, não impede as “manchas vermelhas” que sujam o guardanapo do garçom, nem protegem o personagem dos ataques da águia “empedernida como uma estátua de mármore”. O pássaro é o símbolo grandioso do poder, saído do Palácio do Catete, com seus permanentes ataques e garras afiadas, fazendo com que a vítima se desespere e aceite a “bengala”, única forma de apoio para continuar a caminhada.

²⁶⁷BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns Temas em Baudelaire” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p.31.

Ajuda aceita, o fósforo – recurso, embora de vida efêmera, mas o único de que dispunha para iluminar o caminho – não mais faz efeito.

Em outra passagem, mas no mesmo sentido, em conversa com Naná, mulher de Lins do Rego, Graciliano aponta o que “há de basicamente errado no favor” que encontra sua razão de ser na desigualdade: “É preciso que não se precise dele”, que “seja uma lembrança do passado da humanidade, quando havia grupos de pessoas em situações de desequilíbrio econômico e social”²⁶⁸ E resume: “- Prá se libertar, é preciso jogar fora as muletas. Libertar-se para mim é poder caminhar sozinho”.

E, finalmente, quando aparece a oportunidade de concorrer ao concurso de literatura infantil, o personagem Graciliano se vê explicitamente diante do dilema, pois mesmo tendo consciência do quanto de cooptação isso representa, não pode se dar o luxo de recusar os caminhos dos “incentivos” estatais. Cedendo mais à motivação financeira que intelectual, resolve participar do concurso e, em diálogo com a mulher Heloísa - uma espécie de consciência da personagem -, traduz a inquietude que sente o artista dividido entre a sobrevivência e a necessidade vital de liberdade: “Não tive o apoio de Heloísa. Perguntava-me como poderia aceitar, depois de toda a injustiça da prisão, um prêmio oficial”.²⁶⁹

Nesse e em outros momentos, a interpretação que se pode fazer da dependência, da cooptação e da conquista da liberdade, completa-se por um outro importante momento de construção do texto. É bastante revelador o fato de Graciliano só poder levar adiante um “projeto literário mais substantivo” longe da generosidade alheia. Quando se vê sozinho “sem ninguém mais para quem pedir

²⁶⁸ *Em Liberdade*, p. 108.

²⁶⁹ *Em Liberdade*, p. 129.

guarda-chuva emprestado”, é que o escritor consegue dar corpo ao seu projeto literário de lançar-se à composição do conto sobre Cláudio Manuel da Costa.

Essa dupla contribuição entre literatura e história sempre houve, apesar de – devido ao fato de os dois textos estabelecerem pactos distintos com o leitor – terem compromissos diferentes em relação à historicização²⁷⁰. Silviano Santiago, no entanto, finge ironicamente ter compromisso com a história e acaba não dando nem o sentido único da história nem o sentido de representação documentado. Mesmo assim, é possível ao leitor situar-se no tempo e no espaço e, nesses lugares e nesses tempos, situar o intelectual representado por esses personagens históricos dos quais ele também faz parte.

²⁷⁰ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. de Antônio José S. Moreira. Lisboa, edições 70. 1983.

5 CONCLUSÃO

Há tempo me interessava por literatura de cunho pessoal. Eu e um grande número de leitores. Apesar de sempre ouvir referências desabonadoras a ela, quando de minha experiência como professora secundarista, percebi que as memórias convencionais podiam ser uma espécie de isca para fazer com que o leitor passasse a se interessar pelo texto ficcional de determinados escritores. Quando surgiu a oportunidade de pesquisar sobre essa questão, não relutei. Escrevi, então, minha dissertação de Mestrado sobre o texto memorialístico *Por onde andou meu coração* de Maria Helena Cardoso onde fiz investigação em duas direções: uma relacionada com o gênero memorialístico e autobiográfico; outra, com o escrever das mulheres como forma de saírem da invisibilidade histórica em que se encontravam.

Resolvida minha questão relacionada com os estudos de gênero, optei por examinar o que qualifica – literariamente - um texto de cunho pessoal. Reivindicava nele a ficcionalidade. Optei, inicialmente pela memorialística de Pedro Nava que se mostrou inadequada para o que eu queria. Mais tarde ampliei para o exame de como acontece o estiramento das cordas com que é tecido *Em Liberdade* de Silviano Santiago. Essa escolha se deu porque - na literatura brasileira - parece ser a obra que melhor realiza essa tarefa de apresentar fatos da vida do escritor e, ao mesmo tempo, ser ficcional. Também porque representa mais uma prova da capacidade que a arte tem de re-inaugurar sempre e com isso apresentar-se como força revitalizadora.

Grande parte do trabalho que realizei foi sugerido pelo próprio autor em sua obra ensaística constante principalmente nos livros *Uma Literatura nos Trópicos* (1978), *Vale quanto Pesa* (1982) e *Nas Malhas da Letra* (1989). Também foi possível ter acesso a suas publicações em jornais e revistas e também na página que mantém na Internet. Também as diversas entrevistas concedidas a jornais, revistas ou emissoras de TV me foram de grande valia.

Para chegar até essa *prosa limite*, que de certa forma se iguala a outras representantes de outros países, fez-se uma incursão Indo ao encontro de demandas da burguesia em ascensão, depois da revolução industrial do século XVIII, o romance, através de tramas encomendadas, serve-lhe de deleite, já que, em contato com personagens cujas vidas são extremamente artificiais, vazias de sentido, os representantes dessa classe social tomam-nas como espelho em que se vêem refletidos e, pelo fato de tê-las como alheias, não se sentem impelidos à mudança.

No século XIX, embora muitas vezes confundido com a novela, ou com ela dividindo seu poder de influência, o gênero romance domina. Sua história, no entanto, é dividida pela crítica em duas grandes épocas: antes e depois de Balzac, que, com sua *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850 –

Vale retomar Benjamin porque o narrador de Silvano se aproxima daquele que o filósofo alemão aponta. Como desqualificado, pois que, “Na pobreza da experiência [...] se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna;

narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz.”²⁷¹

O narrador da prosa contemporânea transmite uma sabedoria decorrente da observação de uma vivência alheia “visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua (própria) existência”.²⁷² A fala deste narrador será fala por interposta pessoa. Silviano Santiago tem a explicação para sua opção em traduzir Graciliano para sua época:

(...) eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado e, sobretudo, deveria ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo um mau romance (...) Escrevi um diário falso no momento em que ele sai da prisão, o que ele nunca teve coragem de escrever (...) o que a esquerda dos anos 30 nunca teve a coragem de escrever: só escreveu a experiência da prisão, a experiência do martírio, a experiência do sofrimento e da dor.”²⁷³

É preciso olhar a prosa literária brasileira como nem melhor, nem pior do que a européia; diferente.

Assim, caberia ao leitor – e ao escritor – brasileiro a adoção de três atitudes: a) não fazer de conta que a dependência não existe, mas frisar o inevitável; b) não escamotear a dívida para as culturas dominantes, pelo contrário, enfatizar a sua força coercitiva; c) não se contentar com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas buscar a inserção diferencial deles na totalização universal.

Pode parecer que dei a ela uma valoração demasiada, mas, na verdade, no momento em que o artista assume esse lugar quase que de antropólogo²⁷⁴, prática de outros modernistas, dá um importante passo para a atualização de nossa

²⁷¹ SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letras*. p. 44.

²⁷² SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letras*. p. 44.

²⁷³ SANTIAGO, Silviano. *Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64* In: *Nas Malhas da Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 116.

²⁷⁴ Procedimento já adotado por Euclides da Cunha ao adotar a pesquisa *in loco*, repetida por Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

expressão literária diante das representantes de outros países, pois, sem desconsiderar a herança européia, vale-se justamente dela para promover a inserção de nossa literatura naquele contexto. É desse *entre-lugar*, como define Silviano, que o discurso europeu se cruza e impõe uma nova postura do narrador brasileiro-intelectual que pretende questionar o discurso da fonte e da influência.

Ao estudioso de Literatura, esse texto que se inscreve no Modernismo, há a necessidade de se retomar as convenções com as quais Fokkema²⁷⁵ identifica os textos literários pertencentes a tal corrente. São elas:

- a) O texto nunca é definitivo; isto é, aparentemente nunca está completo, já que pode ser sempre continuado, reelaborado, aperfeiçoado e até revogado. Além disso, há nele escassez, ou quase ausência, de intrigas bem construídas, ao contrário do texto realista.
- b) No Modernismo, não há a pretensão de descrever o mundo que se retrata, nem que as explicações dadas se aproximem das verdadeiras; antes há um fluxo contínuo da corrente de consciência.
- c) Na convenção modernista, no que se refere ao código, há comentário metalingüístico, isto é, o narrador se imiscui para tecer comentários sobre o código usado. Esses comentários podem, também, fazer referências ao código de gênero.
- d) Os modernistas atribuem um papel de grande relevo ao leitor.

Na arte moderna, isso acontece tanto na temática quanto na própria estrutura da obra, na sua forma. Aquilo que até então se constituía em elementos de referência palpáveis e definidos, tais como o espaço, a ordem cronológica, a relação causa e efeito, dá lugar a espaços modificados – quando não eliminados; a sucessão temporal é destituída pela fusão entre

²⁷⁵ FOKEMA, Dowe W. *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s/d.

presente, passado e futuro, sem que os níveis temporais sejam delimitados. Todos esses atributos modernistas podem ser aplicados ao diário de Silviano Santiago. Isso faz com que possamos pensar que essa inovação não pode ser pós-moderna, pois já estava prevista pelo Modernismo, que previa a atualização da pesquisa estética.²⁷⁶

Em tempos de mudança de paradigma de visão dos fatos históricos, grande parte da narrativa literária brasileira hoje só consegue ser bem sucedida através do texto em primeira pessoa. Luiz Augusto Fischer²⁷⁷, apesar de esquecer de citar *Em Liberdade*, aponta para o fato de que “o melhor do melhor do romance brasileiro foi concebido e escrito sob a forma de memória”. A prosa-limite, objeto deste trabalho, busca o diálogo também com os modernistas cujo principal objetivo era a emancipação da arte. A leitura do diário deixa potencializada a desatualizada afirmação de Antônio Candido: “a nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez, arbusto de segunda ordem das Musas”²⁷⁸

Com ela, e suas manifestações não-ficcionais dizem isso, Silviano pode se considerar par de seus históricos personagens – Cláudio, Graciliano e Herzog. A luta que tenta imprimir está em conformidade com sua condição e com a demanda do novo tempo. Se os três estavam empenhados, cada um ao seu modo, em livrar o país de ditaduras, contra qual ditadura estaria empenhado Silviano?

- Contra várias.

Ao pretender abrir a porta para, lá dentro de *Em Liberdade*, perceber a *prosa limite*, tentei de várias formas acertar a chave no vão central da fechadura. Às vezes

²⁷⁶ FOKEMA, Dowe W. *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s/d. p. 29.

²⁷⁷ FISCHER, Luiz Augusto. “Umas dúvidas sobre a chegada do apocalipse”. *Para fazer a diferença*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999, p. 45.

²⁷⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Ed. Itatiaia 1968, p. 9

faltava luz. Busquei-a em vários autores. Ainda tomei emprestadas as lanternas, ora de Ana Maria Bulhões, ora de Wander Melo Miranda. Entrando, percebi que o limite praticamente se constitui em constelações, pois a transgressão à prosa tradicional abarca vários campos epistemológicos: Literatura, História, Sociologia, Psicologia e Teoria Literária.

Na segunda parte, ao abordar o tema que dá título à obra, precisei recorrer à perspectiva desconstrutora que me oportunizou a visão de um desdobramento senão do próprio termo, também da prisão – ou das várias formas com que um indivíduo pode manter-se aprisionado. Assim, pode-se ter prisão como encarceramento físico nos intelectuais Cláudio Manuel da Costa, Graciliano Ramos e Wladimir Herzog, como aprisionador também podem ser os novos métodos de aliciamento do intelectual que o domesticam.

O diário de Silviano transcende à queixa dos presos e exilados e vai falar de outra liberdade, aquela que precisa se livrar das grades muitas vezes invisíveis: “[...] não a circunstancial, a de quem sai da cadeia, mas a mais geral...”²⁷⁹.

Essa tão nociva como aquela. Assim, a concepção de liberdade foucaultianamente concebida, implicaria muito mais que libertar o indivíduo das forças externas; da libertação das amarras internas, subjetivas é que estaria o ponto de partida para a verdadeira libertação.

Contemporâneo de Foucault, Derrida iluminou sobremaneira minha leitura de *Em Liberdade*, como havia também iluminado as idéias de Silviano dedicar-se, juntamente com seus discípulos cariocas, a dimensão do que os principais termos correntes na obra de Derrida significava. Assim, Derrida, Foucault e Silviano, cada

²⁷⁹ *Em Liberdade*, p. 28.

uma à sua maneira e dando conta de sua trajetória, pensam o seu momento histórico e a especificidade da sua escritura. Os três, salvando-se as proporções dos papéis que desempenham no cenário intelectual, se salientam em seu novo estilo porque consideram as perguntas do seu tempo e a elas tentam dar respostas.

Ao tratar o corpo como o lugar ad inscrição dos acontecimentos, providencial a forma como o compara com o livro, pois que na atualidade a aparência é que vale; um corpo belo é para ser exposto, para dele explorar formas de se vender. Com o livro não é diferente, vale não o conteúdo que veicula, antes o que com ele se vende. Eis a queixa de Graciliano que, como intelectual num país de poucos leitores, sabe do que está falando: do livro banalizado assim como o corpo. Os dois curvados segundo a lei do mercado.

Mas o corpo vai exercer também um papel político de insubmissão toda vez que se insurgir contra a disciplina que teria como finalidade a maior produção; o erotismo teria o papel de desestabilizar o uso que querem fazer de nosso corpo também o lugar de dominação. No diário, o corpo vai resistir; à medida que resiste o físico, o homem se fortifica.

Nessa perspectiva, achei interessante abordar o pouco espaço dado ao corpo feminino. Não porque reivindicava de Silviano uma abordagem de gênero, mas porque, lendo os teóricos que ele leu e fazendo percurso pelas abordagens feitas, parece difícil tangenciar as questões relacionadas aos estudos de gênero tão abundantes em sua época. Talvez esteja aí outro limite com o qual me deparei: o de que os homens ainda têm dificuldade de contemplar também o feminino como um lugar onde a “insurreição dos saberes dominados (...) da imensa e proliferante

criticabilidade das coisas, das instituições, das práticas dos discursos”²⁸⁰ ocorre. O afrouxamento da ética protestante parece ter deixado legados bastante diferenciados para homens e mulheres.

Mas a liberdade do corpo textual é plenamente exercida a ponto de essa obra, de certa forma, romper com os moldes daquilo que vinha sendo feito, não se valendo de desqualificação, antes questionando as quatro noções em que, segundo Octavio Paz, se baseia: a de tempo, de história, de ética e de poética. *Em Liberdade* assim procede: subverte o tempo ao transitar pela época da Inconfidência – Ditadura getulista – Ditadura militar de 64 e década de setenta, quando o tempo requer outro olhar sobre o fenômeno não-lugar do intelectual. O resultado aí está: uma verdadeira explosão das regras tradicionais no que se refere ao texto memorialístico comumente praticado na época no Brasil; um texto que parecer confirmar as características de seu gênero oposto: ao das memórias políticas. Está também na aparente indecisão do gênero em que tudo é e não é. Graças às estratégias que só a obra literária disponibiliza, mesmo sabendo que Graciliano não escreveu diário algum no período em que esteve na casa de Lins do Rego, ou na pensão do Flamengo, o leitor em tudo acredita. Confuso, opta por assinar o pacto com o escritor, agora o pacto de que, se for bem urdida, a literatura pode ser tão ou mais revolucionária que um bom ensaio engajado, com a diferença que o faz proporcionando prazer.

²⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979. p. 169.

O diário ficcional de Silviano Santiago corporifica toda a postura de seu autor, tanto em relação a concepções político-ideológicas quanto a estéticas. Em vez de dá-la ao conhecimento do leitor, no entanto, através da memória confessional, ou do puro ensaio, adentra um espaço híbrido em que consegue manipular os dados que os dois gêneros disponibilizaram. Assim, redefine o conceito de ditadura e de como a vítima consente no exercício daquela, tanto em relação ao aprisionamento do corpo físico como em relação às mentalidades. Moscas nos olhos podem ser vistas não só nas crianças dos bancos escolares nordestinos dos anos trinta, denunciando o atraso, mas sim no homem urbano atual que, desatento ou preguiçoso, não quer espantar a mosca que lhe turva o olhar mais arguto.

Buscava, por exemplo, se libertar da imposição que pedia um homem aprisionado – tanto literal como metaforicamente – a um corpo triste, já que, vítima da ditadura religiosa, o corpo, só podia ser lugar de sofrimento, não de gozo; a liberdade de expressão, mesmo acompanhados de companheiro de esquerda, pois não concebia uma liberdade passível de massificação: “qualquer aproveitamento político da prisão é sinal de imaturidade no plano psicológico e de fraqueza no campo partidário”²⁸¹; da escravidão estética que pedia a repetição de modelos e não a liberdade de criação. Diz o personagem Graciliano: “Para se libertar é preciso jogar fora as muletas. Libertar-se, para mim, é poder caminhar sozinho.”²⁸²

Aqui optei por desdobrar essas várias metáforas ligadas à liberdade: a do corpo físico (masculino) contemplado; a do corpo (feminino) silenciado. Também a liberdade do corpo textual que; no momento em que Silviano opta por não reproduzir aquilo que dele espera o leitor, tanto em se tratando de gênero literário – um texto

²⁸¹ *Em Liberdade*, p. 57.

²⁸² *Em Liberdade*, p. 111.

confessional - quanto em relação à tensão nele existente, se comparado a outros do gênero escritos na época.

Pude identificar no diário fictício de Silviano uma tentativa de trabalhar com o corpo libertando-o, perpassado pelas idéias dos novos teóricos. Vale retomar Lúcia Helena, que considera a esse respeito: (...) é importante que se observe que a censura tem muitas faces. Uma delas, fora do engendramento revolucionário desta ou daquela ditadura, é a de que se encontra enraizado em nós um empobrecimento diante da própria cultura, história e literatura.²⁸³

O embate, em tempos de Sociedade Líquida²⁸⁴, não mais possibilita a identificação clara – e às vezes maniqueísta – de opressor e oprimido. Agora essa disparidade de condições se dá de forma mais sutil e é preciso percorrer os meandros de outro poder que se instala para que seja identificado como se dá a relação do intelectual com o poder, e de que poder se está tratando.

Ao sobrepor biografia e fatos históricos, é flagrante a forma como se pode identificar a quem o ficcionista mineiro se contrapõe: no momento em que Silviano publica *Em Liberdade*, há no mercado editorial um sucesso de vendas que, cujo representante mais bem sucedido, em termos de público, é *O que é isso*

²⁸³ HELENA, Lúcia. 1986, p. 173

²⁸⁴Estou me referindo aqui ao termo usado pelo intelectual polonês radicado na Inglaterra desde 1971 Zygmunt Bauman que assim explica o uso "Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de longa duração, com a intenção de torná-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da "liquidez" para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracterizam por uma incapacidade de manter a forma".

(...) Mas, enquanto no passado isso se fazia para ser novamente "re-enraizado", agora as coisas todas _empregos, relacionamentos, know-how etc. tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis" (constante da entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke e publicada pela Editoria: MAIS! p: 4 a 9ª Edição: São Paulo Oct 19, 2003).

companheiro? de Fernando Gabeira publicado em 1979. Buscando resgatar parte da memória brasileira obstruída pelo autoritarismo, o livro de Gabeira trata do período que compreende os dias que antecederam e sucederam o golpe militar de 1964, destacando, especialmente, o seqüestro, no Rio de Janeiro, do embaixador americano Charles Burke Elbrick, em 1969, objetivando a troca de presos políticos.

O que é isso companheiro? apresenta-se como saída que o autor encontra: a autobiografia em que o autor-narrador-personagem configura, efetivamente, o “pacto autobiográfico”, tal como está caracterizado por Phillippe Lejeune²⁸⁵. A legitimação da voz deste autor, enquanto sujeito do discurso que tem como pretensão restituir a informação que lhe está sendo negada, deve-se a dois fatos complementares, mas fundamentais: a sua própria condição de guerrilheiro enquanto testemunha e vítima da ditadura e ao seu compromisso declarado com a “verdade”.

Enquanto o primeiro aspecto é passível de comprovação histórica e documental, o segundo pode ser cotejado em diversos procedimentos adotados ao longo da obra seja pela pretensa ausência de limites entre o cidadão Gabeira, sujeito da História, militante político, escritor, personagem principal, narrador

Nenhum de nós havia lido *O Capital*, nenhum de nós conhecia profundamente a experiência revolucionária em outros países, nenhum de nós, enfim, problematizara algum aspecto do Marxismo, ou mesmo inventara um campo novo para pesquisar²⁸⁶.

Em ensaio dedicado à obra, “Gabeira em dois tempos” o crítico literário David Arrigucci ressalta, apoiado em Bakhtin que o “namoro” entre o que é literário e o não literário resultaria em um alargamento das fronteiras do romance. Salaria também que a geração de Gabeira teria necessidades que faziam com que a ficcionalidade

²⁸⁵ LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. In: *Poétique*, 5. Seul, nov. 1983.

²⁸⁶ *O que é isso Companheiro*, p. 181.

estaria obliterada porque “há um novo invisível a nomear. Um invisível do tamanho da miséria do Nordeste que, para aparecer, não pedia nada além das formas miméticas do neo-realismo.”²⁸⁷. Não parece ser esse o entendimento de Silviano Santiago ao tratar da lassidão do texto literário através da voz de Graciliano-personagem. Para o crítico, Gabeira teria incorrido em um equívoco que não deixa de ser político ao se curvar às facilidades do mercado editorial, já que o texto que constrói um texto estereotipado sem maiores preocupações, nem com a detenção do texto enquanto obra literária, nem com uma reflexão histórica. Assim, o leitor estaria na condição de mero consumidor, pois o texto oferece a oportunidade de percorrer passagens com as quais pode se identificar sem a menor necessidade de recorrência às simbologias demandadas pelas obras literárias ficcionais, fica aquém do ficcional porque não demonstra preocupação com o caráter problematizador e “imaginarizante”, para usar um termo de Lúcia Helena.²⁸⁸

Escrevendo numa época em que também as escrituras de cunho pessoal capitularam ao fascínio da corrosiva Indústria Cultural, Silviano, em vez de demonizar o gênero, nele penetra e dele se vale como uma espécie de chamariz²⁸⁹.

²⁸⁷ARRIGUCCI Jr. David. “Gabeira em dois tempos”. In. *Enigma e comentário*. Ensaio sobre Literatura e Experiência. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 135.

²⁸⁸HELENA, Lúcia. “Problemas teóricos do romance brasileiro. 70/80”. *I Seminário Latino Americano de Literatura comparada*. Porto Alegre, UFRGS, Pós-graduação em Letras, 8 a 10 de setembro de 1986.

²⁸⁹Cabe aqui uma observação sobre duas escrituras ficcionais de cunho pessoal, servindo de prova de que essa estratégia não é tão inovadora: uma datada de meados do século XVIII - 1782 - outra, de publicação recente Trata-se de duas grandes obras ficcionais com formato de cartas. A primeira, *Ligações Perigosas* (DE LACLOS, Pierre Cloderlos. Trad. de Carlos Drummond de Andrade, Ediuoro, 1987) com que o autor é passa a ser considerado mestre no romance epistolar. Na véspera da Revolução, numa França aristocrática e decadente, um casal libertino seduz e corrompe inocentes. Em finais do século XX, Josten Gaarder escreve *Vita Brevis* (GAARDER, Jostein. *Vita Brevis: a carta de Flória Emília para Aurélio Agostinho*. Tradução Pedro Maia Soares – São Paulo: Companhia das Letras, 1997) uma longa carta atribuída à concubina de Santo Agostinho que, sob o ponto de vista de uma mulher abandonada, questiona severamente o comportamento e as idéias de Agostinho, com quem viveu por longos anos e com quem teve um filho.

Poderia ser essa uma das saídas do escritor atual. Como o enfrentamento à Indústria Cultural resulta numa luta de forças díspares, valer-se dos recursos que a mídia oferece poderia constituir-se ainda na oportunidade de fazer-se conhecida junto ao público. Na entrevista a *Isto é* - anteriormente citada – é o próprio entrevistado quem, ao responder à pergunta sobre o eterno problema brasileiro: como sobreviver como intelectual no Brasil?, é implacável ao dizer que o “elemento mais corrosivo da produção intelectual dos anos 70 80 tem sido a indústria cultural”²⁹⁰ Vai além dizendo que é para a Indústria cultural que alguns bons escritores têm vendido a alma; principalmente os que se aproximam demais da televisão ou aqueles poetas que se voltam para a música popular.

Os estudos existentes sobre a Indústria Cultural são unânimes em afirmar que sua mola propulsora é o lucro, já que ela traz consigo todas as características do mundo industrial moderno e nele opera de acordo com seu interesse maior. O homem, neste contexto, como já apontava Adorno²⁹¹ faz às vezes de objeto, pois tem seu valor medido pela sua capacidade de trabalho e de consumo. Esse consumidor não precisa – e de preferência não deve dar-se o trabalho de pensar.

Diante de tal voracidade de lucros, tanto podem servir relatos da vida pública do indivíduo como os mais recônditos segredos da vida privada; não mais agora com a intenção de dar conta de uma sabedoria, antes como uma forma de fazer das histórias de vida um produto com que se pode lucrar. Como a indústria cultural – diante da lógica do lucro – cria necessidades, passa a haver uma demanda pela vida do outro que, por seu lado, precisa ansiosamente dar-se a conhecer. Exemplo disso, no Brasil, é o sucesso de venda de livros memorialísticos que, diante da baixa

²⁹⁰Ibidem, p. 91.

²⁹¹ADORNO T. W. e HORKHEIMER M. “La production industrielle de biens culturels” in *La Dialectique de la raison,, Gallimard, Paris, Paris, 1997.*

vigilância de escritores até renomados prestaram-se ingenuamente a vender seu talento de escribas em nome de um lucro certo.

A transmissão da cultura, assim concebida só pode se dar pela tradição, isto é, gerações apreendem-na e se encarregam de atualizá-la e de passar para as gerações posteriores. Segundo Poullon, ela é definida como “o que persiste de um passado no presente em que ela é transmitida. Presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos que a recebem e que, por sua vez, continuarão a transmiti-la ao longo das gerações”²⁹².

No momento em que a Indústria Cultural – consequência de um desenvolvimento industrial globalizado – tem como ambição primeira a conquista de uma fatia no mercado mundial, ela se intromete nas culturas, nas tradições e não vacila se, para conseguir o que quer, tiver de destruí-las. Enquanto a expressão cultural vier atrelada a interesses de qualquer ordem que não os que lhes são intrínsecos, terá, fatalmente sua genuidade comprometida. Ora, a Indústria Cultural que lida fundamentalmente com clichês, vale-se de mecanismos tais que a percepção das pessoas fica obscurecida a ponto de não perceberem que ela reinventa formas de obter lucro, mesmo que sacrifique o que fundamentalmente se chama cultura.

Disso *Em Liberdade* também trata.

²⁹²POILLON, J. “Tradition” in: P. BONTE e M. IZARD, *Dictionnaire de L'ethnologie et de L'anthropologie*, PUF p. 710-712, Paris, 1991.

BIBLIOGRAFIA

SANTIAGO, Silvano Santiago. *O olhar* (1974). 2. ed. Rio de Janeiro: Global, 1983.

_____. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *Em liberdade: uma ficção de Silvano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. "Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos". In: LUCAS, Fábio (org.) *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. e outros. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letra, 1989.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. "Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século". Apresentado no encontro da Associação de Estudos Latino-Americanos, ocorrido entre 17 e 19 de abril de 1997, em Guadalajara, México.

_____. "Contando o que Graciliano não contou de Graciliano". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6 out., 1981.

_____. "Pizza, Tv e utopia". *Jornal Leia Livros*. Novembro de 1981. p. 13

_____. "Autor novo, novo autor". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 abr., 1989. Ponto Crítico, p. 4-5.

_____. "Quem matou o Presidente Kennedy?". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 set. 1989. Ponto Crítico. p. 4-5.

_____. "Atração do mundo". *Jornal do Brasil - Idéias/Livros*, 2 dez, 1995.

_____. "Cores unidas 'versus' estados unidos". *Jornal do Brasil - Idéias/Livros*, 30 dez, 1995.

_____.“Brasil, mostra a tua cara”. *Jornal do Brasil*, 20 abr, 1996.

_____.“Relatos de viagem”. *Jornal do Brasil*, 18 maio, 1996.

_____.“Dois pesos e três medidas”. *Jornal do Brasil*, 15 jun, 1996.

_____.“Notas sobre a narrativa policial”. *Jornal do Brasil*, 13 jul,de 1996.

_____.“Comparações”. *Jornal do Brasil*, 17 ago., 1996.

_____.“Brincadeiras infantis”. *Jornal do Brasil*, 2 set., 1996.

_____.“Bolsa de valores”. *Jornal do Brasil*, 30 nov., 1996.

_____.“Deixa sangrar”. *Jornal do Brasil*, 28 dez, 1996.

_____.“As Escrituras Falsas São”. *34 Letras*. Rio de Janeiro, v.5, nº 6, p-304-8, set., 1989.

_____.“Ficção Moderna e Política: Leitor e Cidadania”. *Cadernos da Escola do Legislativo*. Belo Horizonte: nº 4, jul - dez, 1995, p. 67-93.

_____.“Graciliano Ramos em liberdade”. Entrevista a Carlos Henrique Santiago. *Estado de Minas*, 3 out, 1981.

_____. “Não vendamos a alma. Um alerta aos escritores que cedem à indústria cultural”. Entrevista a Marília Martins. *Isto é*, nov, 1987.

_____. “Jazz de desejo e solidão”. *O Globo, Prosa e Verso*. Entrevista a Elisabeth Orsini. Rio de Janeiro, 2 out, 1996, p. 1.

_____. Entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda, publicada em *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.193-200.

_____. Entrevista a Lucia Helena, publicada na revista *Brasil/Brazil*. nº 07, Ano 5, PUC, Porto Alegre, 1992.

_____. MPB EM DISCUSSÃO, A Organizadores: COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana; Naves, Santuza Cambraia Editora: UFMG, 2004.

_____. 1989: Rede Globo, *Jornal Hoje*, com Márcia Peltier.

_____. 1993, TVE, Programa *A arte de ler*, com Cícero Sandroni e Ítalo Moriconi; TVE, Programa *54 Minutos*, com Ana Lúcia Gregati.

_____. 2002- Rede Globo, Programa *Espaço Aberto*, com Pedro Bial.

Sobre Silvano Santiago

ABREU, Caio Fernando. “Ficção elétrica”. *Isto é/Livros*, 18 set, 1995.

_____. “Transe perfeito”. *Isto é/Livros*, 23 set, 1981.

ANDRADE, Fábio de Souza. "A ficção refém da alegria". *Folha de São Paulo*, domingo, 12 jan., 1997.

AUGUSTO, Sérgio. "Graciliano e o diário que nunca escreveu". *Isto é*, 26 ago, 1981.

BELLEI, Sérgio Prado. "Em liberdade, Gracil(v)iano: o triunfo da ficção". *O Estado de Minas. Suplemento literário*, 20 fev., 1982, p. 4.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. *Em atenção à palavra do Outro. Alterbiografia, uma autobiografia Em liberdade*. Rio de Janeiro: Puc. Dissertação de Mestrado, 1990. (Mimeo.)

_____. "A profanação do tempo". Anais do III Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC. Ago/1992.

_____. "O Fantasmático autor: a ficção alterbiográfica em Mário Cláudio e Silviano Santiago". *Jornal Letras & Letras*. Porto, 1990.

_____. "O fantasmático Autor: o discurso alterbiográfico na obra de Silviano Santiago e Mário Cláudio". Anais do I Congresso da ABRALIC. Vol. II RGS, Jul/1988.

_____. "Ich bin der und der". In: SOUZA, Eneida Maria de, e MIRANDA, Wander Melo. *Navegar é preciso, viver...: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

_____. "O ventríloquo: performance do narrador numa Viagem ao México". V Congresso Internacional ABRALIC. (Agosto de 1996)

JACKSON, David. "O cárcere da memória: Em liberdade de Silviano Santiago". *Navegar é preciso, viver...* Escritos sobre Silviano Santiago. Org. Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Ed. UFMG; EDUFBA; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 89-110.

MARTINS, Marília. "Silviano, um crítico que se expõe". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1989. *Idéias Crítica Literária*, p.6.

MIRANDA, Wander Melo. "Fios de Memória". *O Eixo e a Roda*, 6: 43-60, jun., 1988.

_____. "A liberdade do pastiche". *34 Letras*, 3: 172-77, abr., 1989.

_____. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

SANTIAGO, Carlos Henrique. "Graciliano Ramos em Liberdade: conta Silviano Santiago" *Estado de Minas*. Belo Horizonte. 03/10/81 p. 03.

OBRAS REFERIDAS OU CONSULTADAS (TEXTOS LITERÁRIOS)

AMADO Jorge. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Terras do Sem Fim*. 55^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BORGES, Jorge Luis. "Pierre Ménard autor de Quixote" In: *Ficções*. 4^a ed. Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 1986. p. 29 a 38.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. I vol. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1977.

_____. *Memórias do Cárcere*. II Vol. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 1976.

_____. *Linhas Tortas*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo, Martins. 1977a.

_____. *São Bernardo*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977b.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução de Milton Person. Porto Alegre: LPM, 1984.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Celina Portocarrero. Círculo do Livro, S.d. de edição. São Paulo:

_____. *Os frutos da terra seguidos de os novos frutos da terra*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REGO, José Lins do. *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Menino do engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Meus Verdes anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

OBRAS REFERIDAS OU CONSULTADAS (TEXTOS ENSAÍSTICOS)

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poética, 1992.

ÁVILA, Alfonso (org.). *Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ARRIGUCCI Jr. David. "Gabeira em dois tempos". In. *Enigma e comentário*. Companhia das Letras, 1987.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/HUCITEC, 1989.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeiras. Pref. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BASTOS, Hermenegildo José. “Destroços da modernidade”. In: Revista CULT–
Revista Brasileira de Literatura. Ano IV, nº 42, Jan./2001.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril cultural, 1975.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril cultural, 1975.

_____. “Infância em Berlim”. In: *Rua de mão única*. Obras Escolhidas. Tradução Rubens Torres filho e José Carlos Barbosa. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. “A Tarefa do Tradutor” Tradução de Fernando Camacho.
In: *Humboldt*. F. Bruckmann, 19 (40) 38-45. 1979.

BHABHA, H.K. “Como o Novo entra no Mundo. O Espaço Pós-moderno, os Tempos Pós-coloniais e as Provações da Tradução Cultural” In: *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, pp. 292-325.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: T.ª Queiroz, 1979.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo. Guia Geral 1890-1930*. Tradução Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUSS, Elizabeth. "Autobiografia considerada como ato literário". In: *Poétique*, nº 17, 1974.

BURKE, Peter. (org) *A Escrita da História*. Novas Perspectivas. Tradução de Magda Soares. Editora Unesp. 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação. Coleção "Vida Brasileira", v. 18, 1961.

CAMPOS, Augusto. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo. "A poética da tradução" In: *A Arte do Horizonte provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. "Póst-scriptum: Transluciferação Mefistofáustica" In: *Deus e o Diabo no Fausto do Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981. pp. 179-209.

_____. "Para Além do Princípio da Saudade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º de setembro de 1985. Folhetim, pp. 6-8.

_____. "Da tradução como criação e como crítica" In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31 –48.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 7ª ed. São Paulo: Martins, 1965.

_____ e outros. *A personagem de ficção*. Col. *Debates*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____ *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1969.

COSTE, Didier. "Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire".

DALHEZ-SARLET, Claudette; CATANI, Maurizio (org.). *Individualisme et em Occident*. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 249-264.

CATANI, Maurício (org.). *Individualisme et Autobiographie en Occident*. Bruxeles: l'Université de Bruxelles, 1983, p. 27-50.

DEJEAN, Joan. "Une autobiographie en procès. L'affaire Téophile de Viau". *Poétique*, 48: 431-448, 1981.

DELEUZE, Gilles, *Lógica do sentido*. Trad. Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DESIDERI, Fabrizio. *Walter Benjamin il Tempo e lê forme*. Roma, Editori Riutini, 1980.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. N. da

Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

DIAS, Ângela Maria. "Memória e ficção" In: *Identidade e Memória*. Revista Tempo Brasileiro, 95, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1988.

DIDIER, Beatrice. "Auto-portrait et journal intime". *Corps écrits*, L'autoportrait, 5 (2): 167- 187, 1985.

DOCHERTY, Thomas. *Postmodernism a reader*. New York: Columbia. University Press, 1993.

DODILLE, Norbert. "Biographies et autobiographie mêlées - Barbey d'Aurevilly". *Poétique*, 63: 325-40, 1985.

ELIOT, T.S. "Tradição e Talento Individual" In: *Ensaio*. São Paulo, Art Editora, 1989.

_____. "A Função Social da Poesia" In: *On Poetry and Poets*. Tradução de Bruno I. Mori. London, Faber and Faber, 1971.

FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4ª ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 2001.

_____. *A Arqueologia do saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

_____. L'écriture de soi. *Corps écrit*. Paris, n. 5, p. 3-23, fév. 1983.

_____. *História da sexualidade*. A vontade se Saber. Vol. I. Tradução de _____. Editora Graal, 1977.

_____. A ordem do discurso. Tradução de Edmundo Cordeiro. São Paulo, Loyola, 1996.

_____. Verdade e Subjetividade. In: *Michel Foucault. Uma analítica da Experiência*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993-B.

FOKKEMA, Dowe W. *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s/d.

GISBURG, J. "Memórias de Cárcere de Graciliano Ramos". In: *Motivos*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964. p 7-12.

GUSDORF, Georges. "Condições e Limites da autobiografia". In: *La autobiografía e sus Anthropos* 29, Barcelona, 1991.

HABERMAS, Jürgen. "Modernidade versus pós-modernidade" In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo?*.p.. 85-96.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6ª. Ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail U. Sobral e M. Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HELENA, Lúcia. *Escrita e Poder*. Rio de Janeiro, Cátedra/INL. 1985.

_____. *Problemas teóricos do romance brasileiro. 70/80*. I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre, UFRGS, Pós-graduação em Letras, 8-10/ set / 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Prefácio e org) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira". In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Bikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAMESON, Fredric. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JOHNSON, Richard. *O que é afinal, estudos culturais?* Organização e Tradução de Tomás Tadeu da Silva. Ed. Autêntica. 2000.

KANT, Immanuel. (1984) Textos seletos. Petrópolis: Vozes.

KHÉDE, Sônia Salomão. "O lugar do sentido na modernidade". In: *Perspectivas 3 : Modernidades*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988, pp. 151-162.

LAFETA, João Luís. "A Volta do Velho". In: *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1974.

LEITE, Dante Moreira. "Ficção, biografia e autobiografia. In: *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. 3 e 10 de fevereiro de 1962, p. 4 e p. 3, respectivamente.

_____. Ficção, biografia e autobiografia. In: *O amor romântico e outros temas*. 2ª ed (ampliada) São Paulo: ed. Nacional e Ed. Da USP, 1972. p. 25-33.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. "Le pacte autobiographique. (bis)" *Poétique*, 56: 416-34, nov., 1983.

_____. "Regarder un autoportrait". In: *Corps écrits*, 5 Paris: P.U.F., fev. 1983.

_____. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

LIMA, Luís Costa. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*: Hans Albert Jaus et al. Seleção, introdução e tradução de Luís costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

_____. *Mimesis e Modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

_____. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

_____. *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente*. São Paulo: Forense, 1984.

_____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LYOTARD, Jean-Fraçois. *O Pós-Moderno*. Trad. Ricardo Correa Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUCKÁCS, George. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. P. 32.

MAN, Paul de. *A resistência à teoria*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1977.

MAY, Georges. Autobiografia y novela. In: *La autobiografía*. (Fondo de Cultura Económica). México: 1982. (1ª. Ed. Em francês, 1979)

MONTAIGNE. *Montaigne*. Seleção e organização José Américo da Motta Peçanha. São Paulo: Abril Cultural, 1981, (col. Os Pensadores).

MUKAROVSKY, Jan. "Obrigações da ciência da literatura em relação à literatura mundial contemporânea". In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Lingüístico de Praga. Estruturalismo e semiologia*. Trad. Zenia de Faria e Reasylyvia Toledo. Introd. Julia Kristeva. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 310-313.

MERQUIOR, J. Guilherme. "O fantasma romântico". In *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Prosa*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORENO, César Fernandes (coord). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MORICONI, Ítalo. "Improviso em abismo". In: *Navegar é preciso, viver...: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. (org) *Navegar é preciso, viver...: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. Col. Ensaios. São Paulo: Ática, 1977.

NEUMANN, Bernd. *La identidad personal: autonomia y sumisión*. Buenos Aires: SUR, (sem data disponível)

OLNEY, James. *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

PAZ, Otávio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época. Rio de Janeiro*, FUNARTE, 1981.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINTO, Manuel da Costa. "Os cárceres da linguagem". In: CULT – Revista Brasileira de Literatura, Ano IV, n.º2, Jan./2001.

PLATÃO, *A República*. 5ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: fundação C. Gulbenkian s/d.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e João Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1986.

RAABE, Juliette. "Le marché du vécu". DALHEZ- SARLET, Claudette; CATANI, Maurizio (org.). *Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Org. e sel. James Amado. Prefácio de Heloísa Ramos. Rio de Janeiro: Record, 1980.

RIBEIRO, Antônio Souza. "Modernismo e Pós-Modernismo - o ponto da situação". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Lisboa: 24 : 23-46, mar, 1988.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Col. Nova Crítica. Trad. T. C. Neto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance". In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 147-172.

ROUSSET, Jean. "Le Journal Intime, texte sans destinataire?" *Poétique*, 56: 436-43, 1983.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969".

_____. "Literatura e Personagem" In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política. 1964-1969". In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.

SCHILD, Suzana. "Alguém mudou o texto de Graciliano? José Olympio diz que não" *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 13 de nov. 1979, Caderno B. p. 1.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance. Ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Bertrand, 1975.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia de Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A corrosão do caráter*. Conseqüências pessoais do novo capitalismo. Record: 1999.

SILVA, Deonísio. *Violência e erotismo em Rubem Fonseca*. São Paulo: Alfa Omega, 1983.

SILVA, Vitor Manuel. "O romance: História e Sistema de um gênero literário". In: *Teoria da Literatura*. 5ª. Ed. Livraria Almedina. Coimbra. 1983.

SILVA FILHO, Antonio Carlos Pacheco e outros. *Cinema, literatura e psicanálise*. São Paulo: E. P. U., 1988.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L & PM, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. "Borges, autor das Mil e uma Noites". Minas Gerais. Belo Horizonte, 30 jun. 1984, Suplemento Literário, pp 6-7.

SPRINKER, Michael. "*Ficciones del yo: el final de la autobiografía*". In: *Anthropos*, 29. Barcelona: Anthropos, 1991.

STAROBINSKI, Jean. "Le Style de l'autobiographie". *Poétique*, 3: 257-65, 1970.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

_____. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossoivich. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. de Antônio José S. Moreira. Lisboa, edições 70. 1983.

WOOLF, Virgínia. *Momentos de Vida*. Trad. Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ZILBERMAN, Regina. "Literatura Brasileira de 70 a 90". Revista *Organon - Brasil: Cultura e Literatura dos anos 80*. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1991.

ZERRAFA, Michel. *Romance e Sociedade*. Lisboa. Estúdios Cor, 1971.

Dissertações e Teses

AGUIAR, Denise. *Trilhando e revertendo as vias da memória: a ficção de em Liberdade*. (Dissertação de Mestrado). UFRJ, 1993.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. *Em atenção à palavra do Outro. Alterbiografia, uma autobiografia Em liberdade*. Rio de Janeiro: Puc. (Dissertação de Mestrado), 1990.

_____ *6 x 4 Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. Tese de doutorado. Defendida na PUC RJ. 1997.

CAIMI, Cláudia Luíza. *A hora violácea da mímese moderna*. (tese de doutorado) PUC. RS, 2001.

DEMAMAN, Noili. *Por onde andou meu coração e a escritura feminina*. (dissertação de Mestrado) UFRGS, RS, 1995.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *À sombra do simulacro: mimesis na ficção pós-moderna*. (tese de doutorado) PUC RS, 1996.

VIANA, Dulce Maria Miranda. *Ficção e Mito: à procura de um saber (o escritor personagem na literatura brasileira do século XX)*. Tese de Doutorado em Letras na PUC. Rio Grande do Sul, 1987.