

GABRIELA ROCHA RODRIGUES

EU SOU GRACILIANO / GRACILIANO SOU EU – IMPRESSÕES GRACILIANAS
NA INTERPRETAÇÃO DE CARLOS VEREZA E DE SILVIANO SANTIAGO

PORTO ALEGRE
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

***EU SOU GRACILIANO / GRACILIANO SOU EU – IMPRESSÕES GRACILIANAS
NA INTERPRETAÇÃO DE CARLOS VEREZA E DE SILVIANO SANTIAGO***

Gabriela Rocha Rodrigues

Orientadora: Professora Doutora Lúcia Sá Rebello

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Rocha Rodrigues, Gabriela

Eu sou Graciliano / Graciliano sou eu: impressões gracilianas na interpretação de Carlos Vereza e Silviano Santiago / Gabriela Rocha Rodrigues. -- 2019.

227 f.

Orientador: Lúcia Sá Rebello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Estudos de Literatura. 2. Arquivo. 3. Memória. 4. Carlos Vereza. 5. Silviano Santiago. I. Sá Rebello, Lúcia, orient. II. Título.

GABRIELA ROCHA RODRIGUES

EU SOU GRACILIANO / GRACILIANO SOU EU – IMPRESSÕES GRACILIANAS NA
INTERPRETAÇÃO DE CARLOS VEREZA E DE SILVIANO SANTIAGO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Porto Alegre, 17 de outubro de 2019

Resultado: Aprovado

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Lúcia Sá Rebello – Orientador
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Neurivaldo Campos - Pedroso Júnior
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Antônio Marcos Sanseverino
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Durante o período de estudos que resultou nesta tese, contei com o apoio de pessoas e instituições que marcaram os diversos tempos desta pesquisa. É chegado o momento de dedicar-me a vocês, meus vínculos, que foram tão fundamentais e contribuíram não apenas para a realização deste trabalho, mas para quem me tornei.

Aos meus pais, Mirian San Martin Rocha e Edson Hernandez Rodrigues, gratidão. Aos meus irmãos, Cássio Rocha Rodrigues, Gabriel Rocha de Aguiar, Edson Hernandez Rodrigues Júnior e Felipe Moraes Rodrigues, por tudo o que vivemos juntos.

Aos amigos: Mariana Janstch de Souza, Kelly Martins Bisognin, Roberta Osandabaraz Rodrigues, Mayara Sandrielly Pereira Soares, Carolina da Silva Ribeiro, Maurício Signorini Dias e Jean Marcel Zimmermann, pela amizade e apoio aos meus projetos de trabalho e de vida. Aos amigos Cláudia Seixas e Marcelo Pereira, cuja generosidade foi sustentação nos momentos mais difíceis da caminhada.

À amiga Thays Silva Guimaraens, *in memoriam*.

À professora Ingart Grützmann e ao professor Alfeu Sparemberger, pelo incentivo e atenção generosa desde o início deste trabalho.

À minha professora orientadora Lúcia Sá Rebello, cuja palavra, orientação, competência e generosidade foram imprescindíveis ao longo de todo o percurso.

Ao escritor Silvano Santiago e ao ator Carlos Vereza, pelo acolhimento inestimável.

Ao José Dias, porque a memória também ama.

Aos professores Antônio Marcos Sanseverino, Aulus Mandagará Martins e Neurivaldo Campos Pedroso Júnior, pela honra de tê-los em minha banca de defesa. E à professora Rejane Pivetta, que participou da etapa de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, por todo o apoio e assistência dispensados.

Ao CNPQ, pela bolsa de doutorado, que sempre é estímulo e reconhecimento ao trabalho do pesquisador.

Existem – e é o suficiente para serem aceitos.

Graciliano Ramos

Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre me curso,
em mal de arquivo, a espera sem horizonte acessível, a
impaciência absoluta de um desejo de memória.

Jacques Derrida

Eu sempre me interessei por ocupar um lugar vazio.

Silviano Santiago

Graciliano Ramos sou eu.

Silviano Santiago

Não sou um rato. Não quero ser um rato.

Graciliano Ramos e Silviano Santiago

Eu sou Graciliano Ramos.

Carlos Vereza

Para mim tanto faz estar preso dentro ou fora.

Graciliano Ramos e Carlos Vereza

RESUMO

Esta pesquisa parte do anseio de analisar as *impressões gracilianas* na interpretação do ator Carlos Vereza no filme *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, e na ficção *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. Quando uma determinada obra literária é adaptada para outro meio artístico, um conjunto de elementos estéticos, socioculturais e ideológicos estão presentes na formação da transposição, pois são eles que influenciam na *recriação* do texto-fonte. Assim, para buscar respostas aos questionamentos que guiaram esta pesquisa, recorreremos à obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), de Jacques Derrida. Numa visão desconstrucionista, esse pensador diz que o arquivo não é um repositório fechado, fichário inerte, mas o contrário, é abertura, movimento e porvir. Nesse sentido, a partir das reflexões de Derrida, criamos o termo *impressão graciliana* a fim de buscar os traços, rastros e marcas deixados por Graciliano Ramos nos arquivos pesquisados. Assim, consideramos como *arquivos*, a atuação de Carlos Vereza na adaptação cinematográfica, a ficção de Silviano Santiago, além das entrevistas concedidas por estes no ano de 2015 em diálogo com o “arquivo matriz” *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Verificamos que efetivamente as impressões gracilianas, em ambos os arquivos, apresentam-se como: impressão enquanto marca grafada no corpo – o cárcere; impressão enquanto escritura – o mal de arquivo; impressão enquanto herança – o papel do intelectual. Tais impressões gracilianas revelam-se de maneiras distintas: Carlos Vereza fundamenta sua interpretação num movimento de incorporação da figura de Graciliano; Silviano Santiago, assume o lugar do Outro para falar de si. Ambos traçam uma reflexão profunda sobre os mecanismos de poder que fundamentaram períodos históricos importantes de nosso país e respondem a Graciliano Ramos, à sua herança, às impressões deixadas *nele* e *por ele*, aliando-se às suas reflexões quanto ao compromisso social do artista num país onde a desigualdade impera.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. Graciliano Ramos. Carlos Vereza. Silviano Santiago.

ABSTRACT

This research arises from the desire to analyze gracilian impressions in the acting of actor Carlos Vereza in Nelson Pereira dos Santos's film "*Memórias do Cárcere*" (1984), as well as in Silviano Santiago's fictional film "*Em Liberdade*" (1981). When a particular literary piece of work is adapted to another artistic medium, a set of aesthetic, sociocultural and ideological elements are present in the formation of the transposition, since they influence the recreation of the source text. Thus, in order to seek answers for the questioning that guided this research, we resorted to the work "*Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*" (2001) by Jacques Derrida. In a deconstructionist view, this thinker says that the file is not a closed repository, an inert binder, but the opposite: it is openness, movement and future. In this sense, deriving from Derrida's reflections, we created the term "*gracilian impression*" in order to search for traces, tracks and marks left by Graciliano Ramos in the researched archives. Therefore, we consider as *archives*, Carlos Vereza's performance in the film adaptation, the fiction of Silviano Santiago's fictional film, besides the interviews which were granted by them in 2015 in dialogue with the "*matrix archive*", "*Memórias do Cárcere*" by Graciliano Ramos. We verified that in fact the "*gracilian impressions*", in both archives, present themselves as: impressions as body written marks _ the jail; impression as writing _ the evil of archiving; impression as heritage _ the intellectual's role. These gracilian impressions reveal themselves in different ways: Carlos Vereza bases his acting in a movement which incorporates the character of Graciliano; Silviano Santiago, takes on the place of the Other to speak of himself. Both outline a deep reflection on the mechanisms of power which have lain bases for important historic periods in our country and answer Graciliano Ramos, his heritage, the impressions left in him and by him, joining his reflections as to the artist's social commitment in a country where social disparity rules.

Key words: Archive. Memory. Graciliano Ramos. Carlos Vereza. Silviano Santiago.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Capitão Lobo e Graciliano Ramos (12h26min32s)	31
Figura 2 Cubano e Graciliano Ramos (2h30min48s).....	33
Figura 3 Cubano e Graciliano Ramos (2h31min9s).....	33
Figura 4 Gaúcho e Graciliano Ramos (2h22min14s).....	35
Figura 5 Sobral Pinto e Graciliano Ramos (2h50min11s)	46
Figura 6 Plano Geral (2h19min5s).....	109
Figura 7 Plano Geral (2h26min39s).....	110
Figura 8 Travellings da esquerda para a direita (2h42min48s)	110
Figura 9 Travellings da direita para a esquerda (1h38min1s)	111
Figura 10 Plano médio (1h35min3s)	111
Figura 11 Plano médio (2h43min12s)	112
Figura 12 Primeiro plano (1h14min51s)	112
Figura 13 Primeiro plano (1h49min27s)	113
Figura 14 Plano de detalhe (1h11min4s)	113
Figura 15 Plano de detalhe - pés machucados de Soares (38min55s)	114
Figura 16 Capa do filme <i>Memórias do cárcere</i> (1984).....	119
Figura 17 Cartaz do filme no Festival de Cannes	124
Figura 18 Troféu Air France (1984) – melhor ator Carlos Vereza	125
Figura 19 Decupagem de cena de <i>Memórias do cárcere</i>	156
Figura 20 Uma das primeiras cenas em que o ator aparece (2min3s).....	161
Figura 21 Uma das primeiras cenas em que o ator aparece (11min20s).....	162
Figura 22 Graciliano na Colônia Correccional (2h12min46s de filme)	162
Figura 23 Graciliano na Colônia Correccional (2h37min40s de filme)	162
Figura 24 Graciliano na Colônia Correccional (2h50min53s de filme)	163
Figura 25 Graciliano saindo da Colônia Correccional (3h11s de filme)	163
Figura 26 Arquivo DOPS (1936)	163
Figura 27 Cena da adaptação cinematográfica	163
Figura 28 Decupagem de cena de <i>Memórias do cárcere</i>	164

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 MEMÓRIA E OS ARQUIVOS DO MAL	15
1.1 MAL DE ARQUIVO E OS ARQUIVOS GRACILIANOS.....	21
1.2 <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i> , DE GRACILIANO RAMOS – ARQUIVO RAIZ	27
2 AS IMPRESSÕES GRACILIANAS NA RECRIAÇÃO DE SILVIANO SANTIAGO	52
2.1 SILVIANO SANTIAGO E A RECRIAÇÃO DE GRACILIANO RAMOS NA FICÇÃO <i>EM LIBERDADE</i>	54
2.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERSONAGEM LITERÁRIA.....	62
2.3 PAIXÃO DO ARQUIVO	78
2.4 O PAPEL DO INTELLECTUAL	86
3 AS IMPRESSÕES GRACILIANAS NA RECRIAÇÃO DE CARLOS VEREZA	96
3.1 A RECRIAÇÃO DE GRACILIANO RAMOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS	98
3.2 CARLOS VEREZA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERSONAGEM FÍLMICA	105
3.3 PAIXÃO DO ARQUIVO	126
3.3 O PAPEL DO INTELLECTUAL	132
4 AS IMPRESSÕES GRACILIANAS ENQUANTO HERANÇA	138
4.1 OS ARQUIVOS E AS <i>MEMÓRIAS</i> DE GRACILIANO.....	139
4.2 OS GRACILIANOS DE CARLOS VEREZA E SILVIANO SANTIAGO	141
4.3 LITERATURA COMO RECOMEÇO?	167
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	178
ANEXOS	184

INTRODUÇÃO

À atenção cada vez maior dada ao entrelaçamento de diferentes tipos de linguagens estéticas, um campo de pesquisa adquire importância e consolidação dentro dos estudos comparados em literatura: os chamados *estudos interartes* (CLÜVER, 1997, p. 38). Este se configura como uma área de investigação que possibilita a observação e análise da forma como a literatura se relaciona com outras manifestações artísticas.

Quando uma determinada obra literária é adaptada para outro meio artístico, um conjunto de elementos estéticos, socioculturais e ideológicos está presente na formação da transposição, pois são eles que influenciam na *recriação* do texto-fonte e na própria formação da obra adaptada enquanto objeto artístico. O meio estético, o momento histórico de produção e a posição do autor da adaptação são fatores relevantes e significativos para a concepção da transposição. Como exemplo desse processo de criação, temos a interpretação do ator Carlos Vereza, intérprete de Graciliano Ramos, no filme *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. A criação artística de Vereza foi aclamada pela crítica e o ator recebeu vários prêmios internacionais importantes.

Outra criação artística que dialoga profundamente com as memórias de Graciliano Ramos é *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Esta obra segue a narrativa de um diário fictício: seriam os primeiros dias e as primeiras impressões de Graciliano após sua libertação, no Rio de Janeiro, das prisões a que fora submetido durante o governo Vargas. Silviano Santiago preencheria aqui uma espécie de lacuna deixada pelo *Velho Graça*: discorrer sobre as sensações de liberdade que tivera logo após ter sido libertado do cárcere, em 1937.

Assim, entendemos que o estudo das criações artísticas citadas (interpretação cinematográfica e diário falso de Graciliano Ramos) trará contribuições importantes, pois percorrerá um caminho de, pelo menos, duas áreas diferentes do conhecimento, corroborando com o que diz Tania Carvalhal (2010):

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim (CARVALHAL, 2010, p. 7).

Ao optar pela comparação pretendemos analisar como a memória perpassa o fazer artístico e renova-se por meio dos sujeitos que criam e vivenciam os diferentes tempos históricos. Desta forma, o cruzamento que pretendemos fazer entre as artes não pressupõe nenhum tipo de hierarquia, como em muitos momentos já se fez (Literatura a serviço da História; Psicologia a serviço da Literatura; etc.). Nosso intuito é avaliar o diálogo entre elas; além disso, pretendemos que este trabalho contribua para que tenhamos uma sociedade capaz de somar conhecimentos desenvolvidos, por isso também se justifica a escolha do nosso caminho teórico – Literatura Comparada, Literatura e Cinema, Interdisciplinaridade –, que é calcado pela abertura e permeabilidade.

Deste modo, teóricos como Dênis de Moraes, Antonio Candido, Wander de Melo Miranda, Ana Maria Bulhões Carvalho, entre outros, nos darão suporte para a apresentar o panorama sob o qual Graciliano Ramos foi preso (1936) e a escritura do livro memorialístico (1946-1952), a presença de Silviano Santiago na cena literária brasileira, bem como a escritura da prosa-limite *Em liberdade*, e o universo da adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, com foco na interpretação do ator Carlos Vereza. Também julgamos necessário buscar conhecimentos do *fazer cinematográfico* em Linda Hutcheon, Ismail Xavier, Lúcia Sá Rebello, entre outros que surgiram no decorrer de nossas pesquisas. Quanto ao estudo da memória, utilizaremos primordialmente Jacques Derrida e Aleida Assmann. Ainda, o embasamento teórico que fundamenta as entrevistas com o ator Carlos Vereza e com o escritor Silviano Santiago, conta com os estudos sobre história oral realizado por Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, e Verena Alberti.

Memórias do Cárcere (1953) foi publicado oito meses após a morte de Graciliano Ramos. O livro apresenta um relato contundente, no qual Ramos descreve o período de um ano que passou encarcerado pela ditadura de Getúlio Vargas. O escritor alagoano foi preso em Maceió, em março de 1936, sem acusação formal e sem processo. Embarcaram-no primeiramente para Recife e depois viajou no porão do navio *Manaus* até o Rio de Janeiro, onde esteve preso no Pavilhão dos Primários, na Casa de Detenção, para mais tarde ser transferido para a Colônia Correccional, na

Ilha Grande, onde permaneceu junto a presos comuns. Mais tarde foi transferido para a Casa de Correção, onde ficou até ser libertado, em janeiro de 1937.

Como bem assinala Graciliano Ramos, no universo da memória que se entrelaça com a história, faz-se uma seleção de fatos, segundo a conveniência do próprio narrador, num exercício de criação literária em que a única preocupação é com a liberdade:

Tenho exercido vários ofícios, esqueci todos, e assim posso mover-me sem nenhum constrangimento. [...] Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 2001, p. 36, v. 1).

A busca do que é essencial – característica marcante da literatura de Graciliano – faz com que o autor entrelace o psicológico e o social a fim de expor a brutalidade inerente a toda vida humana e assim, o fato incontornável de que só resta ao homem viver o drama de seu destino. No prólogo de *Memórias do Cárcere*, Graciliano diz que o escritor consciente não deve esquivar-se dos conflitos e tumultos próprios da existência:

Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las com gaze. Contudo, é indispensável um mínimo de tranqüilidade, é necessário afastar as miseriazinhas que nos envenenam (GRACILIANO *in* MORAES, 2012, p.14).

A partir da pesquisa realizada, observamos que a obra de Graciliano se fundamenta na escolha do homem como matéria-prima de sua observação. A franqueza aguda de seu texto revelava o microcosmo dos conflitos que assolavam o Brasil e o mundo (ascensão do fascismo, crise de 1929, recessão, transição da sociedade semicolonial brasileira para a etapa capitalista) e ainda chamava a atenção dos escritores para a responsabilidade perante o destino da cultura e do país.

Aliado aos seus semelhantes em qualquer circunstância, Graciliano manteve profunda coerência ao narrar as misérias do cárcere e a convivência com os companheiros de prisão sem submeter-se às recriminações e pressões partidárias, conservando intacta sua independência intelectual e senso de dignidade.

Nessa linha, em 1981, Silviano Santiago, um dos mais importantes críticos literários brasileiros, publicou *Em liberdade*, um diário-falso de Graciliano Ramos. Os

manuscritos originais de *Em liberdade*, explica Santiago, teriam sido entregues por Graciliano a um amigo de longa data, em 1946, logo após a renúncia de Vargas e o final do Estado Novo. Santiago recebeu os originais do livro de Graciliano por um amigo, portador secreto do manuscrito, logo após a morte de Ramos.

Em liberdade segue a narrativa de um diário. Seriam os primeiros dias e as primeiras impressões de Graciliano Ramos após sua libertação, no Rio de Janeiro, das prisões a que fora submetido durante o Estado Novo. Silviano Santiago preencheria aqui uma espécie de lacuna deixada pelo *Velho Graça*: discorrer sobre as sensações de liberdade que tivera logo após ter sido libertado do cárcere, em 1937. Estas sensações de liberdade seriam justamente o tema que deveria ter composto o último capítulo de *Memórias do Cárcere*, mas o escritor faleceu antes.

Memórias do Cárcere (1984), filme baseado nas memórias de Graciliano Ramos, de Nelson Pereira dos Santos, implica um momento emblemático do cinema nacional. Havia a necessidade de repensar propostas e definir novos percursos para a cinematografia brasileira.

A adaptação da linguagem literária de *Memórias do Cárcere* para a linguagem fílmica levou cerca de dois anos. Os aproximadamente 250 personagens foram fundidos em 120, alguns personagens tiveram os nomes alterados, outros só foram mencionados, a ordem cronológica não foi seguida fielmente como tratado no livro, além de outros improvisos e licenças poéticas existentes ao longo do filme.

A atuação do ator Carlos Vereza foi aclamada pela crítica. Sua vivência política durante a ditadura militar de 1964 determinou a escolha para o papel:

Seria muito difícil para um ator que não tivesse nenhum tipo de experiência política entrar no personagem de Graciliano Ramos e viver tudo aquilo. Carlos Vereza foi o escolhido por ser um homem e um ator em condições psicológicas, intelectuais e ideológicas para embarcar na trajetória de Graciliano Ramos por sua própria conta. Vereza deu tudo de si durante as filmagens, foi de uma generosidade artística incrível o resultado de seu trabalho é uma performance irrepreensível (SANTOS, 2013, p.6).

Assim, a comparação que propomos é entre duas criações artísticas: a interpretação do ator Carlos Vereza no filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, e o diário-falso de Graciliano Ramos – *Em liberdade* – escrito por Silviano Santiago, além das entrevistas concedidas por estes no ano de 2015 e ao longo do ano de 2016; nesta comparação analisaremos como tais obras dialogam com as

Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos, na recriação deste como personagem fílmico e personagem ficcional.

Para a recuperação da memória desses dois artistas, Silviano Santiago e Carlos Vereza, nosso principal aporte teórico é a obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), de Jacques Derrida. Nesse texto, o filósofo relaciona a noção de arquivo com a memória pessoal e histórica a partir da consideração da obra de Freud. Para Derrida, numa visão desconstrucionista, o arquivo não é um repositório fechado, fichário inerte, mas abertura, movimento e por vir. Derrida também aborda a assinatura que Freud imprimiu em seu próprio arquivo – daí o termo *impressão freudiana*, que é compreendido através de sentidos distintos no texto em questão: a) *Impressão enquanto marca grafada no corpo*: Freud deixa a marca inscrita nele próprio, a circuncisão; b) *Impressão enquanto escritura*: deixa a impressão na História da Psicanálise, em suas obras, palestras, etc.; c) *Impressão enquanto herança*, ou seja, marca espectral sobre todos aqueles que falaram depois dele – com ele, nele ou contra ele.

Nesse sentido, a partir das reflexões de Derrida, criamos o termo *impressão graciliana* a fim de buscar os traços, rastros e marcas deixados por Graciliano Ramos nos arquivos pesquisados.

Duas anotações são importantes: ainda em nosso projeto de pesquisa almejávamos entrevistar também o diretor Nelson Pereira dos Santos. Infelizmente, após conversas (via e-mail e ligações telefônicas) com a esposa, agora viúva de Nelson, e a adiantada idade e saúde fragilizada do diretor, não conseguimos a entrevista. Assim, gostaria de frisar a gratidão ao escritor Silviano Santiago e ao ator Carlos Vereza, respectivamente com 82 e 80 anos de idade, que, como arquivos-vivos, compartilharam comigo a riqueza de suas memórias, recebendo-me em suas residências com hospitalidade inigualável.

Ainda, as declarações polêmicas do ator Carlos Vereza em relação a temas alheios ao enfoque deste trabalho não serão discutidas aqui, tendo em vista que nosso norte é a interpretação do ator no filme *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos.

O trabalho está estruturado em quatro capítulos.

O primeiro capítulo apresentará os principais pressupostos que nortearão a análise dos arquivos, quais sejam, àqueles apresentados por Jacques Derrida na obra *Mal de arquivo* (2001). As seções apresentarão o contexto de produção dos arquivos

escolhidos para este estudo: a obra *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, a repercussão da adaptação cinematográfica realizada por Nelson Pereira dos Santos, e o impacto da ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago na cena literária brasileira.

O segundo capítulo será destinado à análise das entrevistas com o ator Carlos Vereza. Dentro da narrativa fílmica realista, Carlos Vereza encarna Graciliano Ramos, ou seja, confunde-se a figura de ator e escritor na formação da imagem de Graciliano Ramos. Assim, nosso foco é o estudo da construção da personagem para a adaptação cinematográfica.

O terceiro capítulo abordará a recriação da figura de Graciliano Ramos na ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago, por meio da análise das entrevistas concedidas por ele. O debate entre memória, autobiografia e biografia compõe o outro núcleo teórico que sustentará a análise da figura de Graciliano na obra citada.

O quarto capítulo abordará os arquivos citados como impressões gracilianas enquanto herança. Ou seja, os arquivos, enquanto herança da obra *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, serão analisados em conjunto, pois assim pretendemos investigar o entrelaçamento de fatos, perspectivas e discursos presentes nos mesmos, com a finalidade de alcançar uma compreensão mais apurada do texto literário. Por fim, a conclusão do trabalho, seguida dos anexos.

Importante salientar que a pesquisa documental compreende as entrevistas realizadas com o ator Carlos Vereza e com o escritor Silviano Santiago. É importante ressaltar que tais entrevistas foram realizadas na modalidade aberta, que prioriza a informalidade entre entrevistado e entrevistador e que foram transcritas obedecendo a fala literal do entrevistado, numa tentativa de garantir a máxima fidelidade documental. Ainda, é preciso deixar claro que as imagens anexadas figuram como suporte ilustrativo para uma melhor apreensão de alguns aspectos da filmagem e foram escolhidas a partir dos dados fornecidos pelo ator Carlos Vereza em entrevista.

Por último, é importante dizer que este trabalho jamais teve por objetivo esgotar a discussão acerca do tema proposto, o contrário, o imperativo é o de retomar e aprofundar o estudo aqui iniciado em novas pesquisas e reflexões vindouras.

1 MEMÓRIA E OS ARQUIVOS DO MAL

De acordo com Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* (2011), a arte da memória tem como figura originária o poeta coral Simônides de Keos (557-467 a.C), herói de uma história que Cícero tomou como a lenda fundadora da mnemotécnica. Nesta, o boxeador Skopas reservou a Simônides a tarefa de honrá-lo com um poema durante uma festa em sua casa, pois acabara de obter um grande prêmio. Durante a recepção, o poema que Simônides apresentou aos convidados em honra de Skopas não agradou aos convidados, pois além de homenagear o anfitrião louvava os dois dióscuros, Castor e Polideuco.

Skopas reagiu sarcasticamente, dizendo que Simônides só receberia metade do combinado pelo poema, e que deveria buscar a outra metade, e quisesse, junto aos deuses cantados com tanta eloquência. Nesse momento, o poeta grego é chamado para fora da casa, pois dois desconhecidos perguntaram por ele à porta. Simônides se dirige ao exterior da casa, mas não encontra rastro das ditas pessoas. Nisso ocorre um desastre: o salão de festas de Skopas desaba e sepulta o anfitrião e seus convidados em suas ruínas (ASSMANN, 2011, p. 39).

Logo percebemos que Simônides recebeu dos deuses a honra de ser o único sobrevivente. Mas não só: a ele também coube a tarefa de nomear com precisão cada um dos mortos, mutilados pelos escombros, graças à sua arte da memória. O poeta recordava o local exato em que cada convidado estava sentado, e assim possibilitou que os parentes pudessem “honrar seus mortos, enterrá-los apropriadamente e ter a certeza de ter reclamado o corpo da pessoa certa” (ASSMANN, 2011, p. 40). Da perspectiva mnemotécnica, essa lenda demonstra o poder da memória humana contra a morte e a destruição.

Sobre Simônides há ainda outra história. Durante uma de suas viagens, o poeta teria se deparado com um cadáver insepulto e interrompeu sua viagem para providenciar o sepultamento do morto. Na noite subsequente, o fantasma do morto apareceu para Simônides em um sonho e lhe preveniu que o barco no qual o poeta deveria partir na manhã seguinte, iria afundar. Simônides desistiu da viagem e a embarcação naufragou, matando todos os seus tripulantes (ASSMANN, 2011, p. 41).

Nesta lenda se destaca o poder da compaixão: o gesto de Simônides expressa o valor, não do nome dos mortos, mas da nossa responsabilidade perante eles. Conforme Assmann: “A piedade da *memória* dos mortos responde a um tabu cultural

universal: os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma eles vão incomodar o descanso dos vivos” (ASSMANN, 2011, p. 42).

Ao longo do tempo, o culto à memória assumiu várias faces. No Renascimento, o trabalho de arquivistas, cronistas e historiadores em torno da genealogia das famílias se tornou importante porque garantiu a legitimação de casas nobres, cidades e cidadãos burgueses bem sucedidos, sujeitos que delineavam sua identidade por meio da narrativa histórico constitutiva e assim moldavam sua legitimidade (ASSMANN, 2011, p. 54).

Com o advento da imprensa “a escrita criou novos espaços de recordação” e quebrou o monopólio restrito à Igreja e a Corte, possibilitando novos acessos à memória e à história. Assim, cronistas profissionais eram contratados para colocar a escrita a serviço da legitimação dos anseios dos governantes” (ASSMANN, 2011, p. 55), e os monumentos do passado ou relíquias da história nacional foram minuciosamente identificados e catalogados a fim de materializar a identidade das nações.

Na sequência, os teóricos da memória coletiva, entre eles Maurice Halbwachs e Pierre Nora, buscaram delimitar os alcances da história e da memória. Para Halbwachs, o indivíduo organiza suas lembranças em duas espécies de memórias: a memória coletiva e a memória individual. Ambas se penetram frequentemente,

[...] em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal (HALBWACHS, 1990, p. 36).

Ainda, Halbwachs conclui que a memória coletiva não se confunde com a história. A história não tem a função de assegurar a identidade e “é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens” (HALBWACHS, 1990, p. 54); de outro lado, a memória coletiva assegura a singularidade dos grupos, porque é uma “corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de

artificial, já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Os estudos do historiador Pierre Nora demonstraram que, por trás da memória coletiva, não há uma alma coletiva, mas sim os símbolos e signos de uma sociedade e

[...] por meio desses símbolos em comum o indivíduo toma parte em uma memória e de uma identidade tidas em comum. [...] Os portadores dessa memória não precisam conhecer-se para, apesar disso, reivindicar para si uma identidade comum. A nação é uma comunidade como essa, que concretiza sua unidade imaterial no *medium* da simbologia política (ASSMANN, 2011, p. 145).

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, a teoria da memória vem sendo atualizada em função das características marcantes do século XX, que envolve uma “crise muito mais profunda que corrói os seus fundamentos como um todo e o lança sobre um patamar onde a questão da memória é incontornável” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 39).

Nossa cultura arquivar e da memória é uma cultura onde grandes conflitos e guerras se articulam em torno da chave de arquivos e de certas interpretações da nossa memória cultural. Podemos ler nas guerras fundamentalistas planos de deletar da memória da humanidade as informações culturais e genéticas contidas nos grupos que são tentativamente dizimados. Tanto os genocídios, como as guerras políticas e as ditaduras, que marcaram o continente sul-americano na década de 1970, levam a graves conflitos em torno dos arquivos do terror (SELIGMANN, 2009, p. 274).

Derrida, na obra *Mal de arquivo* (2001) ensina que a palavra *arquivo* vem do grego *arkhê* que significa ao mesmo tempo *começo* e *comando*. Nesse sentido, “o arquivo está ligado desde o seu princípio com a escrita, a burocracia, a administração e os atos administrativos” (ASSMANN, 2011, p. 367). Os arquivos eram guardados nas residências dos magistrados superiores – os arcontes – aqueles que comandavam. “Cabia-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos” (DERRIDA, 2001, p. 12).

A questão primordial aqui é apontar uma anotação de Derrida quanto à ligação do arquivo com a política. Diz ele:

Não há poder político sem o controle sobre os arquivos, sem o controle sobre a memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (DERRIDA, 2001, Nota 1, p. 16).

Nessa linha, entendemos que o poder político depende dos arquivos para *permanecer*, para isso os detentores do poder controlam os arquivos através de três movimentos básicos: seleção, conservação e acesso às informações, segundo Assmann (2011, p. 368). Por meio desse controle há uma manipulação interpretação referente aos acontecimentos históricos; não há compromisso com a verdade, como podemos observar no nosso país, onde “o direito ao arquivo é negado veementemente pelo Estado brasileiro à população. De um lado, temos as tentativas de apagamento dos arquivos justamente por parte daqueles que teriam o poder legal de publicizá-los, de outro, vítimas e pessoas que fazem um movimento registro, documentação, armanezamento e reconhecimento das barbáries. Daí temos que: “Em estados antiliberais e totalitários os arquivos são mantidos em segredo, enquanto nos estados democráticos eles são um bem público, que pode ser individualmente utilizado e interpretado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 368).

Essa necessidade de controle do arquivo origina as tentativas de apagamento, manipulação propagadora de dúvidas com o intuito de borrar a história, o incentivo à amnésia coletiva e o esquecimento decretado. Como exemplo deste último temos o caso da anistia brasileira que “protegeu e ocultou os culpados pelas torturas e assassinatos, impedindo a apuração da verdade e a punição dos responsáveis” (FIGUEIREDO, 2017, p. 24), desrespeitando as determinações do Tribunal Internacional Penal (com sede em Haia), que determina que os crimes contra a humanidade são imprescritíveis.

Em 2006, o Supremo Tribunal Federal¹ decidiu que os arquivos do período do regime militar são públicos e devem ser colocados à disposição da sociedade sempre que forem solicitados. No entanto, o Superior Tribunal Militar, a mais antiga corte do país, continuou a mantê-los em sigilo. Após anos de contenda, em março de 2017, o Supremo determinou que o STM liberasse o acesso público aos arquivos da ditadura. Infelizmente, observamos que, ao longo da história do país, há uma infinidade de entraves que obstaculizam o amplo conhecimento desses arquivos: disputas jurídicas,

¹ ANUÁRIO DA JUSTIÇA. **STM libera ao público acesso aos arquivos da época da ditadura**, 7 de junho de 2017, 7h07, Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2017-jun-07/stm-libera-publico-acesso-arquivos-epoca-ditadura>>. Acesso em: 18 set. 2017.

rol de condições para ter acesso ao arquivo, a solicitação jurídica, por exemplo, e o desrespeito aos princípios constitucionais, notadamente o Princípio Fundamental da Dignidade da Pessoa Humana e o Princípio da Publicidade², a fim de lançar luzes sobre essas histórias segredadas.

Infelizmente, concluímos que nenhuma esfera do Estado brasileiro está verdadeiramente empenhada em divulgar os fatos e responsabilizar os que tiveram envolvimento nesse período nefasto da história brasileira. A abertura não promoveu ações para resolver o paradeiro dos desaparecidos pela ditadura de 1964-1985. Portanto, desculpem o lugar comum, mas parece-nos óbvio que as instituições brasileiras selaram um pacto perverso para tornar os arquivos inalcançáveis. Aqui retornamos a Derrida, que diz que todo arquivo envolve a pulsão de conservação e a pulsão arquiviolítica (a necessidade de destruir os arquivos) e a Figueiredo, que assinala que “O Brasil parece sofrer dessa pulsão arquiviolítica: os militares insinuam que destruíram os arquivos, embora o general Leônidas tenha afirmado que não destruíram” (FIGUEIREDO, 2011, p. 28).

Nessa linha, as guerras, os genocídios, as ditaduras configuram-se como momentos da história das catástrofes que originaram a vontade de representação do momento vivido: “Os que sobreviveram enfrentam o dilaceramento entre a culpa por ter sobrevivido e o imperativo ético da necessidade de narrar sem trair a verdade” (DE MARCO, 2004, p. 55); ocorre que a representação do momento traumático esbarra no trauma causado pela experiência.

Foi Freud quem escreveu os primeiros textos sobre a teoria do trauma a partir da observação dos soldados que voltavam da 1ª Guerra Mundial e conceituou aquele como uma *ferida na memória*. O trauma é caracterizado como “a incapacidade de recepção de um evento *transbordante*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84), de um evento que vai além dos limites de nossa percepção, se tornando algo nebuloso, sem forma, o que desencadeia uma posterior “compulsão à repetição da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84).

² Os agentes públicos atuam na defesa dos interesses da coletividade, nesse sentido, são proibidas as condutas sigilosas e atos secretos de sua parte. A Emenda Constitucional nº 18 de 1998, incluiu os militares no rol dos agentes públicos, que, até então, eram considerados servidores militares. Ainda: “a nova classificação dos agentes públicos composta por quatro categorias, a saber: agentes políticos, servidores públicos, militares e particulares em colaboração com o Poder Público. Sendo classificado como militares os membros das Polícias Militares e Corpos de Bombeiros dos Estados, Distrito Federal e Territórios e os membros das Forças Armadas, (Marinha, Exército e Aeronáutica)” Disponível em: <<https://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/1720/Principio-da-publicidade-Direito-Administrativo>>. Acesso em: 18 set. 2017.

O autor salienta que os sobreviventes de situações-limite, como campos de concentração e de torturas, tendem a desenvolver uma relação ambígua com a memória dessas experiências, já que o trauma marca para sempre a vida dessas pessoas.

O perverso do negacionismo (tão discutido hoje em dia por conta dos que negam a existência das câmaras de gás nazistas, mas que é típico das querelas em torno de qualquer memória do mal) está justamente em querer apagar o passado negando os fatos tremendos que as vítimas querem ao mesmo tempo narrar e esquecer (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 279).

Para Hartmann, a representação da realidade de outrora é extremamente importante e complexa: há a dor oriunda do momento do trauma e a realidade presente que está impregnada desse trauma: “O real é o traumático” (Hartmann *in* SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 86). No entanto, mesmo dolorosa, a vontade de narrar é imperativa, pois se sustenta na necessidade ética de expor e preservar a verdade: “Como Freud afirmou – na linha de Nietzsche: o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 73).

Por isso a representação ocorre por meio de símbolos ou linguagens simbólicas que buscam a aproximação mais honesta do que se quer representado, tanto como uma forma de libertação e também como uma forma de justiça frente aos que sucumbiram, é “uma fuga para frente, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

Ainda, Seligmann-Silva destaca que, para além das contendas entre os grupos que detém o poder político e foram responsáveis pelas barbáries cometidas e o grupo das vítimas e dos que lhes são solidários, existe um conflito interno que cada sobrevivente vivencia e que não deve ser esquecido: a repetição contínua dessa memória do mal – “O sobrevivente oscila entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de esgotar com palavras suas vivências” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 278) junto à negação de processos jurídicos que sanem, minimamente, as injustiças cometidas.

Na cena do arquivamento e do apagamento do passado (e todo arquivamento implica seleção e, portanto, esquecimento mesmo que

parcial de certos aspectos desse passado) o arconte, ou seja, o detentor da chave do arquivo, o que tem o poder sobre ele, deve ser pensado como aquele também que tem as chaves da porta da justiça. A justiça não é cega, apenas talvez o seja para as injustiças que sempre e inevitavelmente comete. Apenas uma humanidade liberada poderia ter acesso integral à sua memória. Apenas essa sociedade estaria para além dessa estrutura jurídica que fecha também as portas da memória. O arconte continua do lado dos detentores do poder (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 279).

Assim, observamos que a memória não é um mero conjunto de fatos que podem ser guardados, mas constitui peça fundamental na nossa vida, na nossa identidade e na sociedade que nos conforma. Na medida em que a memória não é apenas um bem referente ao passado, ela encerra uma carga espectral que muitas vezes precisamos ressignificar, e para alguns, esquecer.

1.1 *Mal de arquivo e os arquivos gracilianos*

Em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001)³, Jacques Derrida irá explorar não apenas o duplo sentido de *arkhé* como origem e como comando ou poder, mas relacionar a noção de arquivo com a memória pessoal e histórica a partir da consideração da obra de Freud e de um episódio da vida do pai da psicanálise, lembrado pelo historiador israelense Yosef Hayim Yerushalmi.

Podemos considerar como arquivos das *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, a ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago e a interpretação de Carlos Vereza na adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, bem como as entrevistas concedidas por estes ao longo do ano de 2015 e 2016. Aqui iremos examinar como esses arquivos foram organizados e onde se entrelaçam a partir do texto de Derrida na obra citada.

Para Derrida, a noção clássica reduz o arquivo a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico (de *arkhé*) e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação. Imediatamente constatamos que para ele a noção de arquivo está ligada à exterioridade de um lugar, consignação e constituição de uma instância e de um lugar de autoridade/poder.

³ Publicado na França, *Mal d'Archive* (DERRIDA, 1995) tem origem numa conferência pronunciada por Derrida em junho de 1994, em Londres, com um título distinto: "O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana". Na versão publicada com título modificado, o subtítulo, no entanto, foi mantido.

Derrida inicia seu debate com a obra de Freud com a significação da própria palavra arquivo. *Arkhe*, em grego, designa, ao mesmo tempo, *começo* e *comando*. O *ali* onde as coisas começam (princípio físico, histórico ou ontológico), e também onde os homens e aos deuses comandam, o lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (p. 11).

O *sentido* de arquivo também provém do *arkheion* grego, aqui como morada, a casa dos arcontes, os magistrados superiores que detinham o poder político de elaborar e representar as leis. Era “em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam, então, os documentos oficiais” (DERRIDA, 2001, p. 12). Assim, os arcontes eram os guardiões e intérpretes dos documentos oficiais depositados em suas casas. O princípio arcôntico é *começo* e *mandato*, *lugar* e *lei*, o lugar do *ethos*, em seu sentido mais originário.

Esta casa dos arcontes marca, então, a primeira passagem do privado ao público, e Derrida exemplifica que, hoje, é o que acontece com a última casa dos Freud, transformada em museu: é a passagem de uma instituição para outra. Assim sendo, o arquivo habita este lugar particular, onde a lei o abriga e dissimula, pois é

[...] ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (nomos) fazendo respeitar a lei. Há pouco, como dizíamos nomológico. Ele tem força de lei, de uma lei que é a da casa (oikós), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição (DERRIDA, 2001, p. 18).

No entanto, não basta que o arquivo seja depositado em um suporte e esteja à disposição de uma autoridade; “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação, caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*” (DERRIDA, 2001, p. 14).

Consignar, para Derrida, abarca um sentido mais amplo do que somente designar uma residência ou confiar, significa o ato de reunir signos: “A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p. 14). Nesse sentido o princípio arcôntico do arquivo é um princípio de *consignação*:

“Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior (2001, p. 22).

Arquivo e arquivamento fazem parte do discurso freudiano sobre o inconsciente e, nesse sentido, são *impressão*. Derrida falará então de *impressão freudiana*. Esta expressão é compreendida em três sentidos: em primeiro lugar, Derrida aponta para a impressão escritural ou tipográfica, a marca que Freud deixa na superfície ou na espessura de um suporte. Para Derrida, a figura do suporte marca a assinatura fundamental da questão levantada, pois este se delinea como um lugar de consignação, de inscrição e de registro.

O segundo sentido refere-se ao conceito de arquivo que, segundo Derrida, “[...] é somente uma noção, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito” (DERRIDA, 2001, p. 43). O arquivo então é uma figura móbil que envolve as figuras de recalque e de repressão e articula o *mal de arquivo*.

O terceiro sentido da palavra impressão refere-se à impressão enquanto herança, ou seja, a herança deixada por Freud na história da humanidade. Aqui transcrevemos a longa passagem em que Derrida explica e, ao mesmo tempo, rende justa homenagem ao Pai da Psicanálise:

Quero falar da *impressão deixada* por Freud, pelo acontecimento que leva este nome de família, a impressão quase inesquecível e irrecusável, inegável (mesmo e sobretudo por aqueles que a negam) que Sigmund Freud fez sobre todo aquele que, depois dele, falar *dele* ou falar *a ele* e que deve, aceitando-o ou não, sabendo-o ou não, deixar-se assim marcar: em sua cultura, em sua disciplina, seja ela qual for, em particular a filosofia, a medicina, a psiquiatria e mais precisamente aqui, uma vez que devemos falar de memória e de arquivo, a história dos textos e dos discursos, a história da religião e a própria religião, a história das instituições das ciências, em particular a história deste projeto institucional e científico que se chama psicanálise. Sem falar da história da história, a história da historiografia. Seja em que disciplina for, não podemos, não deveríamos poder, pois não temos mais o direito nem os meios, pretender falar disso sem termos sido de antemão marcados, de uma maneira ou de outra, por essa impressão freudiana. É impossível e ilegítimo fazê-lo sem ter integrado, bem ou mal, de maneira conseqüente ou não, reconhecendo-a ou negando-a, isso que se chama aqui a *impressão freudiana*. Se temos a impressão de poder não tê-la em conta, esquecendo-a, apagando-a, rasurando-a ou objetivando-lhe, já confirmamos, e poderíamos até dizer endossamos (portanto arquivamos), algum “recalque” ou alguma “repressão” (DERRIDA, 2001, p. 45).

Deste modo, trazendo a discussão a partir da obra freudiana, Derrida explica que, por não se reduzir à memória, o arquivo tem lugar, ao contrário, no desfalecimento da memória. Nesse sentido, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22), ele só existe em consignação, no deslocamento que lhe possibilita a repetição, a reprodução e a reimpressão, mas é fundamentalmente perpassado pelo esquecimento e a possibilidade intrínseca de virtualidade. Ao arquivo clássico a virtualidade não é compatível.

Ainda, segundo Derrida, o arquivo movimenta-se por uma pulsão arquiviolítica. Essa pulsão de morte trabalha para destruir o arquivo,

[...] portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é acima de tudo, *anarquívica*, poderíamos dizer *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação silenciosa, destruidora do arquivo (DERRIDA, 2001, p. 21).

Essa pulsão de morte não leva somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas produz a erradicação do próprio arquivo como *hupómnema*. Essa é uma distinção fundamental: o arquivo é hipomnésico, sua existência está condicionada a uma consignação em *lugar* exterior que assegura a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, o que nos leva novamente à pulsão de morte (DERRIDA, 2001, p. 22).

Tânatos é a pulsão arquiviolítica, a pulsão que desune, de destruição e agressão. É arquiviolítica, segundo Derrida, porque apaga os traços inscritos e possibilita novas inscrições no arquivo. Possibilita um universo de rastros, portanto. Explica, por exemplo, a impressão de um texto de modo que, ao mesmo tempo, naquilo que permite o arquivamento está colocado aquilo que expõe o arquivo à destruição (DERRIDA, 2001, p. 21-23).

Ao mesmo tempo, não podemos esquecer o caráter ambivalente do arquivo: este é um *oikós*, um domicílio, que além de Tânatos, além de um lugar de consignação, é também um lugar de unificação, identificação, reunião – Eros. É o lugar da gestão da memória, mas também o campo do esquecimento. Lembrar e esquecer, tal é a ambivalência do movimento do arquivo (DERRIDA, 2001, p. 21-23).

Graças a esse caráter ambivalente do arquivo, todo pesquisador sofre de *mal de arquivo* e, por isso mesmo, é estimulado a prosseguir por mais que os documentos e informações concorram para fazê-lo abandonar a pesquisa. Assim, temos que o *mal de arquivo* é uma paixão. Conforme Derrida:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto (DERRIDA, 2001, p. 118).

Tomado pelo *mal de arquivo*, resta ao pesquisador escolher a técnica de arquivamento de acordo com suas intenções. Derrida explica que não é o conteúdo do arquivo que determina o processo de arquivamento, mas a técnica utilizada. A psicanálise seria o que é se, à época, existisse o e-mail e tantos outros tantos índices?, pergunta Derrida. Nessa linha, o arquivo terá uma conotação diferente dependendo da técnica usada pelo arquivista:

[...] a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (DERRIDA, 2001, p. 29).

O arquivista armazena, agrupa, organiza, via modo patriarcal, *arkhé* como atitude de comando, porque, conforme diz Derrida, “o arquivo sempre foi um *penhor*, um penhor de futuro” (2001, p. 31). Sendo assim, a palavra e a noção de arquivo não são somente registros do passado. O arquivo põe em questão, antes, a chegada do futuro. Aqui se trata de uma interpelação espectral de Freud, de uma promessa, de um por vir. Saber o que é o arquivo significa dizê-lo num tempo *por vir* e não haveria porvir sem repetição, sem o fantasma e a pulsão de morte.

Nas palavras de Derrida,

a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do *passado*, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca (DERRIDA, 2001, p. 51).

O arquivo, então, é somente uma noção para qual nem Freud nem Derrida formaram um conceito. Como quer Derrida, do arquivo temos apenas uma noção, “uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido” (DERRIDA, 2001, p. 44), enfim, um caráter de inacabamento.

Por último, Derrida assinala que toda a obra de Freud possui um lado conservador e outro revolucionário. De fato, a psicanálise freudiana propõe uma nova teoria do arquivo, mas esta é permeada por contradições que serão expostas por Derrida em três teses ou promessas: a primeira mostra que a psicanálise tornou possível o pensamento do arquivo hipomnésico ou técnico, não se reduzindo à memória como rememoração nem como reserva consciente “O arquivo psíquico não se reduz nem a mneme nem a anamnesis” (DERRIDA, 2001, p. 119), mas, por outro lado, mantém o primado da memória viva e da anamnese em sua temporalização original, tentando reconduzir à arqueologia o interesse que tinha pelo arquivo psíquico.

A segunda tese expõe que o arquivo movimenta-se por meio da pulsão de morte, movimento que produz o mal de arquivo infinito e além. Mas Freud, metafísico clássico, pretende não acreditar na morte nem no espaço espectral, a *crença* não tem lugar na psicanálise freudiana. A terceira tese assinala que ninguém melhor do que Freud demonstrou o princípio arcôntico do arquivo, o que nele supõe não o arkhê originário, mas o arkhê nomológico da lei. Inobstante, Freud repetiu a lógica patriarcal tanto na vida como na obra (DERRIDA, 2001, p. 119-123).

Assim, trazendo a discussão a partir do que o texto freudiano nos proporciona, Derrida defende que o arquivo contém em si mesmo um certo peso de impensado: envolve as figuras de recalque, da repressão, embora não se reduzindo necessariamente a elas. Esse quê de impensado está ligado à própria história do conceito, ao mal de arquivo, “sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa” (DERRIDA, 2001, p. 44).

Assim, trataremos, em nossa abordagem, conforme já mencionado, a noção de arquivo a partir de Derrida, logo, as criações artísticas escolhidas para este estudo possuem uma dimensão arquivística que não é compreendida como repositório fechado, mas, ao contrário, como abertura, como movimento e *por vir*.

1.2 Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos – arquivo raiz

Em 3 de março de 1936, o escritor Graciliano Ramos foi preso na cidade de Maceió - AL, sem acusação formal. Primeiro foi enviado de trem para o quartel do 20º Batalhão do Exército, em Recife - PE, onde passou quinze dias em um quarto/cela na Ala dos Oficiais. Depois foi enviado, no porão do navio Manaus, para o Rio de Janeiro, onde passou pelas instituições Casa de Detenção Frei Caneca, no Pavilhão dos Primários. Após, foi transferido para a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande/RJ, onde passou onze dias. Por último, na Casa de Correção, novamente no Rio de Janeiro, onde esteve alguns dias na Sala da Capela e depois internado na enfermaria. Foi libertado em 03 de janeiro de 1937.

O autor inicia a obra dez anos após sua experiência prisional sem a pretensão de ver seu livro publicado ainda em vida: "... provavelmente isto será publicação póstuma, como convém a um livro de memórias" (RAMOS, 2013, p. 13). Revela que num primeiro momento, quando informado por meio de "misteriosos telefonemas, com veladas ameaças" (RAMOS, 2013, p. 17), que lhe procuravam o endereço e que seria preso, pensou que a prisão seria uma forma de fugir de uma vida conjugal tumultuada e encontrar tranquilidade para escrever.

O escritor nutria uma visão fantasiosa sobre os cárceres e o tempo curto que ficaria preso: "dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade" (RAMOS, 2013, p. 24). No entanto, logo percebeu que as suas prerrogativas de pequeno-burguês iam cessar e que iniciava-se um longo processo de despersonalização: "Logo ao chegar, notei que me despersonalizavam"; "Não me acusavam, suprimiam-me" (RAMOS, 2013, p. 31) até ser reduzido ao número 3535 na Colônia Correccional de Dois Rios, em Ilha Grande, e ouvir a sentença que o abalou profundamente: "Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer" (RAMOS, 2013, p. 429).

Memórias do cárcere oferece aos leitores um testemunho político de alto nível literário, ao mesmo tempo em que denuncia o regime repressivo varguista, ou nas

palavras do autor, do “nosso pequenino fascismo tupinambá” (RAMOS, 2013, p. 13). Logo no início do livro, Graciliano explica que:

Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paragens, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 2013, p. 14).

Quando decide escrever, Graciliano já não possui as anotações escritas na prisão, mas buscou representar aquele tempo vivido com a máxima fidelidade e, sobretudo, guardou margem para a liberdade da escrita. O escritor traça um grande painel humano e apresenta-nos os companheiros que de uma forma ou de outra o impressionaram, seja pela educação e humildade, seja pela arrogância ou aversão. Em *Memórias*, ele diferencia o que chama de *verdade superior* de uma *verdade convencional e aparente*; e a verdade que quer atingir é a “uma verdade expressa de relance nas fisionomias” (RAMOS, 2013, p. 15), a partir da percepção pessoal dos companheiros e dos fatos, sem a pretensão alguma de escrever o livro definitivo sobre os horrores da Ditadura Vargas. Nesse sentido, pergunta:

Onde estará o erro? Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. Formamos um grupo muito complexo, que se desagregou. De repente nos surge a necessidade de recompô-lo (RAMOS, 2013, p. 13).

Graciliano apresenta-nos, então, a sua parcela de verdade. Nele, a memória de fatos históricos se perfaz em uma construção literária comprometida com a objetividade, ao mesmo tempo em que escancara ao leitor o foco subjetivo de suas apreciações, inerente a narrativa em primeira pessoa.

Ao longo de *Memórias*, Graciliano relata perturbações, desânimo, impaciência, medo, constrangimentos, disparates, fruto de uma “fraqueza de espírito” (RAMOS, 2013, p. 469), no entanto, persevera no exame das intenções dos companheiros que ali estavam. Reconstitui fatos e corpos num exercício de contemplação que envolve

miséria, valores arraigados, mal estar e solidariedade, resultando num depoimento franco sobre as dores da existência, tão bem desenhadas pela palavra do narrador.

Fiz o possível para compreender aqueles homens, penetrar-lhes a alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado egoísta e mesquinho. E esse desabrochar de sentimentos maus era a pior tortura que nos podiam afligir (RAMOS, 2013, p. 15).

Aqui é importante destacar que Graciliano não se deteve em discussões ideológicas ou nos dramas políticos vividos por seus companheiros. Essa escolha gerou grande frustração aos que esperavam uma obra tendenciosa, especialmente os integrantes do Partido Comunista, que lançaram mão de ameaças para constranger Graciliano durante o processo de escrita e após a morte deste, à família Ramos, em episódios anteriormente mencionadas por Ricardo Ramos.

Alfredo Bosi em *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere* no diz que, para Graciliano, a

solidariedade que lhe inspiram aqueles homens é existencial, para não dizer estritamente corporal. Não é a luta partidária de cada um que o afeta, mas o seu modo próprio de estar naquelas condições adversas, o seu jeito de sobreviver (BOSI, 1995, p. 310).

A observação do Outro no ambiente limite do cárcere conduz Graciliano a uma zona de fronteira: defrontar-se com os preconceitos arraigados durante toda uma vida, próprios da personalidade rígida do escritor. Estes foram chocando-se, ao longo de toda a escrita de *Memórias*, com situações que saíam ao controle de Graciliano, porque jamais imaginadas por ele, sobretudo, a observação de demonstrações humanas de compaixão vindas de pessoas jamais imaginadas, como o Capitão Lobo, por exemplo, ou consideradas desprezíveis por ele, os homossexuais, por exemplo, levariam a uma constante perturbação/contraponto: “O nojo misturava-se à gratidão e ao pesar de haver estorvado o infeliz” (RAMOS, 2013, p. 467). Em outras passagens diz:

Na verdade era impossível transformar-me, vencer o nojo que esses desvios me causavam. Era um nojo profundo, e em vão buscava livrar-me dele. Mas uma evidência entrava a impressionar-me: na torpeza nauseante havia alguma coisa muito pura (p. 468).

Não voltei ao refeitório. A presença do homem tímido e blandicioso era insuportável. Queria explicá-lo, justificá-lo; sentia-me cheio de agradecimento e asco (RAMOS 2013, p. 469).

Ao longo das *Memórias*, Graciliano questiona fortemente suas convicções, tentando penetrar nos motivos da não aceitação das diferenças e, reconhecendo-se *exclusivista e rígido* (RAMOS, 2013, p. 467), afirma sentir grande perturbação quando fatos novos vão de encontro a “ideias antigas, abalando valores assentes” (RAMOS, 2013, p. 467), enfatizando sempre a necessidade de compreender e aceitar aqueles homens, a despeito de toda cultura excludente que nos conforma.

A descrição do corpo e das histórias dos companheiros do cárcere configura-se numa validação de arquivos vivos – os arquivos marginalizados que o sistema quer excluir para sempre. Nesse movimento de resgate e denúncia, Graciliano também se converte em um arquivo: primeiro um arquivo tão marginalizado quanto os demais, depois, um arquivo aberto onde se leem as vivências carcerárias por meio de muitas vozes.

Desses encontros, queremos destacar três figuras que causaram forte impressão ao escritor: Capitão Lobo, Cubano e Gaúcho.

Capitão Lobo é um militar que Graciliano conhecera enquanto esteve preso no quartel do Recife: “A linguagem clara, modos francos, às vezes estabanados, a exceder os limites da polidez comum, diziam-me que ali se achava um homem digno” (RAMOS, 2013, p. 55).

Capitão Lobo continuava a divergir das minhas ideias, que nunca cheguei a mencionar. Também não consegui entender bem as dele. Agradava-me, porém, vê-lo, sentir-lhe a franqueza meio rude, a voz clara, o gesto rápido e incisivo [...] Anulando a sensaboria da caserna, as visitas de capitão Lobo nos mergulhavam numa onda de calor humano (RAMOS, 2013, p. 69-80).

Chegado o momento da transferência, Graciliano foi pego de surpresa com uma atitude inesperada do militar: este lhe ofereceu um empréstimo, o qual pagaria quando fosse libertado. O episódio decompôs Graciliano, que dedicou 5 páginas das *Memórias* a fim de externar o pasmo que a proposta lhe causou.

Teria realmente ouvido bem aquelas palavras? Apesar de se haverem prolongado longos instantes, entre pausas e gestos enérgicos, não me decidia admiti-las; de fato eram irrecusáveis, [...]. Achava-me

atordoado, como se tivesse recebido um murro na cabeça, e só sabia repetir as mesmas frases curtas e insossas (RAMOS, 2013, p. 89).

Aferrado às próprias convicções, foi muito difícil para Graciliano admitir que um militar pudesse ter semelhante atitude. Para o escritor, o homem estava sendo imprudente e sua atitude contrariava os “interesses da sua classe, envoltos em mantos sagrados” (RAMOS, 2013, p. 93). Depois conclui que:

Realmente a desgraça nos ensina muito: sem ela, eu continuaria a julgar a humanidade incapaz de verdadeira nobreza. Eu passara a vida a considerar todos os bichos egoístas – e ali me surgia uma sensibilidade curiosa, diferente das outras, pelo menos uma nova aplicação do egoísmo, vista na fábula, mas nunca percebida na realidade (RAMOS, 2013, p. 94).



Figura 1: Capitão Lobo e Graciliano Ramos (12h26min32s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)

“O seu número é 3535, anunciou”. É desse modo que Graciliano apresenta Cubano, o preso encarregado pela organização das formaturas e da disciplina rigorosa do cárcere. Segundo Graciliano: “Cubano dispunha de autoridade enorme. Na falta dos guardas ou anspeçada Aguiar, mandava e desmandava; submetia-nos a disciplina rigorosa e uma denúncia dele trazia os castigos mais duros a qualquer um” (RAMOS, 2013, p. 436).

Cubano aguentava-se no papel de cão de fila. Era um sujeito de meia altura, encorpado, grave, de fala macia. O cocuruto principiava a desnudar-se, ia tomando a feição de tonsura. Caminhando, movia-se todo, para um lado, para outro, como se as juntas não funcionassem bem. Essa maneira de andar, reumática, dava-lhe jeito de boneco e de longe o tornara reconhecível pelas costas (RAMOS, 2013, p. 436).

Graciliano relata que o preso o desculpava por nunca lembrar exatamente o número ao qual fora reduzido, se 3535 ou 3335, dispensou o escritor das formaturas constantes, protegeu seus pertences dos demais prisioneiros, também mostrando-se incisivo quanto à saúde de Graciliano, obrigando-o a se alimentar.

O escritor demonstra franca admiração a esse homem com quem manteve a amizade após sair da prisão: “Achei, contudo, que me ia tomar amigo daquele negro vagabundo, e não me iludi: a amizade até hoje resistiu” (RAMOS, 2013, p. 462), expondo o episódio em que Cubano lhe devolveu as roupas confiscadas na entrada da Casa de Correção:

Um embrulho arremessado caiu-me aos pés. [...] Desatei os barbantes, desdobrei a coisa sórdida: a calça e o paletó surgiam, mudados em trapos de mendigo. Aí principiou a revelar-se a bondade estranha de Cubano, imperceptível quando ele cantava a lista da chamada e reunia o pessoal nas formaturas. O ar de tédio, gestos maquinais de fantoche; ninguém adivinharia aí um coração” (RAMOS, 2013, p.463).

Cubano dava conselhos a Graciliano: “ – O senhor fuma demais. E não come. Isso é ruim. Veja se pode engolir qualquer coisa. – Não. Obrigado. É impossível” (RAMOS, 2013, p. 507). Até o dia em que usou de violência para obrigá-lo a se alimentar, deixando Graciliano revoltado

– Seu Fulano, entre em forma.

Voltei-me:

– Obrigado, não quero almoçar.

O negro estava diante de mim, decidido, sem nenhum vestígio das amabilidades ordinárias:

– Não estou perguntando se o senhor quer, estou mandando. Entre na fila.

– Tolice, Cubano, respondi com mau modo. Você não me dispensou das formaturas?

Essa réplica foi inútil: o moleque aproximou-se, cochichou-me ao ouvido, a voz trêmula:

– Perdoe-me. Eu não posso deixar o senhor morrer de fome. Vai à força. E agarrou-se comigo, em luta desigual, absurda. Achava-me

num espanto imenso, cheio de fúria e vergonha (RAMOS, 2013, p. 506).



Figura 2: Cubano e Graciliano Ramos (2h30min48s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 3: Cubano e Graciliano Ramos (2h31min9s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)

Após a indignação inicial, Graciliano entende por que Cubano não podia se comportar de outro modo, mesmo no intuito de prestar-lhe um favor: “Tinha um coração humano, sem dúvida, mas adquirira hábitos de animal. Enfim, todos nos animalizávamos depressa” (RAMOS, 2013, p. 507). Ao final, o narrador experimenta a dolorosa compaixão:

A zanga e o reconhecimento ferviam-me no interior. Súbito uma confusa piedade engrossou-me o coração. Tive pena do infeliz amigo, que se aventurava a medidas extremas, julgando-me salvar a vida. A irritação esmoreceu: provavelmente ele devia sofrer (RAMOS, 2013, p. 508).

É importante assinalar que a amizade com Capitão Lobo e Cubano perdurou durante toda a vida de Graciliano, conforme lemos no seu *Autorretrato aos 56 anos*: “Seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano, José Lins do Rego e José Olympio”.

“Gaúcho, ladrão, arrombador”, assim Vanderlino apresentou um dos presos a Graciliano. O ar escrachado e direto logo conquistou a admiração do escritor, que assim o descreve em *Memórias*: “rapagão espadaúdo, simpático, o olho vivo, de gavião. Uma curiosa madeixa branca enfeitava-lhe a testa e o lábio superior se erguia, descobrindo os dentes, num sorriso sarcástico. Fisionomia aberta, ar decidido” (RAMOS, 2013, p. 425).

Apertando-lhe a mão, declarei ter muito prazer em conhecê-lo. Tinha. Não era apenas curiosidade. Finda a surpresa, confessei a mim mesmo que poderia tornar-me amigo do ladrão. Firmeza, a ausência de hipocrisia, a coragem de afirmar, tudo revelava um caráter (RAMOS, 2013, p. 425).

A amizade se estabelece e Gaúcho ensina a Graciliano as gírias da malandragem: “O que é escrunchante? Escrunchante? Ora essa! O lunfa que trabalha no escruncho, quer dizer no arrombamento” (RAMOS, 2013, p. 425), conta-lhe sobre as técnicas do ofício, do orgulho de ser ladrão, e as numerosas aventuras pelas quais passou, inclusive a fuga de Fernando de Noronha, desenhada com tintas de grandes proezas e lances romanescos) e o plano de fugir daquela prisão. Tudo isso à noite, sentado de cócoras junto à esteira de Graciliano. Sobre ele o escritor relata: “Não havia em Gaúcho sinal de mentira; as palavras saíam-lhe naturais, vivas, um pequeno silvo a terminar os períodos; o olho de gavião fixava-se em mim com energia, nunca se desviava” (RAMOS, 2013, p. 505).

Assim, Gaúcho converteu-se em vasto material para a escrita de Graciliano:

- Ó Gaúcho, perguntei, você sabe que eu tenho interesse em ouvir as suas histórias?
- Sei. Vossa mercê vai me botar num livro.
- Quer que eu mude o nome?
- Mudar? Por quê? Eu queria que saísse meu retrato (RAMOS, 2013, p. 453).



Figura 4: Gaúcho e Graciliano Ramos (2h22min14s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)

Gaúcho também explicou a Graciliano que existem duas espécies de homens, os malandros e os otários. Os primeiros nasciam para enganar os outros. “Ria-me com a franqueza do meu esquisito amigo: – Eu, naturalmente, devo figurar na categoria dos otários, não é verdade? – Se vossa mercê não é malandro... Só há duas classes” (RAMOS, 2013, p. 451), devolve Gaúcho.

No cárcere, Graciliano surpreendeu-se com a dignidade de Capitão Lobo, a bondade de Cubano e a franqueza de Gaúcho. A despedida dos dois últimos entristeceu o escritor:

Gaúcho e Cubano fizeram-me a derradeira visita, conversaram alguns minutos. Abracei-os ao separar-nos, afirmei que sentiria muito prazer se nos encontrássemos na rua. Parecia-me entretanto difícil rever-nos, e isto me afligia (RAMOS, 2013, p. 519).

Sabemos que toda a memória é precária, seletiva e permeada pelo esquecimento. Na tessitura de suas *Memórias*, Graciliano expõe seu encontro com o militar, o preso político, o preso comum, e todos os infelizes que de alguma forma viveram os horrores do espaço carcerário. É comovente que tenha registrado tantos fatos, corpos, gestos, cheiros e sons, sempre em luta contra os próprios preconceitos, para enfim nos legar um arquivo literário honesto e generoso sobre a degradação e humilhação infligidas por uma estrutura social desigual e totalitária.

A escrita de *Memórias do cárcere* foi muito difícil para Graciliano, pois envolveu os escrúpulos do escritor em mencionar pessoas vivas, a censura do Governo Vargas e os constantes problemas financeiros que afligiam a família. O projeto de escrita chegou a ser ensaiado em 1937:

No começo de setembro, arrolou, em oito tiras de papel, os nomes de 190 personagens. No alto de cada tira, indicou a procedência deles ou os lugares onde estiveram presos (Rio Grande do Norte, Alagoas, Colônia Correccional, Pavilhão dos Primários, Sala da Capela). Em papel de carta, datado de 16 de setembro de 1937, escreveu o texto intitulado “Primeiras notícias da Colônia”, abandonado na quarta página. E ainda esboçou a versão inicial dos três primeiros capítulos do volume 1, em onze folhas, escritas na frente e no verso (MORAES, 2012, p. 216).

Mas Graciliano tinha consciência que o Estado Novo vedaria a publicação do livro e naquele momento a sustento da família o obrigava a concentrar-se nas colaborações para jornais e revistas. Inobstante, o autor não iria se “acanalhar” – um dos verbos mais utilizados por Ramos em *Memórias do cárcere* – conforme explica Marcelo Ridenti:

Um verbo frequente nas *Memórias* era “acanalhar-se”, no sentido de perder a honra, um risco especialmente para os presos. Ele buscava sempre “conservar a dignidade” (Ramos, 2008, p. 338). Sobreviver sem perder a honradez, eis um dilema em todo o livro para um homem portador de valores cavalheirescos, cioso de sua dignidade, que via ameaçada a cada instante na cadeia (RIDENTI, 2014, p. 481).

Assim, Graciliano retoma as *Memórias* em 25 de janeiro de 1946. As condições objetivas para levar o projeto adiante foram viabilizadas por meio de um acordo com a editora José Olympio: a partir de julho de 1947 o escritor ajustou um contrato pelo qual receberia mil cruzeiros mensais, pelo prazo de três anos, assumindo o

compromisso de entregar três capítulos por mês. Durante os seis anos em que se dedicou à composição do romance *Graciliano*,

quase diariamente estava frente a frente com a exumação das vivências dolorosas nos soturnos xadrezes da ditadura. Isso não significa que pilhas de manuscritos jorrassem de sua escrivaninha. O processo de composição seria mais vagaroso do que o habitual, porque importava em vasculhar previamente o baú de lembranças atordoantes. E havia outro elemento perturbador, pois lidava com personagens reais que poderiam se descontentar com as suas impressões (MORAES, 2012, p. 218).

Dessa forma, os três capítulos prometidos para a editora José Olympio reduziam-se a dois, às vezes um. Heloísa relatou que em muitos momentos teve que incentivar o marido, tal era o desânimo que o assaltava:

Grace estava sem escrever há semanas. Eu achava que era preguiça e procurava motivá-lo. Ele respondia: 'A única pessoa que acredita na minha literatura é você'. Numa conversa que tivemos, prometeu-me que escreveria no mínimo duzentas palavras por dia. Não é que contava até os artigos, as vírgulas e os travessões para chegar à soma certa? Às vezes, fingia que estava lendo e, por traz do livro, ficava olhando o jeito dele. Era um tal de apontar o lápis a todo momento... De vez em quando, ele percebia que estava sendo olhado e se desculpava: 'São esses seus lápis que não prestam'. Em compensação, quando escrevia mesmo, a gente até ouvia o barulho que a pena ia fazendo no papel. Foi assim que escreveu *Memórias do cárcere*, entre vontade e obrigação (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 218).

Quanto à escrita de *Memórias do cárcere*, Graciliano diria ao filho Júnio: "Venho arrancando coisas dos miolos, com dificuldade imensa". Diante da curiosidade dos estudantes que se reuniam em sua casa para ler os capítulos, revelou a técnica que vinha utilizando para reconstituir o período da cadeia. Mercadante anotou em 12 de outubro de 1947:

Graça explicou-nos que se sentava, deixando que apenas os traços de um episódio se manifestassem, mesmo de um modo desbotado, pouco importa. Daí reconstituía, como se os fatos estivessem se repetindo. Só do sentimento precisava, da repugnância de tudo aquilo, a fim de reviver o desdobraimento. [...] Não se recordava, certamente, dos trajetos, nem das refeições ou diálogos entre os companheiros. Tudo se confundia num sentimento que servia de linha para tecer os fatos passados na sua vida (MERCADANTE *apud* MORAES, 2012, p. 229).

Segundo Moraes, poucos souberam que entre a morte de Graciliano e o lançamento da obra, a cúpula do PCB⁴ negou a grandeza que tivera ao assisti-lo durante a enfermidade. A família descobriu que o partido recebia informes sobre conteúdo da obra de alguém que comparecia às reuniões de leitura dos capítulos; havia uma guerra surda⁵ cujo alvo era *Memórias do cárcere*. Em uma das reuniões, por exemplo, Diógenes Arruda disse a Graciliano: “Companheiro, o partido o considera o seu maior escritor. Por isso mesmo, nós temos o direito de exigir que nos ofereça uma obra com conteúdo revolucionário” (MORAES, 2012, p. 262). As recriminações veladas influíram no ânimo de Graciliano, que interrompeu diversas vezes o trabalho, mas não alterou uma vírgula do que havia escrito.

Neste ponto, é importante destacar o livro *Graciliano Ramos: retrato fragmentado* (2011), que apresenta os fragmentos memoriais reunidos pelos herdeiros de Ricardo Ramos (filho de Graciliano), logo após a morte deste. No livro, Ricardo confessa que tenta “ordenar as lembranças que ficaram dele”:

Graciliano brincalhão, desatento, intempestivo. Quem sabe nem tanto, apenas refratado. Habituei-me a transitar por tais recordações. E desisti, faz muito, de intentar um perfil. Ou não existe o retrato fragmentado, a colagem viva? Surgindo nas ressurreições da memória (RAMOS, 2011, p. 39).

No texto, o filho renega a pretensão de traçar um perfil fechado de Graciliano Ramos, ao contrário, brinda-nos com diversos *flashes* de sua convivência com o pai. Aqui ressaltamos alguns trechos que revelam o baque da prisão de Graciliano para o filho, a difícil escrita de *Memórias do cárcere* (a qual foi acompanhada de perto por Ricardo) e os meses finais da vida de Graciliano, envolto pela doença e pela pressão do PCB, que continuaram mesmo após a morte do escritor.

Da convivência com o pai até o momento da prisão, Ricardo diz:

Ele de pijama, escrevendo, entrevista à distância curvado sobre a mesa, que ficava depois de um largo espaço, parecia, lá perto da janela [,,]. Ele, de paletó, gravata e chapéu, saindo para o trabalho,

⁴ Graciliano filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro em 18 de agosto de 1945. Dias antes travou uma conversa com Luís Carlos Prestes em uma viagem de avião a Belo Horizonte, onde os dois se encontraram casualmente. Heloísa, Ricardo e Maria Clara já eram filiados ao partido.

⁵ Em uma reunião, o partido cobrou de Graciliano o seu distanciamento do realismo socialista, enaltecendo a figura de Jorge Amado como um exemplo de escritor voltado para a causa. “Ao ouvir o nome de Jorge, Graciliano rompeu o silêncio: - Admiro Jorge Amado, nada tenho contra ele, mas o que sei fazer está nos meus livros” (MORAES, 2012, p. 264).

calado, cabeça baixa, composta figura angulosa cruzando a porta, portão, ganhando a calçada. Ele de calção de banho, nadando comigo agarrado ao seu pescoço [...]. A me mandar comprar três maços de Selma no botequim da esquina, eu podia gastar o troco em balas que traziam figurinhas. [...] Até que um dia sumiu, silêncio, pois nunca me falavam dele (RAMOS, 2011, p. 65).

Ricardo contava com 7 anos de idade quando Graciliano foi preso. Heloísa Ramos parte para o Rio de Janeiro com as duas filhas menores e o menino vai morar com o avô materno e uma tia, irmã de Heloísa. Reencontra o pai apenas em 1941, já com 12 anos de idade, e volta ao seu convívio em 1943, quando Graciliano consegue reunir novamente a família no Rio de Janeiro.

Não nos cabe aqui discorrer sobre os danos de toda a ordem sofridos por uma família disparatada por uma prisão injusta (e aqui relembramos as famílias de Vladimir Herzog, Rubens Paiva e tantos outros)⁶⁶, mas interessa-nos apontar alguns momentos que perfazem o desenho da vida de Graciliano desde sua prisão, escritura e publicação do arquivo *Memórias do cárcere* numa tentativa parca de vislumbrar o alcance das memórias do escritor, destacando a vontade imperativa de Heloísa Ramos e Ricardo Ramos em preservar a literatura do Velho Graça diante da campanha de difamação orquestrada pelo PCB à época.

Em uma das passagens mais tocantes do livro, Ricardo Ramos conta a preocupação de Graciliano com o destino de sua obra e das instruções que recebeu do pai pouco antes da morte deste:

Véspera de Ano-Novo, entraríamos em 1953. Abatidíssimo, ele me pegou pelo braço e fomos para o seu quarto, fechou a porta. Sem nenhuma preparação, começou a falar:

– Preste atenção no que não está no livro. Se assinei com meu nome, pode publicar; se usei as iniciais GR, leia com cuidado, veja bem; se usei RO ou GO, tenha mais cuidado ainda. O que fiz sem assinatura ou sem iniciais não vale nada, deve ser besteira, mas pode escapar uma ou outra página menos infeliz. Já com pseudônimo não, não sobra uma linha, não deixe sair. E pelo amor de Deus, poesia nunca. Foi tudo uma desgraça.

⁶⁶ Artigo de Marcelo Rubens Paiva, filho Rubens Paiva. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/the-international-new-york-times/2018/10/30/marcelo-rubens-paiva-o-que-a-ditadura-brasileira-fez-para-minha-familia.htm>>.

Vídeo de Ivo Herzog, filho de Vladimir Herzog. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/25/filho-de-herzog-cita-ditadura-e-diz-que-discurso-de-bolsonaro-e-criminoso.htm>>. Acesso em: 12 set. 2018.

Eram as suas disposições finais, quanto à obra juvenil e avulsa. Naturalmente preocupado. Disfarcei o mais que pude a emoção, dizendo ligeiro uma ou outra palavra. Ele continuou, pensativo, olhando em frente:

– Tome conta, pode ter importância. Talvez algum dia os livros rendam alguma coisa. Seria bom para sua mãe, para as meninas.

– Sim, claro – prometi, meio engasgado. Ele se levantou, apoiado à escrivaninha, lembrou-se:

– Ah, não esqueça. Quando isto acabar, agradeça a Drummond e Schmidt em meu nome. Escreva ou faça uma visita aos dois.

Então me abraçou, mais demorado, e me beijou no rosto. Pela primeira vez, que eu me lembre. E última (RAMOS, 2011, p. 196).

Após a morte de Graciliano, Ricardo conta, ao longo de quatro páginas, um episódio bastante grave a que a família foi submetida:

Não demorou muito e a direção do partido nos procurou. Veio por intermédio do seu dirigente máximo para assuntos literários, Astrojildo Pereira, que não usou de subterfúgios: queriam ler *Memórias do cárcere* e *Viagem*. Eram livros políticos, deviam ter a aprovação partidária antes de ser publicados. Com eventuais mudanças e supressões.

Minha mãe, com quem ele teve a primeira entrevista, procurou ganhar tempo. [...] os livros estavam com a editora. Que poderia fazer? Astrojildo foi inflexível: o partido devia ler e decidir, era uma ordem. E marcou nova reunião.

Dessa vez, chamado por mamãe, eu o esperava. Na pior disposição possível. A direção do partido cansava de saber o conteúdo dos dois livros, graças à leitura regular dos seus capítulos, feita em casa mas a um público envolvido, ou cativo; muitas ocasiões chegava a perturbar até os amigos íntimos. [...] Eu estava maldisposto, já disse. Astrojildo Pereira sempre estivera.

Começou falando baixo, normalmente, e ao fim da introdução se transformara. Impositivo, autoritário. Nós tínhamos que nos curvar às determinações do partido. Aí eu cortei rente, porque preparado, e larguei que não havia solução. Ele pestanejou, espantado: um menino a contradizê-lo. Ao fundador do Partido Comunista. Mandou-me que fizesse o que dizia, sem discutir. Respondi que não, que fosse diretamente falar a José Olympio. Demorou segundos, se recompondo da surpresa, para agigantado encostar-me à parede.

– Você vai se arrepender.

Instintivamente, perguntei:

– Você está me ameaçando?

Perdeu a cabeça, enfurecido:

– Entenda como quiser.

Foi a minha vez, perdi a cabeça também:

– Olhe, tenho mais dois irmãos. E dos três sou o mais conversável. Se me acontecer alguma coisa, seja o que for, não esqueça dos outros.

Saiu sem se despedir, para não voltar. Os telefonemas, no entanto, continuavam. Pressionando. Então nos visitou Zacharias de Sá Carvalho, braço direito (legal) do ilegal e efetivo secretário-geral Arruda Câmara. Tínhamos com ele melhores relações, fazia tempo, a

conversa pode ser franca [...]. Era desrespeito, era inconcebível, nem pensar. Ainda argumentou conosco (minha mãe e eu empacados), do ângulo político, mas com menor empenho. Ao deixar-nos, ficou a impressão de que entendera e desistira.

Realmente, não nos incomodaram mais. Os livros seguiram a sua produção normal, sem interferências. De tudo, soubemos depois, restou a decisão literal de Maurício Grabois:

– Deixem pra lá. Daqui a dez anos, ninguém saberá quem foi Graciliano Ramos.

Ótimo. Como final de jogo, como previsão partidária. Reconheçamos que eles sempre jogaram mal e previram ainda pior, tão imediatistas e ignorantes, coitados (RAMOS, 2011, p. 209).

Diante desses fatos não seria outra a atitude Ricardo Ramos frente ao que podemos chamar de último capítulo de *Memórias do cárcere*. Intitulado de *Explicação final*, a voz do filho ocupa o lugar discursivo da voz pai (visto que Graciliano faleceu antes de concluir a obra): “julgou-se precisa uma explicação acerca do capítulo não escrito. Alinhamos as nossas recordações, em seguida as comparamos às de outras pessoas da família. E foi tudo o que pudemos trazer sobre o assunto” (RAMOS, 2013, p. 679), o que desencadeia certa junção das duas vozes, pois Ricardo Ramos busca nas reminiscências as intenções de Graciliano para o último capítulo: “Sensações da liberdade. A saída, uns restos de prisão a acompanhá-lo em ruas estranhas [...] Um fim literário” (RAMOS, 2013, p. 678).

A família Ramos ignorou a ordem do Partido e a obra foi publicada pela José Olympio. Em resumo, *Memórias do Cárcere* estrutura-se em quatro partes, contendo por volta de 700 páginas em seu total. A primeira parte, *Viagens*, que abrange cerca de 180 páginas (33 capítulos), relata desde os acontecimentos que antecederam a prisão do escritor, até sua chegada no Pavilhão dos Primários: o período corresponde às viagens realizadas entre vários tipos de cárcere e as curtas estadias neles. Primeiramente, o escritor foi levado ao 20º Batalhão de Alagoas, ainda em Maceió, onde passou algumas horas. Depois, foi levado de trem para Recife, onde ficou por alguns dias, até sua partida no porão do navio Manaus e sua chegada, finalmente, no Pavilhão dos Primários.

A segunda parte, sob o título *Pavilhão dos Primários*, abarca 170 páginas (31 capítulos) e se refere aos acontecimentos ocorridos somente no período em que Graciliano Ramos esteve preso (cerca de quatro meses) no Pavilhão dos Primários, anexo da Casa de Correção do Rio de Janeiro, composto em sua maioria por presos políticos de várias regiões, credos e nacionalidades.

Já a terceira parte, *Colônia Correccional*, que possui cerca de 180 páginas (35 capítulos), é concernente aos momentos vividos pelo escritor na temida Colônia Correccional da Ilha Grande, no Rio de Janeiro, local onde se misturavam presos políticos e ladrões de terceira categoria.

A última parte do livro – *Casa de Correção* –, que compreende 130 páginas (27 capítulos), diz respeito ao retorno do escritor alagoano à Casa de Correção. Esta parte contém ainda uma explicação final, escrita pelo filho de Graciliano, conforme mencionado.

Ricardo Ramos também escreve sobre a repercussão avassaladora de *Memórias do cárcere*: “artigos e artigos sucessivos, assinados por nomes de peso, enaltecendo ao ponto da consagração”; “Carlos Lacerda insistente pontificava, escrevendo páginas de elogios”, e pontua: “os comunistas silenciavam, nem uma palavra” (RAMOS, 2011, p. 212). De início, Ricardo diz que considerou tamanho silêncio uma ofensiva a Carlos Lacerda, àquela altura considerado um renegado pelo partido, mas logo percebeu que “Não. Decerto que não, a recusa ia além. Política e profunda” (RAMOS, 2011, p. 213).

Conforme Ricardo, o partido não aceitava a crítica de Graciliano ao militarismo que imperava no partido, a farsa da Intentona Comunista, que conduziu ao sacrifício de muitos, ao espírito de seita reinante na organização partidária, o apequenamento de figuras heroizadas e a valorização de outras: “Imperdoável que Graciliano houvesse encontrado trotskistas honestos, inteligentes” (RAMOS, 2011, p. 213). O filho também relembra o apoio recebido de Joaquim Silveira dos Santos e de Nelson Werneck Sodré, que o aconselhava –

O importante era ficar de cabeça fria, ignorar maledicências, provocações e até confrontos, um livro tamanho independe de seu instante, vem para ficar. [...] Bom deixar passar o tempo, que tudo afinal se acomodava, no fim restariam as *Memórias*. Enquanto nós, posições, circunstâncias, partidarismos, seríamos esquecidos. [...] Aceitei comovido, um calmo feitio de aprovação. Vindo do excelente crítico, amigo pessoal de Graciliano e seu afim ideológico, aumentava ainda mais. Aquilo me fez um bem enorme (RAMOS, 2011, p. 215).

– diante do que Ricardo descobria aos poucos: o partido mantinha a campanha difamatória contra *Memórias do cárcere*. Um de seus integrantes, inclusive, queimou dez exemplares do livro na praça do Ferreira. “Mário e eu rimos, melancólicos, mesmo depois de tantos anos; só faltava às memórias essa glória, a inquisitorial fogueira”

(RAMOS, 2011, p. 216). Ricardo também menciona a proteção dos amigos mais chegados, que ocultaram o quanto puderam as críticas mais pesadas e perversas dirigidas a Graciliano e às *Memórias*:

Já falei dos amigos que me defendiam. Mais ou menos ligados ao partido, escondiam de mim as miudezas lançadas contra Graciliano. Suportaram um curto período. Aí, de súbito, a barreira desmoronou. Eu estava no escritório de José Olympio, com Otávio Tarquínio de Sousa, quando chegou Gilberto Freire. Mal entrou e se pôs a falar das *Memórias do cárcere*, sucesso de público e de crítica. Nós ouvindo, naturalmente felizes. Creio que nenhum de nós sentiu a passagem, Gilberto mudara para sua atividade na Câmara, onde era deputado udenista, e proclamava a novidade:

- O Partido Comunista está esculhambando o livro.
- José Olympio fechou-se. Otávio Tarquínio baixou a cabeça. Eu fiquei num horrível constrangimento. Ele, insensível, continuou:
- Dizem que é o elogio da polícia e da pederastia.
- O quê? – deixei escapar.
- Isso mesmo. Quem me declarou foi Roberto Morena, com todas as letras. Opinião oficial.

Era verdade. Logo depois confirmada, ainda que relutassem (comigo, com os de casa) em admitir a perfídia. O partido não tomava posição pública, nada por escrito, mas ia às últimas consequências na subterrânea agressão (RAMOS, 2011, p. 216).

Os ataques do partido engrandecem ainda mais a figura de Graciliano Ramos, que defendeu sua independência intelectual até o fim e não se furtou à apontar, denunciar, criticar e questionar as estruturas de poder que eternizam a desigualdade no Brasil e no mundo.

A publicação da obra, em dezembro de 1953, foi unanimidade de crítica. Lúcia Miguel Pereira comparou *Memórias* ao clássico *Recordações da casa dos mortos* (1861), de Dostoiévski: “o do brasileiro não se mostra inferior; será menos generoso, sem a doçura cristã do outro, mas porventura o vencerá em força patética, em coesão, na confissão de uma miséria mais profunda porque sem esperança”. Gilberto Freyre destacou a autenticidade de Graciliano: “A esse empenho de autenticidade creio que subordinou sua própria ideologia política. Daí não ter sido sua obra de escritor prejudicada pelo sectarismo ou partidarismo do homem político”. Oswald de Andrade declarou: “Fizeram com ele todas as objeções e todas as injustiças, e daí resultou esse grande depoimento cristalino” (MORAES, 2012, p. 293).

Para Antonio Candido, a estrutura do livro parecia desigual, “possivelmente entrecortada de escrúpulos, vincada pelo esforço de objetividade e imparcialidade, em

conflito com a ânsia subjetiva de confissão” (CANDIDO, 2006, p. 124), no entanto, o conjunto da obra era irretocável:

E, aqui, mais do que em qualquer outro livro, predomina o esforço constante para exprimir uma verdade essencial, manifestar o real com um máximo de expressividade, que corresponda simultaneamente à visão justa. Tratando-se do relato de acontecimentos, sem transposição fictícia, esta qualidade atinge ao máximo e chega a um significado de eminência ética, como se pode ver pelo esforço registrado no trecho inicial do livro, onde a verdade aparece despida de qualquer demagogia, preconceito ou autovalorização (CANDIDO, 2006, p. 124).

José Lins do Rego, grande amigo de Graciliano, profetizou “a repercussão dessas páginas será maior enquanto o tempo passar” (MORAES, 2012, p. 293). De fato, de 1953 em diante, a obra de Graciliano foi reconhecida em diversas esferas da vida social: a profusão de estudos de sua obra na esfera acadêmica é irrefutável, as traduções de seus livros alcançam diversos países, como, Dinamarca, Rússia, Israel, Japão, França, Estados Unidos, entre outros.

A consagração da obra de Graciliano também reverberou no cinema. *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do cárcere* (1984) foram levadas às telas por Nelson Pereira dos Santos e *São Bernardo* (1973), por Leon Hirszman. Todos os filmes conquistaram premiações no país e no exterior e figuram como obras-primas da cinematografia brasileira.

Ainda, é importante ressaltar que *Memórias do cárcere* se inscreve numa tradição que remete a Dostoievski, Camilo Castelo Branco, Gramsci – a escrita autobiográfica que denuncia o confinamento prisional, também chamada *literatura do cárcere*, fruto da violência estatal. Nesse sentido, Conceição Aparecida Bento (2008) assinala que,

em Graciliano, no período pós-1964 e nos textos do final do século XX – há um ponto em comum: os desmandos de estados de exceção. Em Graciliano, os dos anos 1930; no intelectuais que escreveram sobre as torturas e os exílios, os dos anos de 1964; e nos presos comuns [...] os dos anos do ‘Milagre econômico’ dos quais resultam (BENTO, 2008, p. 226).

De um lado, temos o preso político, aquele encarcerado por sua posição política e ideológica, acusado de atentar contra a ordem do Estado e suas instituições. Dos intelectuais que escreveram sobre a tortura e os exílios de 64, podemos citar: *Em*

Câmara lenta (1977), de Renato Tapajós, *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *O que é isso companheiro?* (1977), de Fernando Gabeira, *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976), *Sempreviva* (1981), todas de Antônio Callado, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, *Cartas da prisão* (1972 - 1973), *Das catacumbas* (1969 - 1971), *Batismo de sangue* (1983), de Frei Beto, *Quatro olhos* (1976), de Renato Pompeu, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Retrato calado* (1988), de Luiz Roberto Salinas Fortes, entre outros.

O escritor Mário Lago relembra as *Memórias* de Graciliano ao escrever *Reminiscência do sol quadrado*, publicado originalmente em 1979, onde relata o cotidiano dos dois meses de sua prisão, ocorrida em 2 de abril de 1964, quando era procurador do Sindicato dos Radialistas do Rio de Janeiro.

[...] começaram a surgir rumores de que alguns presos seriam transferidos do Dops, e as especulações foram inundando corredor e celas [...] Quantos seriam transferidos? Quais seriam selecionados? E transferidos para onde? [...] Para a Invernada da Olaria, onde presos eram tratados como bichos, qualquer um podendo virar presunto [...] E surgiram lembranças das leituras de *Memórias do Cárcere*, do mestre Graciliano, o horror que eram os porões do Pedro I (LAGO, 2001, p. 35).

Nos alinhamos a Bento quando esta destaca que muito da literatura prisional no Brasil deve-se às *Memórias do cárcere* (BENTO, 2008, p. 226); podemos distinguir o protagonismo de Graciliano quanto aos arquivos das ditaduras e das memórias prisionais, tanto nos escritos pós-64, quanto na valorização do preso comum, que em *Memórias* surge como personagem, e cinquenta anos depois assume o papel de sujeito enunciativo da própria experiência carcerária nos textos do século XX.

Os textos dos presos comuns, publicados a partir do final do século XX, conforme observa Seligmann-Silva (2008), demarcam os *novos* textos do cárcere. De fato, obras como *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, *Diário de um detento: o livro* (2001), de Jocenir, *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, (2002), depoimento de André du Rap ao jornalista Bruno Zeni; *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal* (2007), Pedro Paulo Negri; *Cela forte mulher* (2003), do jornalista Antonio Carlos Prado; *Vidas do Carandiru: histórias reais* (2003), Humberto Rodrigues, entre outros exemplos, apontam horizonte diverso do anterior.

Aqui o preso foi encarcerado não por motivações ideológicas ou políticas, mas por atos pelos quais responde na esfera criminal. Se a escrita do preso político denuncia a violência estatal, a escrita do preso comum denuncia o sistema prisional, exemplo máximo do fracasso do Estado brasileiro.

Nessa linha, também consideramos importante observar atentamente o diálogo entre Graciliano e Sobral Pinto:

- Ora doutor, para que tantas minúcias? Com é que o senhor vai preparar a defesa se não existe acusação?
- O advogado estranhou minha impertinência. Em que país vivíamos? Era preciso não sermos crianças.
- Não há processo.
- Dê graças a Deus, replicou o homem sagaz espetando-me com o olhar duro de gavião. Por que é que o senhor está preso?
- Sei lá! Não me disseram nada.
- São uns idiotas. Dê graças a Deus. Se eu fosse chefe de polícia, o senhor estaria aqui regularmente, com processo.
- Muito bem. Onde é que o senhor ia achar matéria para isso, doutor?
- Nos seus romances, homem. Com as leis que fazem por aí, os seus romances dariam para condená-lo (RAMOS, 2013, p. 661).



Figura 5: Sobral Pinto e Graciliano Ramos (2h50min11s).
Fonte: Memórias do cárcere (1984)

O advogado nomeia o crime de Graciliano: a letra. É compreensível a conclusão de Sobral Pinto se observarmos alguns fatos narrados pelo próprio Graciliano em *Memórias*: o trabalho como funcionário da instrução pública de Alagoas causara descontentamentos aos “figurões” da cidade, o escritor suprimiu a execução do hino de Alagoas nas escolas “uma estupidez de solecismos, e isso se considerava impatriótico” (RAMOS, 2013, p. 17), trouxera para a escola a população carente e reconhecia o empenho de pessoas humildes como a dona Irene que, em quinze dias, enchera uma escola com oitocentos alunos que viviam nas áreas mais pobres da cidade; Graciliano também não se furtou em reprovar a sobrinha de um tenente que insistia na aprovação da moça a despeito de todas as evidências do despreparo da mesma “É o que ela é. Um gênio. Posso afirmar-lhe que é gênio” (RAMOS, 2013, p. 27). A atuação cidadã de Graciliano aliada ao teor de seus romances era um prato cheio para arbitrariedades do Estado Novo.

No caso de *Memórias do cárcere*, a força da letra, seja escrita ou ausente, surge imperiosa em vários momentos do texto: nos apontamentos do próprio Graciliano, dos quais teve que se desfazer durante o cárcere, nas inúmeras menções às aulas, estudos, leituras e escritos do presos políticos com quem conviveu no Pavilhão dos Primários, letra profícua se comparada à escassez da Colônia Correccional; nela, Graciliano é chamado a revisar os rascunhos de um relatório que seria enviado a um deputado e escrever um discurso em homenagem ao aniversário do diretor da prisão, mas conseguiu safar-se de tais constrangimentos. Nesse espaço prisional, ocorre um dos movimentos mais sensíveis da narrativa: o desejo dos prisioneiros de aparecer no livro que Graciliano está escrevendo. Para que tenham voz, já que não possuem o poder da escrita, lançam mão da oralidade e narram suas histórias de vida ao escritor que, ao ouvi-las, encontra matéria-viva para a sua literatura.

A escrita, cerceada pela prisão, irá contrapor-se ao horror do cárcere, porque se inscreve de modo imperioso na narrativa, denunciando a ausência da escrita dos presos comuns que, apartados do poder político e econômico, desejam a liberdade de possuí-la e usá-la. A escrita de Graciliano não apenas os retira da marginalidade, mas os elege e humaniza. Assim sendo, se uma das causas da prisão de Graciliano foi a *letra*, também podemos dizer que esta o libertou, pois sua figura, seu espectro (como quer Derrida), permanece presente em inúmeros outros textos que vieram

depois dele. Nesse sentido, podemos dizer que a força da palavra de Graciliano é *por vir*.

A escolha de Graciliano Ramos por Silviano Santiago e Nelson Pereira dos Santos demonstra que as memórias não estão isoladas das ações e anseios de uma sociedade; essas se atualizam por meio da arte, por meio de outras linguagens que se contrapõe ao espaço da segregação e da marginalização, que é o espaço do cárcere.

Nesse ponto, toca-nos trabalhar mais propriamente a ditadura militar de 64, pois, como veremos adiante, a obra ficcional *Em liberdade* e a obra cinematográfica *Memórias do cárcere* são uma resposta de seus criadores a esses anos de violência.

Após 50 anos, em 31 de março de 1964, os militares assumiram o poder e o Brasil imergiu numa ditadura militar que perdurou até o ano de 1985. O jurista Dalmo de Abreu Dallari sintetiza o clima de coerção e violência imposto pelo governo:

A ditadura foi violenta desde sua implantação, que já implicava, por si mesma, uma violência contra a Constituição e as instituições democráticas, mas a partir da edição do AI-5 ocorreu o recrudescimento das arbitrariedades e violências contra os que, falando, escrevendo ou participando de reuniões pacíficas, manifestavam oposição ao regime ditatorial e falavam em democracia liberdade e direitos. Aumentaram as prisões arbitrárias, as práticas de tortura, os desaparecimentos de pessoas, as invasões de domicílios, cassações de direitos sem a possibilidade de recurso ao Judiciário ou a qualquer autoridade ou mesmo de obter simples esclarecimentos sobre os motivos da punição, além de ampla corrupção, tanto quanto ao uso das instituições públicas quanto relativamente aos desvios de recursos públicos (DALLARI, p. 3, s.d.).

Entre as medidas decretadas pelo AI-5 o estudioso ainda cita: fechamento do Congresso Nacional; autorização da legislação por decreto; cassação de mandatos eletivos; dotação de plenos poderes ao Presidente da República; proibição das reuniões públicas; suspensão dos *habeas corpus* para crimes políticos; suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, entre outros.

Não obstante a distância cronológica, os *anos de chumbo* resultaram em sequelas que inquietam e provocam intenso desassossego até os dias de hoje; tais consequências estão ligadas aos sequestros, desaparecimentos, torturas, guerrilhas e mortes, principalmente daqueles que se posicionaram contra o regime de exceção.

A questão do testemunho, em relação à ditadura militar no Brasil, ainda permanece envolta em névoas. Márcio Seligmann-Silva destaca que:

Trinta anos após a Anistia⁷, está mais do que claro que aquela manobra dos donos do poder, ou seja, a lei da Anistia, visava antes de mais nada a garantir a impunidade. De 1979 a 2009, com relação à revelação da verdade e ao julgamento dos responsáveis pelos crimes cometidos pelas garras do poder, é como se o tempo se tivesse estancado (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12).

Conforme o estudioso, os relatos testemunhais revelam uma produção intensa em toda América Latina, com exceção do Brasil; aqui, as articulações políticas inviabilizaram às vítimas a *passagem pelo testemunho*, ou seja, negaram veementemente esse espaço capaz de transformar e ressignificar todo o modo de vida de uma sociedade. Justamente o espaço que possibilita desconstruir e reconstruir novos sentidos para o que hoje chamamos de justiça, verdade, dignidade e, em última instância, criar um novo sentido para o que seja viver em um país onde a Direito deixe de ser mero artefato político e meio de manipulação de massa e seja realmente um mecanismo capaz de efetivar a justiça no real. De acordo com o pesquisador:

Nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos [...] As elites simplesmente decidiram que 'a página da história deve ser virada' [...] nossos juízes defendem a interpretação da conectividade dos crimes, tratada na lei de Anistia, como um impedimento e bloqueio a qualquer tentativa de se abrir processos contra os torturadores e seus mandatários. Trata-se de uma querela de interpretação, ou seja, de um debate antes de mais nada político (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.13).

Não obstante as realizações da Comissão de Familiares de Mortos e de Desaparecidos Políticos, bem como a publicação do *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos do Brasil (1964 – 1985)*, que contém a lista de 426 mortos e desaparecidos por perseguição política durante a ditadura brasileira, e ainda o processo movido contra o coronel Ustra pela família Teles, estas são concretizações ainda muito dependentes da iniciativa das vítimas ou de seus familiares e não de um

⁷ Sobre a Lei da Anistia é importante pontuar: “A proposta de sua revisão, feita pela OAB em 2010, não obteve sucesso junto ao Supremo Tribunal Federal (STF). Pouco depois, ainda em 2010, a Corte Interamericana de Direitos Humanos sentenciou o Brasil a investigar crimes da ditadura e punir seus autores. Para a Corte, a lei da anistia não é compatível com a Convenção Americana sobre Direitos Humanos que foi assinada pelo Brasil. No entanto, de acordo com o STF, a Corte não tem interferência sobre a legislação interna. Assim, comparado com outros países do Cone Sul (Uruguai, Argentina e Chile), o Brasil continua avesso a uma revisão de seu passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 25).

clamor social. Conforme Figueiredo: “[...] o esquecimento coletivo vem do desejo ou necessidade de um grupo social de querer esquecer ou denegar o acontecido. A denegação é uma dupla negação: afirma que não aconteceu aquilo que efetivamente aconteceu” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

Assim sendo, ao contrário do que seria esperado, há no Brasil a cultura do apagamento da memória, “uma política do esquecimento”, como menciona Seligmann-Silva, que não conseguimos desmontar até agora, mais de cinquenta depois do golpe:

Quando os testemunhos dos sobreviventes se tornarem parte dos currículos escolares, quando os arquivos forem abertos, mais memoriais debatidos e construídos, quando os tribunais forem abertos aos testemunhos dos que sofreram sob a ditadura, quando a verdade começar a delinear e os responsáveis forem levados a pagar pelo que fizeram, aí sim teremos a nossa cultura da memória (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.15).

É justamente isso que ainda ocorre em nosso país: os detentores do poder conservam os arquivos da ditadura fechados e os mortos continuam desaparecidos; os que procuram testemunhar não encontram apoio efetivo por parte da sociedade, mantendo-se apartados da esfera pública, ou tais tentativas são rotuladas de revanchistas, despropositadas, fora do tempo. Em suma, a fala das vítimas e dos sobreviventes é silenciada por diversos mecanismos político-sociais que cultuam a “política do esquecimento” e tratam o teor testemunhal como uma inconveniência que deve permanecer sob o rótulo da *irrealidade*, ou seja, as perseguições, as torturas e as mortes operadas pela ditadura devem ser manipuladas (negadas) até que todos pensem que não existiram de fato.

Nesse sentido, o espaço da literatura (ou o espaço propiciado pela literatura) transfigurou-se no *espaço da liberdade*, lugar onde as narrativas envoltas pelo trauma emergem por meio de outro tipo de linguagem. A tentativa de narrar o intraduzível revela a força criativa dos sobreviventes para recriar e transformar por meio da escrita a “relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), visto que eles foram além dos limites da ficção tradicional (sancionada pelo Estado) e comprovaram que o *intraduzível* pode sim ser representado; aí está a literatura para provocar a tensão permanente entre as relações dadas e criar uma série de possibilidades para alargar os modos de pensar e sentir a realidade e, em última instância, a maneira pela qual o homem constrói e destrói o

próprio mundo onde vive, afinal: “O homem é um animal político porque é um animal literário” (RANCIÈRE, 2009, p. 60).

As *Memórias do cárcere*, de Graciliano, é um exemplo de que a literatura é instrumento e/ou meio de reelaboração da vivência traumática e símbolo da manutenção dessa memória na nossa coletividade, o que revela a função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, que, concorrendo com outras artes e forças sociais, atua em prol da emancipação do homem, como já nos ensinava Hans Robert Jauss, na *Estética da Recepção*.

Assim, este trabalho pretende refletir sobre as múltiplas ressonâncias das *Memórias do cárcere* em diferentes arquivos que se instituíram ao longo do tempo, a saber: o arquivo literário, a ficção *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, de 1981, e o arquivo cinematográfico, o filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1984, com foco na interpretação do ator Carlos Vereza. Buscaremos analisar os arquivos citados, considerando também como arquivos, as entrevistas realizadas com o ator Carlos Vereza e com o escritor Silviano Santiago a partir do ano de 2015, sob o viés proposto por Jacques Derrida na obra *Mal de arquivo*.

2 AS IMPRESSÕES GRACILIANAS NA FICÇÃO DE SILVIANO SANTIAGO

Silviano Santiago é um escritor brasileiro que possui vasta produção literária que inclui poesia, ensaio filosófico, crítica literária, tradução, romance, conto, etc. Em sua obra é possível encontrar temas e questões que são abordados sob enfoques diversificados e uma multiplicidade de gêneros – desconcertantes até. “Você tá vendo que eu saio do convencional”, avisa Silviano em determinado ponto da entrevista concedida para esta tese.

Em 1955, o escritor publica seu primeiro conto *Os velhos*, na Revista Complemento; em 1960, o livro de poemas *4poetas*, com Affonso Romano Sant’Anna, Domingos Muchon e Teresinha Alves Pereira e *Duas faces*, em parceria com Ivan Ângelo. Em 1970 publica a antologia de contos *O banquete*, o livro de poemas *Salto*, seguido do primeiro romance *O olhar* (1974). Em 1978, *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, outro livro de poemas, seguido de *Uma literatura nos trópicos*, ensaios sobre a dependência cultural. Em 1981 publica a ficção *Em liberdade* (Prêmio Jabuti de 1981), *Vale quanto pesa* (1982) ensaios sobre questões político-culturais, o romance *Stella Manhattan* (1985), os ensaios *Nas malhas da letra* (1989), *Uma história de família* (1992), romance; o livro de poemas *Cheiro forte* (1995), *Viagem ao México* (1995), outro romance, além dos contos *Keith Jarrett no Blue Note – improvisos de jazz* (1996), e o romance *De cócoras* (1999).

Em 2004 publica dois livros de crítica literária e cultural, *O cosmopolitismo do pobre* e *A vida como literatura – o amanuense Belmiro*, além do romance *O falso mentiroso – memórias*. Em 2005 publica o livro de contos *Histórias mal contadas*, os ensaios *Ora (direis) puxar conversa!* (2005) e *As raízes e o Labirinto da América Latina*, reflexão ensaística para pensar a nova configuração da América Latina no panorama global do século XXI. Publica *Heranças* (2008), ganhador do Prêmio ABL de Ficção de 2009, e em 2010 o livro de contos *Anônimos*. Em 2012, *Jano, Janeiro*, o ensaio sobre a obra de Machado de Assis.

Em 2013, lança *Aos sábados, pela manhã*, que reúne artigos publicados no *Sabático*, suplemento do Jornal Estado de São Paulo, de 2010 até 2013. Em 2014, publica *Mil Rosas Roubadas* (Prêmio Oceanos), “romance da sobrevida, da sobrevivência. Na literatura, tradicionalmente, há o romance de formação e eu comecei a me interessar, nos últimos anos, por esse romance da sobrevida, sobre essas pessoas que vivem um pouco mais que o normal”. Em 2016, publica *Machado*,

romance que mistura biografia e ensaio, que narra os quatro últimos anos da vida do escritor Machado de Assis, vencedor do Prêmio Jabuti 2017. Em 2017, *Genealogia da ferocidade*, ensaio sobre *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. Atualmente, Silviano está trabalhando um projeto de Memórias, que consiste em sete livros que vão contar da infância até os dias atuais do escritor, além disso, vendeu os direitos autorais de *Machado* para Luis Carlos Barreto, que adaptará a obra para o cinema, sob a direção de Marcelo Santiago, sobrinho de Silviano.

Importante ressaltar que, nesta tese, lanço mão do *Glossário Derrida* (1976), organizado por Silviano Santiago junto aos alunos da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a fim de expor os conceitos-chaves derridianos que atravessam a obra de Silviano e são fundamentais para compreender a análise pretendida aqui.

A diversidade dessa obra é alvo de estudo de inúmeros pesquisadores no Brasil e no exterior. Wander Melo Miranda, um dos mais importantes estudiosos da obra de Silviano, observa que

Em Silviano Santiago, escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes. A menção reiterada do texto a outros textos através de recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral. Contudo, tal individualidade parece afirmar-se na medida em que a leitura do texto alheio é acrescida da autoleitura, nos textos que funcionam como pré ou posfácios às obras do autor e nos quais ele próprio tece comentários e reflexões sobre elas. Essa contradição revela-se aparente quando se percebe que tais intervenções críticas não têm o caráter de tutela ou orientação normativa, cerceadoras da circulação independente do texto. Pelo contrário, funcionam como suplemento irônico que aguça a atenção do leitor para a ambiguidade e a complexidade da prática escritural, cujo fundamento reside no confronto incessante entre verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso (MIRANDA, 2009, p. 58).

A leitura desconstrutora operada por Silviano tem o fulcro de deslocar saberes consagrados, de se entregar ao jogo⁸ ambivalente dos conceitos e eleger o excesso

⁸ GLOSSÁRIO DERRIDA: “O conceito de jogo aparece como a possibilidade de destruição de um significado transcendental [...] como origem absoluta do sentido. [...] Derrida escreve que ‘se a totalização não tem sentido, não é porque a infinitude de um campo não pode ser abrangida por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo, isto é, a linguagem e uma linguagem finita, exclui a totalização: este campo é o de um jogo, isto é, o de substituições infinitas no fechamento de um jogo finito’ (SANTIAGO, 1976, p. 53). O conceito de jogo propõe o aleatório, abalando o centro (origem e fim). Sem centro, o texto é uma estrutura que deve ser pensada na sua estruturalidade, e essa natureza dinâmica é que possibilitará a polissemia (SANTIAGO, 1976, p. 51).

por meio da lógica suplementar, ou seja, “acrescentar algo ao que já é um todo”, a fim de gerar formas transgressoras. Essa atitude

é tributária da teoria da desconstrução de Jacques Derrida, que consiste no duplo gesto de denunciar, em determinado texto, tanto o que ele diz, assim como o que, sob o olhar do presente, foi dissimulado e recalcado. Transgredir é o gesto herdado por excelência, invenção, o esforço do leitor na criação do texto que desconfia das origens e acredita na repetição como sinal de diferença e resistência. Cabe ao leitor de cada época reinventar as tradições, romper com a cômoda atitude do senso comum, reprodutora fiel do discurso alheio (SOUZA *in* CUNHA, 2008, p. 27).

Assim, cabe ao leitor interpretar⁹ o texto-arquivo como a um enigma, num duplo movimento: leituras e análises sucessivas a fim de desfazer sua trama e revelação daquilo que está recalcado, ou seja, vencer a própria resistência natural desse tecido que é o texto: que se regenera a cada recorte – a cada nova análise – para ocultar-se ainda mais. Para Derrida

Um texto se dá sempre numa cena de re-presentação, e, assim sendo, ter-se-á que observar a *cena* e o *fundo da cena*, o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, pois o manifesto é sempre *dissimulação*, mascaramento do sentido do texto, que nunca se oferece pleno e presente (SANTIAGO, 1976, p. 93).

Nesse sentido, é pertinente falar em *sistema textual*, pois, graças ao exercício de *enxertar*, um texto é sempre depositário de elementos vindos de outros textos, o que aponta para o caráter intertextual que deverá ter sua leitura. Esses elementos enxertados, traços suplementares no tecido textual, serão os fios dessa malha de relações que se há de descoser, revelando a textura de diferenças e de semelhanças para a construção do significado. As metáforas derridianas (tecido, fio, malha, tela, trama) mostram o amálgama das relações produzidas no jogo textual, como também seu duplo movimento: dissimular o sentido do texto, disfarçando-se e envolvendo-o, ao mesmo tempo em que permite seu desvendamento, a partir do instante no qual se começa a destecer a tela, que, ao mesmo tempo, esconde e revela.

⁹ GLOSSÁRIO DERRIDA: “A interpretação, para Derrida, consiste em tecer um texto com os fios extraídos de outros textos. [...] A interpretação é um tipo de leitura que supletiva um texto, no momento em que, penetrando no seu corpo, desconstrói-o e revela aquilo que estava recalcado (SANTIAGO, 1976, p. 51).

Ana Maria de Bulhões-Carvalho, em seu artigo “Jogos, máscaras e olhares. A constituição do narrador em Silviano Santiago. O caso de *Em liberdade*”, observa que

A obra ficcional do escritor brasileiro Silviano Santiago parece participar de um jogo de adivinhação que a literatura contemporânea estabelece com seu leitor, cujo principal desafio é o seguinte: descubra quem está narrando esta história. Descubra quem é o narrador (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 20).

Segundo a estudiosa, a complexidade do material discursivo de que se constitui a obra do escritor alterna a abrangência temática do ensaio crítico à diversidade de propostas da ficção, temas que retornam sob a forma poética ou recebem tratamento diverso na crônica jornalística, ou ainda, quando são tratados de forma objetiva e didática nas respostas do escritor às entrevistas que concede. Sua diversidade de propostas e de interesses transparece na construção de figuras e de narrativas que misturam personagens do mundo real e do mundo imaginário, que se entrelaçam de modo desafiador e irreverente, provocando o leitor a desvelar o que oculta o texto¹⁰.

Essa forma de escrever pode ser compreendida a partir do vocabulário filosófico de Derrida, quando este diz que o ato de escrever quer dizer enxertar (*greffer*), gravar. Nesse sentido:

O tecido verbal sendo apreendido por sua espessura, que se abre além de um todo, do nada, ou do absoluto fora. A profundidade textual é simultaneamente nula e infinita. Cada camada abrigando outra camada textual, que pode ser enxertada em diferentes momentos, graças a um movimento incessante de substituição de conteúdos (SILVIANO, 1976, p. 29).

Também podemos dizer, na esteira de Derrida, que a indecibilidade¹¹ é característica do discurso desconstrutor exercitado por Silviano ao longo de sua

¹⁰ GLOSSÁRIO DERRIDA: “Na gráfica do suplemento, o texto é já um *todo* ao qual a leitura acrescenta algo. A partir do parricídio, da morte do autor enquanto pai, enquanto ‘dono da palavra do texto’, a leitura, na intertextualidade, constrói o ‘desenho’ do texto. Sendo o sistema textual um todo inesgotável, refaz-se após cada leitura e deixa uma margem na qual outra leitura de inscreverá (SANTIAGO, 1976, p. 54).

¹¹ GLOSSÁRIO DERRIDA: “Elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética. [...] A esta marca, Derrida chamou, por analogia, *indecidível*, isto é, ‘unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas que não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, resistem-lhe e a desorganizam, sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução na forma dialética especulativa (o *pharmakon* não é nem o remédio, nem o veneno; o *suplemento* não é nem um mais nem um menos [...]) (SANTIAGO, 1976, p. 49). Noções como escritura, suplemento, *différance*, rastro, grama, jogo,

trajetória intelectual, que resultou num dos livros mais surpreendentes do escritor, *Em liberdade*, publicado em 1981. O diário de Graciliano Ramos que o “editor” Silviano Santiago oferece ao leitor transgride “os protocolos de escrita e leitura que possibilitaram a diferenciação entre biografia e romance, história e ficção, vivência e rememoração, entre um eu enunciador e o outro que emerge do artefato textual” (CUNHA, 2008, p. 13). Ou na análise do próprio Silviano:

A estética, teoria da arte, para 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 (SILVIANO, 1982, p. 51)

O processo de criação de *Em liberdade* e a recriação ficcional de Graciliano Ramos, personagem fundamental da obra, será apresentada a seguir.

2.1 Silviano Santiago e a recriação de Graciliano Ramos na ficção *Em Liberdade*

Para finalizar *Memórias do cárcere*, restava a Graciliano escrever o último capítulo. No entanto, o escritor morreu antes, deixando a obra inacabada. Ricardo Ramos afirmou em um pós-escrito que, tendo percebido a relutância do pai em finalizar a obra, perguntou-lhe: “Que é que pretende com o último capítulo?”. “Sensações de liberdade”, respondeu Graciliano (RAMOS, 2013, p. 678).

Eis o mote originário para o núcleo da ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Na obra, o autor nomeia o texto como o manuscrito “perdido” de Graciliano, um diário que compreenderia o período de dois meses e treze dias de liberdade – de 13 de janeiro a 26 de março de 1937, logo após Graciliano sair da prisão varguista.

Silviano explica no prefácio o encontro com os originais. Narra que, em 1946, Graciliano Ramos entregou os originais de *Em liberdade* a um amigo pedindo que este os entregasse ao público somente 25 anos após sua morte. No entanto, em 1952, às vésperas de voltar à Argentina para tratamento de saúde, escreveu ao amigo pedindo que queimasse o manuscrito, sem alongar-se em explicações. Este, cujo nome Silviano não revela no prefácio, aguardou que Graciliano retornasse de viagem e confirmou que havia atendido a seu pedido. O que não era verdade.

entre outros, ficariam conhecidos como os indecíveis derridianos, quase conceitos que organizam a estrutura descentrada de sua textualidade.

Anos mais tarde, em 1960, Silviano recebe uma bolsa de estudos da Capes e está no Rio de Janeiro trabalhando na edição de um manuscrito original de André Gide. É nessa ocasião que conhece o guardião dos originais de Graciliano Ramos. Um dia, aquele revela toda a aventura e a difícil decisão de conservar os originais de Graciliano. Em seguida, conta que

Em 1965, ensinando na Universidade de Rutgers, no estado de Nova Jérsei (Estados Unidos da América), recebi no dia 12 de novembro um pesado e estranho pacote vindo do Brasil. Eram esses originais, endereçados a mim pela viúva de meu amigo. Ela me confiava, em carta, que o marido tinha morrido meses antes, mas que só recentemente [...] encontrara em sua escrivania de trabalho aquele pacote com a indicação de que fosse remetido a mim. Telefonara para a residência de meu pai, em Belo Horizonte, e dele tinha obtido o meu atual endereço. Devia ser algo importante – concluí – porque fora a única medida que tomara antes de morrer (SANTIAGO, 2013, p. 13).

Após, Silviano revela que respeitara o prazo de 25 anos exigido por Graciliano e assume toda a responsabilidade da publicação.

Em liberdade chega ao leitor como um diário – falso – escrito por Graciliano Ramos no momento em que sai da prisão. Nesta cena, Silviano Santiago apropria-se do nome, do rosto, da escrita, do estilo, da história, da família, dos amigos de Graciliano Ramos, assume sua voz, o estilo, a vida de um *outro*, rasurando a história escrita através das *Memórias do cárcere*. Essa é a ética da construção de *Em liberdade*, que funda, no projeto escritural de Silviano Santiago, através das transmigrações, a estética do falso e da simulação, particularmente da transgressão quanto à autenticidade da autoria (HOISEL *in* CUNHA, 2008, p. 156).

Em liberdade causou polêmica entre os críticos e estudiosos da obra de Silviano Santiago. Romance, diário, autobiografia, biografia, ensaio? O texto é composto por uma mescla de gêneros. Estão presentes relatos biográficos e autobiográficos: Silviano insere dados de sua vida pessoal na obra e utiliza dados da vida de Graciliano Ramos e de outras personalidades, que se encontram entremeados aos recursos da ficção. Vários foram os estudos acerca do gênero literário, que aparece sem limites definidos e que o próprio autor denomina de prosa-limite¹².

¹² A esse respeito, diz Silviano Santiago: “[*Em liberdade*] foi (ou é) uma tentativa de prosa-limite. 1. 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 preferência pelo texto autobiográfico. 2. Como se pode transgredir os próprios limites ficcionais optando pela pesquisa factual sobre livros, e livros de outros autores. 3. Como fazer entrar na análise de uma obra os dados subjetivos inerentes a ela e rejeitados

A nota do editor, tal como as notas de rodapé, a opção pelo pastiche, entre outros recursos utilizados por Silviano, buscam ancorar a verossimilhança quanto à realidade ficcional da obra, e ao mesmo tempo revelam a apropriação da experiência alheia para falar de si, técnica literária fundamental da escrita de Silviano e que surge inequívoca na epígrafe de Otto Maria Carpeaux: “Vou construir o meu Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 2013, p. 7).

O procedimento discursivo do pastiche¹³, segundo Eneida Maria de Souza:

A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano para apagar a assinatura autoral, o que confere a seu texto alto grau de ficção e tendência a embaralhar afirmações, inseridas tanto no texto-modelo quanto na cópia. Marcada pela ambiguidade, a escrita se inscreve no registro factual e no fabular, no autobiográfico e no biográfico, estratégia escolhida na composição de perfis identitários (SOUZA, 2008, p. 24).

Resgatar o estilo modernista de Graciliano Ramos permite a Silviano homenageá-lo e endossar a tradição. Por outro lado, possibilita o resgate do passado e o seu questionamento – as repetições históricas impostas pelos regimes autoritários e o ritual de apagamento da memória como condição nacional. Nesse sentido, *Em liberdade* não é complemento de *Memórias do cárcere*, mas seu suplemento, pois acrescenta algo ao todo que já existe. Dizer pela voz do Outro o que ainda não foi dito é o que faz Silviano no arquivo *Em liberdade*.

Aqui é importante ressaltar que, em entrevista a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira, Silviano revela o germen autobiográfico da obra:

Sempre vou por aí. Talvez isso aconteça porque tive que ir também para o lado do romancista. Refiro-me a *Em liberdade*, uma experiência extraordinária, acho. Tudo começa um pouco com um dado pessoal.

pela melhor Teoria da Literatura vigente e respeitada na época. Eis o resultado tripartido: o fingimento na biografia, o factual na ficção, o sujeito na teoria crítica”. SANTIAGO, Silviano. Silviano Santiago: A política através da palavra escrita (SANTIAGO, 1992, p. 90).

¹³ Sobre o pastiche na obra *Em liberdade*, escreve Silviano Santiago: “De maneira nenhuma eu estou criticando o estilo de Graciliano Ramos, que, a meu ver, é o melhor estilo modernista. Portanto, todas as reverências possíveis a Graciliano Ramos! Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha [...]. Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi eu assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 2002, p. 135).

Meu irmão mais novo, Haroldo¹⁴, que pertencia ao Partido Comunista, é preso e torturado em 1975, quando o pessoal da ditadura começa a cair em cima dos comunistas. Vou a Belo Horizonte conversar com a família, e a família toma uma atitude muito passiva, com receio de que aquilo possa afetar os seus negócios. Começo a querer escrever a respeito, mas, como sempre, não gosto de escrever diretamente sobre mim e procuro um viés, um outro caminho. Chego a Cláudio Manoel da Costa, porque na época estava lendo *Os autos da devassa*, e a figura dele era intrigante. Tive a idéia de fazer um diário íntimo do Cláudio Manoel da Costa como "suicidado" pela repressão portuguesa, já pensando no Vladimir Herzog. Depois é que fui até Graciliano Ramos, porque me dei conta de que o tema dos inconfidentes ficaria uma coisa muito perdida no passado, ninguém conheceria mais etc., e o Herzog, naquele momento, não daria para tocar. Era muito quente, tinha família, tinha esposa. Vou então para o Graciliano Ramos e descubro que a grande questão para mim não era tanto a da prisão, até porque os guerrilheiros, os banidos já estavam voltando - e escrevendo memórias, questão era a da liberdade, quer dizer, o que você - ou Graciliano - faz depois da prisão? (BOMENY; OLIVEIRA, 2002, p. 166).

A memória, em Silviano, extrai dos reveses da vida a matéria prima que tece *Em liberdade*. No entanto, a presença da história contemporânea do escritor – que publicou a obra em 1981 – é velada. As menções ao Brasil do pós-golpe de 64 bem como alguns fatos que circundam tal cenário estão presentes indiretamente; a contemporaneidade histórica do autor se revela por meio de outros momentos históricos, como quando Graciliano retoma a figura do poeta inconfidente Cláudio Manoel da Costa, presentificando o assassinato do jornalista Wladimir Herzog¹⁵, durante a ditadura de 1964.

Assim, na obra dialogam momentos distintos da história política e social do Brasil: a Inconfidência Mineira, a repressão do Estado Novo getulista, a Ditadura Militar de 1964, num movimento pendular e por vezes fragmentado, que dá voz a um discurso uníssono que expõe a as faces da violência: àquela voltada contra o intelectual coagido pelo poder político. Tematiza-se a liberdade, ou a falta dela, em qualquer tempo e espaço.

¹⁴ O irmão de Silviano Santiago, Haroldo Santiago, foi preso durante a ditadura militar de 1964 e a família teve uma atitude passiva frente ao ocorrido. Esse dado foi confirmado pelo escritor na entrevista concedida a mim e será retomado mais adiante.

¹⁵ Está clara a intenção do autor de trazer à tona, através de uma solução velada, o assassinato do jornalista chefe do Departamento de Jornalismo da TV Cultura, em São Paulo, Wladimir Herzog. Este recebeu intimação para depor no DOI-CODI e compareceu espontaneamente no departamento. Era simpatizante do PCB, mas não se envolveu nas lutas armadas. Herzog compareceu para depor em 25 de outubro de 1975 e, no dia seguinte, sua morte tornou-se pública.

Na obra, Graciliano reluta em escrever sobre os dias de cárcere – “Todos exigem – e nisso há unanimidade – que eu escreva as minhas memórias do cárcere. Ninguém me pede as anotações que estou fazendo dos meus tateios em liberdade” (SANTIAGO, 2013, p. 138) – numa tensão que envolve ressentimento, pessimismo e a preocupação premente de sobreviver no Rio de Janeiro. Conversa com Manuel Bandeira: “Falei-lhe das preocupações em não escrever um livro de memórias em cima de minhas recentes experiências na cadeia. Não sei escrever no calor da hora” (SANTIAGO, 2013, p. 225).

Graciliano rechaça o discurso do sofrimento “Receio, e chego a temer nos piores momentos, é que queiram – no fundo – reduzir-me à condição de eterno enjaulado, de vítima para todo o sempre” (SANTIAGO, 1994, p. 65) e vê na escrita do diário a possibilidade de significar e refletir acerca dos fios que tecem os seus primeiros momentos de liberdade. É imperioso para Graciliano ter forças e salvar-se “da sedução fácil do pessimismo” (2013, p. 158): “Quero tudo na vida, menos ser mártir. Nenhuma causa que exige o sofrimento do homem pode ser boa. Nenhuma” (SANTIAGO, 2013, p. 198).

Então decide escrever sobre Cláudio Manuel da Costa, sobre quem teria tido um sonho, depois de ter exagerado na bebida: “[...] na verdade o personagem era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio” (SANTIAGO, 2013, p. 215).

O sonho indicou-me um caminho fértil para o beco sem saída criativo em que me encontrava, e deu-me a chave para a técnica narrativa que devo usar. Tem de haver uma identificação minha com Cláudio, espécie de empatia, que me possibilite escrever a sua vida como se fosse minha, escrever a minha vida como se fosse a sua. *É um projeto perigoso, pois as pessoas dão grande valor aos limites do indivíduo* (SANTIAGO, 2013, p. 226).

O projeto de escrever um conto sobre Cláudio liberta Graciliano de falar de sua experiência no cárcere, já que o seu corpo dolorido “não quer pensar nas dores sofridas que castigam os sentidos e a memória” (SANTIAGO, 2013, p. 26). O novo projeto literário possibilita a Graciliano um espaço de liberdade onde o passado, que se quer esquecido, possa retornar sem a marca cerceadora do eu pessoal.

Essa multiplicidade de sujeitos: Silviano Santiago – Graciliano Ramos – Cláudio Manoel da Costa – Vladimir Herzog, revela uma estratégia de simulação que desconstrói os limites do espaço ocupado por cada um dos sujeitos envolvidos na narrativa. Inclusive o leitor.

Ao abandonar a pura ficção e o puro ensaio, Silviano (via Graciliano-personagem) adentra o espaço híbrido ilimitado de produção de um texto intencionalmente elaborado para um novo leitor, a quem delega o trabalho de decifração de um discurso (do livro e do diário) dissimulado através de várias vozes que se interpenetram continuamente, e a quem desafia, negando-se a satisfazer a expectativa de sua leitura:

Será que todo leitor é intrinsecamente mau? Será que só se interessa pelo lado sombrio de uma vida? Vejo-me na escuridão, procuro desesperadamente o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador. “Continue nas trevas, aí é o seu lugar.” Grandíssimo filho da puta. Não cairei na sua armadilha. Não vou dar-lhe o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer. Estou trabalhando com a sua decepção. É ela a preciosa matéria-prima deste diário (SANTIAGO, 2013, p. 139).

O ato de dar um leitor um texto não desejado por ele, instaura um novo pacto de leitura. Neste, o leitor abandona a posição de mero observador e assume um caráter de sujeito participante e co-operador da narrativa: os limites do indivíduo são desconstruídos a fim de privilegiar um espaço de construção mútua de sentidos. O caráter de transitoriedade da palavra é expresso nesta passagem do texto: “Passar adiante, esta é a função da palavra escrita. Deixar que o outro compartilhe da nossa experiência, entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele” (SANTIAGO, 2013, p. 54).

Nesses termos, Silviano propõe uma leitura transversal, tangenciando o ponto da opressão pela expressa comunicação de seu pólo oposto: a liberdade. Mas uma liberdade difícil, incômoda, quase negada pelos amigos com quem Graciliano convive, “os piores adversários” (p. 159), conforme anota no diário: “Querem que eu aqui – em liberdade – volte para trás, volte para detrás das grades; não querem deixar-me construir a minha vida em liberdade, sem as peias da repressão militar e policial. Eis a armadilha (SANTIAGO, 2013, p. 65).

O cárcere/liberdade se inscreve na própria estrutura da narrativa: na forma de diário e na proposta do autor de se passar por um outro. Nesse sentido, *Em liberdade* é uma obra em que memória, ficção e história dialogam em diferença, pois os limites impostos pelos gêneros são desrespeitados pelo ficcionista – o modo como Silviano aborda a memória altera o modo de construir o histórico e o ficcional. Ao apropriar-se

dos arquivos, Silviano, leitor de Derrida, reverte a lógica da fidelidade e veracidade, expondo que todo arquivo guarda um quê de impensado, “um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro do passado” (DERRIDA, 2001, p. 44).

Wander Melo Miranda, um dos maiores estudiosos da obra de Silviano Santiago, faz a seguinte afirmativa sobre o tema da memória na obra do escritor: “[...] a memória para Silviano Santiago é sempre *memória em diferença*, urdidura espacial de um tecido para o qual convergem fios de temporalidades distintas, sempre renovadas no seu entrelace” (MIRANDA, 2008, p. 100).

Assim, na obra *Em liberdade* mesclam-se constantemente literatura e história, literatura e autobiografia, literatura e memória, instaurando um discurso híbrido, que é possível a partir da incorporação da escrita do Outro – Graciliano Ramos – como rastro na escrita de Silviano Santiago.

2.2 Processo de criação da personagem literária

Em entrevista concedida para esta tese, Silviano Santiago discorreu sobre os vários vieses da criação de *Em liberdade*. Um desses momentos se refere à decisão de escrever, as razões que o levaram a isso e o percurso desde a escolha inicial, o poeta Cláudio Manuel da Costa, até o romancista Graciliano Ramos.

RODRIGUES: O que o levou a escrever *Em liberdade*? Qual o gérmen desse texto, porque decidiu: *Vou escrever*?

SILVIANO: Olha, para falar a verdade, de novo eu tenho que dizer que a primeira ideia não foi Graciliano Ramos. Eu sou mineiro, e... a minha primeira ideia foi escrever o diário íntimo de... do poeta Cláudio Manuel da Costa. Essa foi a minha primeira ideia. Por razões óbvias. [...] eu queria tratar, obviamente, do Caso Herzog, Vladimir Herzog. Porque eu tinha feito muitas leituras de... dos autos de devassa. E há uma versão do primeiro auto de devassa que é pouco conhecido dos historiadores, hoje está mais conhecido, mas naquela época era pouco conhecido, e que você fazendo uma leitura muito cuidadosa, você vai descobrir que certamente, é... Cláudio Manuel da Costa foi assassinado. Ele não foi... ele não se suicidou; em outras palavras: ele foi suicidado, né, assim como Herzog. Porque a descrição nesse auto de devassa, não é a versão segunda, é uma versão primeira que é feita na própria província, dá como ele tendo se suicidado com os joelhos na mesa; se ele estava com os joelhos na mesa obviamente né... ele não se suicidou. Quer dizer: ele foi colocado ali, até mesmo, de uma maneira, talvez até para não despedaçar o pescoço, despedaçar o corpo né, então eles tomaram a devida precaução.

Então esse foi... a primeira... o que me interessou naquele momento entende? Há questões de caráter particular, se você quiser, depois eu volto a elas, mas eu vou falar mais das questões de caráter histórico e literário. É... e então eu me dei conta, cheguei a escrever, algumas páginas e... desse diário íntimo de Cláudio Manuel da Costa, eu as mostrei a um então aluno meu, na época, que é o Geraldo Carneiro, o poeta, o futuro poeta Geraldo Carneiro, e tradutor, poeta e tradutor. Eu as mostrei pra ele, etc, discutimos e tal, e eu me dei conta que seria uma metáfora muito distante do presente para ser bem compreendida pelo o leitor da época. E... é claro, deve ter surgido... a ideia, eu já tinha inclusive orientado tese, surgiu a ideia de *Memórias do Cárcere*. Eu percebi então, que seria mais interessante eu trabalhar com um intelectual da década de 30. Estaria mais próximo né, numa leitura metafórica, do que aconteceu no Brasil a partir de 1964. E aí então esse é... foi o movimento. E aí era um problema me adaptar ao estilo de Graciliano Ramos, a visão de Graciliano Ramos. Quer dizer, por sorte eu tinha sido um bom leitor dos nordestinos, dos grandes autores nordestinos e de Graciliano Ramos, e eu era professor universitário desde 1962 e, em 1975, quando eu começo a bolar o *Em liberdade*, eu sou professor na PUC, no Rio de Janeiro, portanto, eu continuava a ensinar, e continuava a ensinar Literatura Brasileira. Há um interregno na minha carreira profissional em que eu ensino Literatura Francesa; mas eu volto a ensinar Literatura Brasileira e obviamente um dos temas que eu mais trabalho é a literatura contemporânea e em particular a literatura política dos anos de 1930. E também começo a me interessar, do ponto de vista teórico, nos meus primeiros trabalhos, nas minhas primeiras leituras, na questão da biografia, da autobiografia, do memorialismo. Então há essa conjunção. Eu dei um curso sobre biografia e memorialismo por volta de 75, 76, não vou me lembrar bem. Então essas conjunções, essas conjunções me levam a privilegiar Graciliano Ramos; e em particular eu gostaria né, tendo sido introduzido à literatura pelo viés da vanguarda, eu gostaria de que meu o livro não fosse simplesmente uma biografia no sentido tradicional do termo. [...] E aí que eu comecei a fazer um diário, pensei num diário íntimo; um diário íntimo porque teria de ser necessariamente falso. Mas tinha que ser verossímil. Se não fosse verossímil ficaria ridículo. Então, a verossimilhança eu encontraria, se por acaso eu usurpasse o estilo dele. Eu fiquei seis meses então, lembro bem, imitando o estilo de Graciliano Ramos, até acreditar que tinha chegado a um estilo semelhante ao dele e que poderia, então, começar, a redigir o romance (SILVIANO, 2015).

Neste trecho da entrevista, Silviano rememora os vários arquivos que revisitou e que o levaram a optar por Graciliano Ramos, principalmente o estudo dos autos da devassa, e a similitude da forja da morte do poeta Cláudio Manoel da Costa com o farsa para encobrir o assassinato de Vladimir Herzog. Por meio das dobras históricas, Silviano fez com que Graciliano se convertesse no elo que uniu Cláudio e Herzog, e desvelou o panorama da violência que irmana os três arquivos que o Estado tentou

eliminar e não conseguiu, no caso de Graciliano, e anarquivou definitivamente, no caso de Cláudio e Herzog.

O tempo de pesquisa para a escrita da obra também foi questionado e Silviano revela o “grande esquema” organizado para alcançar a verossimilhança:

RODRIGUES: Quanto tempo durou a criação dessa ficção, computando pesquisa e escrita?

SILVIANO: Cinco anos. Cinco anos. É talvez o livro meu que eu mais tempo levei. Mas a redação foi rapidíssima. A redação foi rapidíssima porque eu já tinha tudo planejado, anotado, tinha que ter né, porque era tudo... tinha que ser milimetrado porque a verossimilhança era muito importante. Então tinha o dia da saída da prisão, tinha o dia de encontro com Zé Lins do Rego, as pessoas que o visitaram, etc. Tudo isso é muito verossímil. A segunda parte é menos verossímil. Mas na primeira parte tudo busca ser verossímil. Então eu tinha lido muito jornal, tinha lido muita revista, até pra poder tirar assunto, que filmes possivelmente eles viram, com quem eles possivelmente conversaram, teria havido ou não havido o encontro de Graciliano Ramos com Drummond no elevador do Ministério da Educação, que então era na Cinelândia. Entende? Coisas assim que teriam... Então estava tudo, por assim dizer, cronometrado, num grande esquema (SILVIANO, 2015).

Outro aspecto relevante da análise empreendida nesta tese diz respeito ao processo de escrita de Silviano e a sua necessidade de liberdade para escrever o livro que tratava dos primeiros dias de liberdade de Graciliano Ramos:

SILVIANO: E eu tive a sorte de ganhar uma bolsa, da PUC, com o governo francês, para passar três meses na França. E eu fui para França então, para Paris, e passei três meses, mais ou menos, se não me engano, de dezembro a começo de março de 1979 pra 80, de 1979 pra 80, e durante esses três, quatro meses, eu escrevi *Em liberdade* inteiro. Quando eu regressei ao Brasil eu tinha o livro inteiro. Isso também eu fiz de propósito porque... as primeiras, o melhores amigos a quem eu apresentei a ideia disseram que eu estava louco. Que eu estava to-tal-men-te louco. Então eu fiquei com receio de escrever o livro no Brasil – eu gosto de comentar com as pessoas o que eu estou fazendo – e eu fiquei com medo de repente haver uma repressão tão violenta que eu acabasse não fazendo o que eu queria fazer e fizesse outra coisa que fosse meio água morna. Então, eu acho que foi bem proposital eu ter ido para Paris, e ter trabalhado loucamente durante três, quatro meses, e depois voltado com o esboço... com o manuscrito completo (SILVIANO, 2015).

Neste trecho da entrevista observamos que repressão intuída por Silviano reverbera na recriação do personagem de Graciliano, quando este reluta em escrever sobre os dias da prisão, seja premido pela vontade dos amigos, exigências políticas

ou pressão das circunstâncias econômicas. Na obra, Graciliano reluta em falar sobre os dias de cárcere porque quer “ter a cabeça alerta e os músculos soltos” (SANTIAGO, 2013, p. 190), quer sentir a liberdade no corpo “Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, enquanto consistência de palavras” (SANTIAGO, 2013, p. 25) e também das memórias. Exercer também o direito de não lembrar.

É um Graciliano angustiado que escreve:

O único motivo – pelo menos o mais forte – que vejo no momento para poder deitar as minhas frases no papel é que não quero sentir o meu corpo. Quero que todo eu seja – agora e hoje – apenas um emaranhado pesado, denso e consistente e a memória. Escrevo para não deixar que o meu corpo doente e massacrado exista, prossiga, influa, direcione, convença-me finalmente da sua importância e de sua riqueza para mim (SANTIAGO, 2013, p. 26).

O diário é então tomado como forma de autoproteção “Quero e estou conseguindo apagar a memória do corpo. Só assim – borrando o corpo dolorido, como borro as minhas frases que não me agradam – é que poderei deixar que ele de novo se entregue às alegrias” (SANTIAGO, 2013, p. 29) e de reflexão: “O diário é um lugar de reflexão para mim que, depois das confusões e das amizades forçadas na cadeia, me permite compreender melhor os fios que tecem a minha vida em liberdade” (SANTIAGO, 2013, p. 137).

Livres o corpo e a mente – “Lucidez e liberdade totais” (SANTIAGO, 2013, p. 191), Graciliano acredita que alcançaria um novo tipo de inteligência, capaz de permitir-lhe fazer a análise crítica do homem sem partir de sua tristeza. Seria outra pessoa: em paz com o mundo e com os homens. “De cabeça alerta: no entanto” (SANTIAGO, 2013, p. 191). Assim:

Teria uma concepção mais acurada da realidade e dos homens, porque a percepção que teria da realidade não traria a marca do ressentimento inspirado pela carne que não se sente bem no mundo. Um corpo triste é um corpo triste, e esparrama abatimento sobre o mundo, recobrando-o de um espesso véu roxo de infelicidade [...] (SANTIAGO, 2013, p. 190).

Assim, para o Graciliano de *Em liberdade*, a escrita do diário é empreendida como uma viagem, com ponto e data de partida, mas sem indicação de chegada: “Levantar âncoras. Soltar-me. Abrir as velas, ir à deriva, navegar em direção ao desconhecido” (SANTIAGO, 2013, p. 115). Na questão da escolha do título livro

também se encontra a liberdade ansiada tanto pelo escritor Silviano Santiago quanto pelo recém liberto Graciliano Ramos:

RODRIGUES: O título. Por que a escolha desse título *Em liberdade*? A intenção era demarcar a condição jurídica do Graciliano ou a impossibilidade *dele* de se sentir realmente livre? O senhor queria libertar o Graciliano?

SILVIANO: Não, eu acho que aí é infinita. Eu acho que foi um título feliz. Por que ele... Eu escrevendo *em liberdade*, entende? Que é importante isso, eu escrevi com muita... *em liberdade*, eu me senti... sabe, as amarras que eu sentia eram as amarras sociais que podem, que metaforicamente podem ser, são equivalentes às amarras políticas, entende? E... *Em liberdade* eu queria que fosse um Graciliano Ramos muito diferente do Graciliano Ramos de *Memórias de Cárcere*, porque ali ele está na prisão e ele nunca escreveu sobre o que é a liberdade. Seria também *Em liberdade* como uma espécie de resposta a toda uma literatura que vem aí desde muito... sobre o fato de que o escritor tem mais prazer em escrever sobre o momento em que ele está na prisão do que no momento que ele deixa a prisão. Me refiro, inclusive, a coisas assim mais variadas, como... Dostoiévski, entende?... e por aí vai. E tem uma questão também, muito literária né, o que é trabalhar a liberdade literariamente, ficcionalmente, o que é isso? *Em liberdade* é também o momento em que os guerrilheiros brasileiros regressam ao Brasil e eles são obrigados a enfrentar o que o Graciliano Ramos enfrentou em 37. O que fazer depois de você ter a família desbaratada, de você estar sem dinheiro, sem emprego, sem nada, o que fazer? ... De novo. Então, eu tenho a impressão que... é um título que eu julgo que foi bastante feliz. Ele tem uma carga semântica muito variada, quase infinita (SILVIANO, 2015).

Silviano frisa novamente a necessidade de libertar-se das amarras sociais para dar vazão ao seu processo de escrita, até mesmo distanciando-se geograficamente (conforme a mencionada viagem para Paris) para proteger-se da intromissão alheia. Observamos nessa fala do escritor um paradoxo interessante: a liberdade necessária para a escrita de *Em liberdade* resulta de uma opção particular pelo distanciamento (que é um forma de reclusão); é como se o escritor dissesse: “para escrever livremente eu me isolo totalmente; dessa forma eu faço o que quero fazer”. Essa fala do escritor nos remeteu à ilusão de Graciliano quanto à tranquilidade para escrever, que encontraria na cadeia. Os sentidos que a reclusão produz no percurso de cada escritor é diferente: a Silviano trouxe a liberdade desejada; a Graciliano, a certeza de que a liberdade total não existe.

Na passagem, Silviano também aborda a questão do enaltecimento do sofrimento, da figura do mártir, aspecto dos mais prementes observado na reflexão de Graciliano personagem. Para Graciliano, escrever sobre a prisão sob o viés do

ressentimento seria como atraiçoar-se; nesse sentido, descreve que os amigos parecem considerá-lo um felizardo por sofrer:

Outros mais audaciosos, não satisfeitos com as minhas narrativas orais, de capa e espada, exigiam que o fizesse por escrito. Seria o documento definitivo contra a caça aos comunistas no Brasil, avançava um; finalmente teríamos o retrato fiel da intolerância política dos poderosos por alguém que a tinha sofrido na própria pele, vislumbrava outro; só assim começaremos a pôr um freio nesses militares que, sob o pretexto de livrar o país da ameaça vermelha, entregam a nação aos integralistas, sussurrava outro mais; seria a obra definitiva da literatura nacional, literatura tão distante dos nossos problemas sociais e políticos, argumentava um quarto, dando-me já um modelo: Dostoievski (SILVIANO, 2013, p. 63).

Graciliano rejeita todas as investidas e recusa-se a alimentar o ressentimento e torna-se mártir – “Quero tudo na vida, menos ser mártir. Nenhuma causa que exige o sofrimento do homem pode ser boa. Nenhuma” (SANTIAGO, 2013, p. 198), colocando-se para sempre na galeria dos fracassados. Conforme relata no diário:

Saí da cadeia doente e pessimista. Lutei contra a doença, alimentando-se com regularidade e dormindo bem, sem, no entanto, cortar o fumo e o álcool. Salvei-me da sedução fácil do pessimismo – apesar da insistência dos amigos, brigando com eles e comigo neste diário. Em ambas as brigas a arma vitoriosa foi o contínuo distanciamento da minha vida na cadeia. Mais nela pensasse, mais mergulharia no seu abismo infinito. Deste quis fugir (SANTIAGO, 2013, p. 158).

Para Graciliano a imagem do mártir é falsa, equivocada, a este resta a perseguição e o massacre – “O eleito é a imagem viva da derrota” (SANTIAGO, 2013, p. 200) – e não a coragem e força moral necessárias à construção de uma sociedade justa e igualitária. Nesse sentido, o mártir é uma figura passageira: “É funeral, não é vida” (SANTIAGO, 2013, p. 200), tem pressa de chegar à morte para livrar-se dos padecimentos que o afligem. Dessa forma, escrever utilizando a linguagem do sofrimento configura um fracasso ao qual Graciliano luta para não entregar-se:

A linguagem do sofrimento é menos original do que se pensa e por isso é tão abrangente. Todos e cada um acreditam-se idênticos na miséria, na dor e no sofrimento, isto é: desgraçados todos, mas quem narra é sempre o mais desgraçado dos mortais (SANTIAGO, 2013, p. 27).

Na entrevista concedida, Silviano, leitor de Nietzsche, explica que as dores da liberdade refletem a paixão pela vida:

SILVIANO: [...] você tem que se despojar, inclusive, é muito importante a leitura de Nietzsche, você tem que se despojar, se você quiser viver em liberdade plenamente, você tem que se despojar do ressentimento, porque se você não se despoja do ressentimento você encaminha sua vida para o sacrifício do cristão, você se torna um mártir. Eu acho que o grande, a grande questão que eu levanto é que não há necessidade de que Graciliano Ramos escreveu e experimentou na carne, *Memórias do Cárcere*, se transforme num mártir. Eu acho que seria um empobrecimento da experiência dele. Ele... ele pode dizer que ele está indo além da dor, mas ele está indo além da dor, além do sofrimento, de que forma? De uma forma apaixonada pela vida. Ele é um apaixonado pela vida, um apaixonado pela sobrevivência, que você poderá ver nitidamente na luta dele contra o câncer no final da vida. Entende?

RODRIGUES: Essa questão do Nietzsche em... se não me engano é o *amor fati*, aceitar a vida, brindar a vida, em todos os seus aspectos, na dor, na alegria, na... aceitar...

SILVIANO: É o que ele chama de sentimento trágico da vida. É muito bem analisado por Deleuze como dupla afirmação. Você afirma a vida tanto na dor quanto na alegria.

O imperativo de “trabalhar a liberdade literariamente”, mencionado por Silviano, aponta para um dos pontos polêmicos da obra: a ausência de um gênero definido. Ao não assumir uma definição de gênero, Silviano amplia a gama de possibilidades interpretativas e questiona fortemente os limites impostos pelos gêneros literários. Wander Miranda, em *Corpos Escritos* (2009), traz as declarações do próprio Silviano acerca da “indefinição” do gênero de *Em liberdade*, que a caracteriza como “prosa limite”:

Prosa limite – creio que seria a melhor etiqueta para *Em Liberdade*. É biografia e não o 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 (SANTIAGO *apud* MIRANDA, 1992, p. 88).

Em liberdade apresenta uma postura questionadora em relação aos limites ditados pelos gêneros literários, daí que a funcionalidade da obra reside no diálogo entre diversos gêneros, configurando uma espécie de gênero híbrido que desafia o leitor. Ainda que a obra possa se enquadrar no gênero romance (inclusive recebendo o Prêmio Jabuti de Romance em 1981), ela subverte os limites básicos desse gênero

quando, por exemplo, apresenta uma perspectiva fragmentada de um diário, que não é usual no discurso romanesco.

Essa questão aparece em um dos trechos de *Em liberdade*, quando Graciliano percebe que está prestes a transformar o diário em um romance e

Mudei de intenção, ou melhor, estou mudando de intenção. Confesso. E basta. Não caio na armadilha da ficção. [...] Não, não devo reescrever. Faria do diário um romance. É preciso que ele traduza os descaminhos do romancista e as perplexidades da escrita. É por esses dois importantíssimos dados que o diário se diferencia da ficção. A presença onipotente do romancista, construtor de enredo, é relegada a segundo plano. A sequência das cenas é dada pelos caminhos e descaminhos de uma vida (SANTIAGO, 2013, p. 137).

Na entrevista concedida, enquanto falávamos sobre o processo de criação de *Em liberdade*, Silviano explica que a opção por redigir uma obra sem gênero definido provém de algumas razões fundamentais: seu percurso intelectual e a necessidade de “dar força a todos os atalhos”, o que configura a postura da *différance*¹⁶ preconizada por Derrida –, a dificuldade de trabalhar a autobiografia e as questões familiares envolvidas:

RODRIGUES: *Em liberdade* mistura ficção, autobiografia e ensaio. Fausto Cunha, da revista Status, chegou a dizer que: “*Em liberdade* é um desses livros que criam sua própria categoria literária”. Por que o senhor optou por essa mistura de gêneros? O senhor quis libertar os gêneros que estavam engessados até então?

SILVIANO: Então, eu fui abrindo certos atalhos e ao abrir esses atalhos eu me dei numa espécie de praça de oportunidades. Essa praça de oportunidades ela... me possibilitava, e aí eu tenho de voltar ao título, uma liberdade muito grande, porque eu não precisava de seguir, de dar força a apenas um dos atalhos, que eu estava percorrendo, eu podia dar força, eu quis dar força a todos os atalhos. Então eu tava muito interessada, muito interessado, na questão da subjetividade. Eu tenho uma dificuldade enorme de fazer autobiografia, então eu pensei em uma maneira de dar um salto por cima da autobiografia e cair no diário íntimo falso. Por outro lado, eu não tenho a possibilidade de escrever um texto que fale da experiência do ponto de vista, possibilidade não é bem a palavra, não quero escrever um texto que fala experiência minha muito pessoal como político participante, porque eu não fui político participante, então eu

¹⁶ GLOSSÁRIO DERRIDA: “Neo-grafismo produzido a partir da introdução da letra *a* na escrita da palavra *différance*. A *différance* não é “nem um conceito, nem uma palavra”, funciona como “foco de cruzamento histórico e 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 se põe em questão é “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio” (SANTIAGO, 1976, p. 22).

não tenho essa experiência. Eu teria que invocar uma outra experiência e eu invoquei então, três novas experiências que me pareciam, é... que explicitariam a mim se por acaso eu fosse participante. Mas como eu não sou participante, eu tive de pedir ajuda a eles. [...] Eu pedi ajuda a esses três para poder conversar, de uma maneira muito subjetiva e muito pessoal, com a política. Só que não é uma maneira que traduz a minha experiência; quer dizer, a minha experiência, é uma experiência de leitor. É a minha experiência de contato com o outro, não é isso? E um terceiro fato que eu julgo muito importante que seria a possibilidade também de trabalhar questões familiares, as que eu já mencionei, seria bobagem repetir nesse momento, eu trabalharia questões familiares que eram muito angustiantes e que eu não sei como tratar exatamente porque eu não sou participante, então, volta sempre a essa ideia de que há uma carência muito grande na minha personalidade de participação. É essa carência... é que fala, entende? É essa carência que me motiva. E que motiva a meu ver uma literatura, uma ficção política que não é das piores, entende? Quer dizer, sem isso, eu não sei se essa ficção não seria pior (SILVIANO, 2015).

A vontade de “dar força a todos os atalhos” opõe-se a um sistema de pensamento baseado em valores, crenças e hierarquias inquestionáveis, que fundamentam o que Derrida chamou de metafísica ocidental ou logocentrismo¹⁷. As categorias que essa tradição consagrou obedecem a uma lógica binária formada por pares opostos, o que Derrida chamou de *lógica do complemento*¹⁸. A esta, Derrida opõe o *suplemento* “um *outro*, ausente e exterior, que venha se acrescentar a um *mesmo* pleno, original e presente, [...] que se inscreve em sua margem; *outro* suplementar que, anterior às oposições clássicas, se dá como *différance* (SANTIAGO, 1976, p. 14).

Nesse sentido, a escolha pelo pastiche também ocorre pela lógica do suplemento¹⁹, pois o novo discurso retrabalha falas, pensamentos e ações por meio

¹⁷ GLOSSÁRIO DERRIDA: “Centramento da metafísica ocidental no significado, que tem o privilégio da proximidade com o *logos*, com a determinação metafísica da verdade – *eidos* –, com o ente como presença – *ousia*. Um dos elementos básicos sobre o qual se construiu o pensamento ocidental. A metafísica atribui ao *logos* a origem da verdade do ser, inseparável da *phoné* – substância fônica, que se confunde com o ser em presença (SANTIAGO, 1976, p. 56).

¹⁸ GLOSSÁRIO DERRIDA: “Está ligada ao pensamento da metafísica ocidental, à lógica da *identidade* e da *presença*. Supõe, portanto, a presença das dicotomias clássicas, como dentro/fora, bem/mal, verdadeiro/falso, essência/aparência, mesmo/outro, etc. Para que esses valores contrários possam opor-se, é preciso que cada um dos termos seja simplesmente *exterior* ao outro, isto é, que uma das oposições (dentro/fora) já esteja credenciada como a matriz de toda a oposição possível” (SANTIAGO, 1976, p. 14).

¹⁹ GLOSSÁRIO DERRIDA: “É impossível se pensar na lógica do suplemento sem ao mesmo tempo pensar uma lógica da *différance*, do jogo de relações nunca marcado e sempre aberto, do descentramento. A lógica do suplemento é a lógica da não-identidade e da não-propriedade e se insere dentro de todo o trabalho desconstrutor empreendido por Derrida frente ao discurso da metafísica ocidental. O suplemento põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do *mesmo* e do *outro*, da essência e da aparência, da presença e da ausência. Sua lógica consiste

da voz de um outro, em outro tempo e contexto. “Suplementar é trabalhar no desdobramento do sentido, operando por deslocamento” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 36). Na entrevista concedida, Silviano comenta a escolha do pastiche:

RODRIGUES: Por que a escolha do pastiche e não da paródia? No pastiche não existe uma prisão da linguagem?

SILVIANO: Não; foi uma opção. Foi uma opção; foi uma homenagem. [...] o pastiche é uma homenagem, quer dizer, você pretende assumir como sua, aquela prisão estilística que o escritor deu a ele. Então, no caso de Graciliano Ramos, eu assumi a prisão estilística que Graciliano Ramos concedeu a ele. Buscou e encontrou. Então, eu acho que são estéticas bem distintas. E... de maneira nenhuma o livro poderia ser enquadrado na década de 20, na relação dos modernistas brasileiros, ou Romantismo ou Gonçalves Dias, ou o que seja, eu me relaciono com um autor que eu reputo sendo aquele que teria o estilo que eu mais invejava.

Na entrevista concedida, Silviano expõe que seu encontro com Graciliano se dá por meio do paradoxo,

SILVIANO: Arte é sobrevivência. É arte para... sobrevivência, eu tenho uma compreensão mais ampla do que seja a experiência em torno da arte. Porque eu acho que o Graciliano Ramos que está *Em Liberdade* sou eu, por paradoxal que isso possa parecer, entende? mas não sou eu com minha experiência, mas com a experiência dele, experiência esta que eu apreendi na leitura dele e de tantos outros autores. Nesse sentido, é... minha literatura é muito mais próxima de Carlos Drummond de Andrade. É... você deve conhecer aquele célebre poema *Infância* [Meu pai montava a cavalo, etc. Eu sozinho, menino, de maneira que ia cumprindo a história de Robinson Crusoe, história que não acaba mais]. Quer dizer, então, essa... me interessa essa capacidade que o escritor tem de viver no outro, entende? ou de maneira como Rimbaud colocou “O eu é o outro”, entende?

num primeiro movimento o escritor escreve sobre a vida de Graciliano Ramos utilizando provas factuais que apontam para uma biografia. Para obter a confiança do leitor, Silviano primeiro trabalha dentro dos padrões dos gêneros biográficos, fundamentando a publicação do diário com dados factuais que garantissem o nível de semelhança entre o que estava escrito e o que poderia ser averiguado pela

mesmo em escapar sempre a esse dualismo marcado, à identidade, na medida em que pode ser o dentro e o fora, o mesmo e o outro: sua especificidade reside, pois, nesse “deslizamento” entre os extremos, na ausência total de uma essência. [...] É essa *disponibilidade de significação*, inerente à lógica do suplemento, que irá constituir o estatuto da escritura [...] a escritura possui seu significado sempre em jogo dinâmico. Este jogo está sempre sujeito às *forças* que o ocupam e o impulsionam dentro do espaço aberto da *polissemia* e da *intertextualidade* (SANTIAGO, 1976, p. 90).

observação da literatura e biografia do escritor alagoano, de um lado, e da própria literatura e biografia de Silviano Santiago, de outro, para que sua palavra de editor ficasse valendo.

Num segundo movimento, desta vez contrário, apossasse da identidade de Graciliano Ramos, pois, como diz Jaques do Prado Brandão na orelha do livro: “Não lhe basta vê-lo do exterior, penetra-o e se torna ele mesmo” e passa a discorrer sobre seus próprios pensamentos e emoções como se fosse aquele, imitando assim, a escrita do Outro. Essa é uma forma de fazer render o sentido do texto conforme o conceito de dobra²⁰, de Derrida: “O texto, como tecido de traços, mascara outro texto, a princípio oculto: é a ‘tela que envolve a tela’, mas que deixa esta última emergir quando se desfaz a dobra (ou a prega, ou a ruga)” (GLOSSÁRIO DERRIDA, 1976, 26), cujo sentido suplementa, por uma operação de deslocamento,

tal como se observa na composição de *Em liberdade*: Graciliano desdobra-se em Cláudio Manuel da Costa, que oculta/revela Wladimir Herzog – todos eles revelam/escamoteiam o rosto do escritor/editor por trás da escritura, um jogo de ausência/presença inconcebível na forma do romance tradicional (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 24).

Esse jogo de desdobramentos do arquivo expressa a densidade humana e garante a dimensão política do discurso: restaurando a experiência alheia – a voz precária e única – Silviano desliza para uma moldura maior, a violência do poder que se manifesta como força coercitiva na escrita da história oficial brasileira:

RODRIGUES: Falando nisso, desses eixos ou alinhavos temporais, em *Em liberdade* aparecem diversos períodos de autoritarismo da história do Brasil (a ditadura de Vargas; a repressão à Inconfidência Mineira e o “suicídio” (entre aspas) de Cláudio Manuel da Costa, que dialoga com o “suicídio” (entre aspas) do Herzog, pelo aparelho repressivo do Estado, durante a ditadura de 64. E ainda, o momento da ditadura que se convencionou chamar de “abertura” com a publicação do diário falso de Graciliano. O senhor pode falar um pouco sobre esses eixos?

SILVIANO: É... são três momentos que saltitam na História do Brasil, entende? Por que... você vai ter outras situações históricas de enorme

²⁰ GLOSSÁRIO DERRIDA: “A dobra – disposição de fios encobrindo outra disposição que, à mostra, suplementa a primeira – é a ausência que tece. Tome-se, como exemplo, “La pharmacie de Platon”. Derrida, aí, analisa o diálogo *Fedro*, diálogo que é tecido sob a aparência de um posicionar sobre o amor. Tal integralidade da superfície significativa é, contudo, aparente. E o “desenho” relegado (as fábulas de Thot/Thamus e das cigarras) é, em realidade, o “desenho” que designa. Logo, o texto apresenta uma dobra, uma prega que encobre outro texto. Dobra é a presença ilusória, presença que sempre se impõe no pensamento ocidental (SANTIAGO, 1976, p. 26).

importância onde a violência não saltita, entende? com tanta... com tanta força. Como é o caso clássico né, da Independência do Brasil, da Proclamação da República e da Abolição da Escravidão. Quer dizer, então... é a oposição entre uma história que é escrita do ponto de vista do poder (Independência, Proclamação da República e Abolição da Escravidão) e uma outra história em que os intelectuais se juntaram e escreveram, que é a Inconfidência Mineira, é... o período não é... de resistência à ditadura Vargas, ao Estado Novo, e o período de resistência à ditadura militar de 64. Quer dizer, então, o livro é sobre isso: uma história brasileira que é mais cruenta do que a gente acredita, entende? Ou que nos querem fazer acreditar.

Essa clareza de propósito vibra nas linhas do diarista Graciliano, como chave de leitura oferecida ao leitor:

O vivido fala do trampolim da imaginação. Percebo artimanha maior do meu sonho sobre a morte de Cláudio [Manuel da Costa]: seu desejo era o de colocar o rigor de um romancista num trampolim. A segurança dos dados, levantados em documentos pela pesquisa paciente, de repente transforma-se no lugar de onde parto para a vertigem e o desconhecido [...] Essa é a voz do vivido. Precária e única: foi presente dos homens que me fizeram sofrer e é ameaça para os homens que fazem sofrer. Essa é a voz de Cláudio na minha ficção (SILVIANO, 2013, p. 236).

Assim, tornando-se o narrador da autobiografia de um outro, Silviano cria um *alter ego* de si mesmo: “A essa forma miscigenada de discurso, suficientemente ambíguo para dar conta das vicissitudes de projeto literário tão ousado, cabe perfeitamente o nome de *alterbiografia*” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 28).

Para Bulhões-Carvalho, o espaço para a voz do outro se dá na obra de Silviano por um expediente que se assemelha a um arrombamento, onde o “arrombador é aquele que invade com violência e afirmação o espaço alheio, deixando o mínimo de vestígios, beneficiando-se de especial habilidade” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 26); “Então, a verossimilhança eu encontraria, se por acaso eu usurpasse o estilo dele” (SANTIAGO, 2015).

Para autora, esse processo²¹ é um ponto fundamental para compreender como se processa o trabalho de criação de Silviano:

²¹ Esse processo, pelo seu caráter ambíguo, pode ser lido através dos vocábulos da farmácia filosófico/literária de Derrida; equivale à *éffraction*, à violência que se processa quando o remédio/veneno – *pharmakeia* – macula a inocência de um tecido – texto – original. Desse modo, a leitura faz gerar *gramas*, *différance*, como diz Derrida, desdobrados de transformações sobre os sentidos ‘normais’, normativos de uma palavra, de uma frase, de um texto, às vezes não pensados pelo autor referido (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 26).

Na verdade, o narrador/escritor alterbiográfico não se separa de si mesmo, egoísta da própria obra. O Outro nada mais é que uma imagem retrabalhada de si mesmo. Por isso, em seu ensaio sobre o narrador pós-moderno, Silviano fala de um narcisismo fraturado: a imagem refletida não é propriamente a de Narciso, mas de um outro que olha por/para ele numa procura da própria imagem perdida. O que caracteriza a alterbiografia não é um tema, portanto, mas um movimento interno da narração, fazendo correr paralelamente à tessitura do mundo ficcional o processo de angústia da criação (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 33).

Nessa linha, a autora enfatiza que o pensamento desconstrutor de Derrida é imprescindível para compreender o processo criativo de Silviano, leitor daquele. A leitura desconstrutora²² se faz por um duplo gesto: *renversement*²³ e transgressão²⁴. O termo derridiano *renversement* esclarece que é necessário conservar os termos do discurso que se quer desconstruir como um modo de deixar mais claras as regras do jogo. E depois transgredi-las criando um “conjunto finito cujos elementos relacionam-se como num jogo, desafiando e convocando à polissemia de significações” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 27).

Aqui cabe retomar os estudos do crítico francês Philippe Lejeune, que preconizam o contrato de leitura fundamentado no pacto autobiográfico firmado entre escritor e leitor, o que implica na crença de que a obra é a confissão do autor-narrador sobre si mesmo. Para Lejeune: “O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto” (LEJEUNE, 2014, p. 39).

No entanto, quando revê o estudo – O pacto autobiográfico (Bis) –, o pesquisador reconhece a possibilidade de inter-relacionamentos contraditórios nas “casas vazias”, que anteriormente corresponderiam aos casos “excluídos por definição” (LEJEUNE, 2014, p. 68); afirmando a contradição e ambiguidade, o

²² GLOSSÁRIO DE DERRIDA: “Pela leitura desconstrutora, marca-se a filosofia ocidental como determinada por contradições: inteligível/sensível, presença/ausência/ *mnemè/hypomnèsis*, dentro/fora, fala/escritura, etc. Estas contradições são hierarquizadas, isto é, um pólo da contradição é valorizado e o outro é recalçado” (SANTIAGO, 1976, p. 77).

²³ GLOSSÁRIO DE DERRIDA: “a – *renversement*: esse primeiro movimento consiste em desrecalcar o dissimulado e inverter a hierarquia das oposições. Faz parte da estratégia geral da desconstrução. A necessidade desse movimento é justamente marcar uma hierarquia. [...] com esse movimento permanece-se no campo que se quer desconstruir” (SANTIAGO, 1976, p. 76).

²⁴ GLOSSÁRIO DE DERRIDA: “b – transgressão: para que haja a transgressão dos limites do fechamento da metafísica ocidental, é necessário o surgimento de “conceitos” que não se deixem compreender pelo sistema desconstruído. Não basta recorrer ao conceito de escritura e *renverser* simplesmente a dissimetria. Trata-se de produzir um novo conceito de escritura” (SANTIAGO, 1976, p. 77).

pesquisador aponta que os inter-relacionamentos contraditórios ocorrem quando em obras nas quais os nomes de autor e personagem/narrador são semelhantes ou quando houvesse dissemelhança entre esses nomes.

O que ocorre é que Silviano rompe o limite imposto pelo pacto autobiográfico quando transgredir os postulados da biografia e da autobiografia. Desse modo, “A transgressão se dá concomitante à reversão” (2001, p. 32), pois, de fato, é verdadeira a argumentação quanto à biografia do editor Silviano Santiago (o encontro dos originais de Gide, a tese que escreveu sobre ele), além do exemplo universalmente conhecido de Kafka e seu pedido para que Marx Brod queimasse seus originais após sua morte, todos esses dados assemelham-se à enumeração dos fatos históricos que rodearam a escrita do diário e sua relação com o que está narrado em *Memórias do Cárcere*:

No entanto, esses argumentos verdadeiros de um ponto de vista, tornam-se apenas verossímeis, de outro, porque trabalham para autenticar um dado fundamental, porém falso: Graciliano Ramos não escreveu o diário. E, no entanto, mesmo percebendo-se a impostura, o engendramento da argumentação torna o pastiche totalmente crível, simulacro perfeito do verdadeiro. Esta é a transgressão, advinda do jogo perigoso e sério de identidades (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 32).

Nesse sentido é que Bulhões-Carvalho caracteriza a obra *Em liberdade* como uma alterbiografia, “pelo tratamento desconstrutor com que o autor dribla as características genéricas da autobiografia, misturando fato e ficção, literatura e ensaio, criação e crítica cultural” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 27). Assim, segundo ela, a alterbiografia seria um: “Primo voluntariamente aviltado da autobiografia, resulta numa espécie de autobiografia truncada, em que o eu que fala não é o mesmo que assina a obra, mas escreve-a como se fosse esse outro” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 27).

Dessa forma, não há como aceitar na alterbiografia um pacto conforme os ditames de Lejeune, pois a alterbiografia é uma forma literária que abandona os limites entre escritor, autor e leitor. Segundo Bulhões-Carvalho,

A sofisticação deste processo de escrita não permite de modo algum que se pense em categorias de gênero para explicá-la. A alterbiografia não pode, nem deve, pois, ser considerada gênero literário: seu impulso vital rebela-se contra toda classificação rigorosa [...] Na verdade, a alterbiografia passa ao largo da questão genérica,

caracterizando a condição complexa não só de revelar autonomia em relação aos padrões canônicos, como também de mostrar consciência do valor cultural que a literatura tem condição de representar (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 37).

Assim, Bulhões-Carvalho explica que “A alterbiografia é, a seu modo, uma narrativa em performance e, seu narrador, um artista flagrado em movimento. [...] Jogador, iguala-se ou imiscui-se na vida de personagens. Troca de lugar com eles, diz-lhes confidências, exige-lhes intimidades” (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 34).

Confesso caráter de transgressão especial – de transgressão respeitosa –, a alterbiografia questiona o valor da assinatura, a sinceridade do nome próprio e a validade do conceito de autor. Abala o solo intradieético do romance tradicional; altera o conceito de narrador e personagem; torna ambíguo o ponto de vista da narração (BULHÕES-CARVALHO, 2001, p. 36).

Nesse sentido movem-se as reflexões do diarista Graciliano: deixar-se ler pela imprevisibilidade interpretativa de cada leitor, este, o co-criador da obra. Diz Graciliano no texto do diário:

Abandonar a ficção e adentrar-me pelo diário íntimo deixando que o livro não seja construído pelo argumento ou pela psicologia dos personagens, mas pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida. Na ficção, o livro é organizado pelo romancista. No diário, toda e qualquer organização pode ser delegada ao leitor (SANTIAGO, 2013, p. 26).

Por meio do conceito de entre-lugar²⁵, segundo o qual “o lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá nem lá, é um determinado ‘entre’ que tem que ser inventado pelo leitor”, Silviano opera um trabalho de desconstrução que dá ao leitor o direito de transgredir, ou seja, trilhar a pluralidade de significações no jogo da escritura. Ao leitor cabe, então, observar a cena (o manifesto) e o fundo da cena (o latente) onde o texto se esconde, o que é manifesto como dissimulação, como mascaramento do sentido do texto, lembrando que ainda que se tenha desvelado o

²⁵ “O lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá, nem lá, é um determinado “entre” que tem que ser inventado pelo leitor. É capital, em tudo que penso, o leitor como um manipulador de objetos. E esse leitor é que fica “entre”, entre o canônico e a cópia. Esse leitor, portanto, é capaz de ler e interpretar o que é a transgressão. Sem essa leitura da transgressão, ou bem nós fazemos alguma coisa que achamos que é original, mas no fundo não o é, ou a gente faz cópia-cópia, e acredita estar dando uma grande contribuição” (SANTIAGO, Silviano. *Literatura é paradoxo. Trópico*. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl>>. Acesso em: 14 abr.2018. Ver também “o entre lugar no discurso latino americano” in **Uma Literatura nos Trópicos**. 2ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

sentido da cena latente, o discurso textual assemelha-se ao discurso onírico, sempre restará ainda algum elemento por ser interpretado devido à ampla margem interpretativa que ele encerra. Isto é, sendo o texto um todo inesgotável, refaz-se após cada leitura e deixa sempre uma margem na qual outra leitura se inscreverá: “Um texto, aliás, sempre imperceptível” (DERRIDA, 2015, p. 7).

Ainda, na entrevista concedida para esta tese, Silviano relata seu processo de criação das personagens sempre acontece a partir do universo do leitor, e não como crítico ou investigador. No trecho abaixo ele enfatiza que para compreender um escritor é imprescindível ler muito e de forma cuidadosa – “se você os lê muito – muito bem”. Essa é a chave que permite ao leitor entrar no universo do escritor: a leitura cuidadosa das obras criadas por ele. No trecho abaixo, Silviano explica como estofou o personagem de José Lins do Rego e o relacionamento entre Heloísa e Graciliano.

RODRIGUES: O senhor teve contato com os familiares de Graciliano antes ou após o lançamento do livro?

SILVIANO: Só após. Só após. Como também com todos os possíveis personagens do livro... os personagens são desenhados – eu gosto da palavra estofados, como se diz de um sofá – os personagens são desenhados, são estofados, a partir de minhas leituras, seja das minhas leituras da, por exemplo, José Lins do Rego está todo trabalhado a partir das minhas leituras muito cuidadosas da obra de Zé Lins do Rego, eu não... eu nunca o vi em vida, não fui atrás dos familiares, ou de pessoas que o conheciam, é... para que me fizessem relatórios, etc. quer dizer, eu... acho importante nesse tipo de livro que eu faço, que o universo seja sempre o universo do leitor, não o universo do investigador, entende?

É... E na medida, e eu acredito, e eu acredito piamente, de uma maneira cabotina, eu tenho que dizer, eu acredito que você entende melhor, figuras como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, ou Carlos Drummond de Andrade, se você os lê muito – muito bem – (ênfase), do que se você os conhece e trabalha com depoimentos de amigos e familiares. Eu tenho a impressão que a relação de José Lins do Rego com a doença eu a senti de maneira muito mais fortemente na leitura dos próprios romances dele do que... alguém me contando que ele era asmático, e daí? Como é que eu vou estofar um personagem só como o fato de que ele é asmático, quer dizer... Eu entrava na asma de Graciliano, de Zé Lins do Rego, pra falar de um personagem que era relativamente secundário, eu entrava naquela asma, por uma leitura muito cuidadosa da relação de Zé Lins com as doenças, seja ela doenças do mundo, as chamadas doenças do mundo, seja ela: a asma. Como entrei no universo de Heloísa através das cartas que ela escreveu para Graciliano Ramos e obviamente das cartas de Graciliano Ramos escreveu para ela. Quer dizer, portanto, o meu conhecimento do entre aspas “amor” entre eles é o conhecimento que me foi dado por essa troca de cartas, essa troca de mensagens, esse abrir-se para o outro, entende? Esse abrir-se para o outro que se dá na carta. A carta é isso: você abre para o outro e deixa que o outro

entre no seu próprio mundo. Então eu fiz que as cartas entre eles se abrissem para mim – e eu entrei. E por isso que eu acho que o relacionamento entre Graciliano e Dona Heloísa é bastante verossímil.

Assim, o trampolim da imaginação – O vivido fala do trampolim da imaginação (SANTIAGO, 2013) – é a brecha por onde Silviano **entra** na voz do outro e passa à livre criação; é a atividade do arrombador, mais uma vez compreendida a escritura como *éffraction*²⁶: irrupção do fora no dentro.

2.3 Paixão do Arquivo

Ao escrever sobre a memória, Derrida explica que estar com mal de arquivo significa “arder de paixão”. Procurar incessantemente onde o arquivo se esconde e o que nele se anarquiva, num movimento que envolve *dizer* sobre os registros do passado e, principalmente, colocar em questão a abertura para o futuro, ao por vir –, “em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa” (DERRIDA, 2001, p. 44) – é o que faz Silviano Santiago a partir da interpelação da figura espectral de Graciliano Ramos na obra *Em liberdade*.

Tanto na ficção estudada quanto na entrevista concedida para esta tese, Silviano, leitor de Derrida, manifesta o mal de arquivo de inúmeras formas. Quando retoma *Memórias do Cárcere*, uma das obras mais significativas da nossa literatura, e recria a figura de Graciliano Ramos sob a lógica do suplemento derridiano; quando transita e entrelaça diferentes tempos históricos a fim de denunciar as repetidas atrocidades cometidas pelo Estado brasileiro, expondo as raízes históricas que fundamentam a desigualdade social; quando denuncia os crimes cometidos por esse mesmo Estado contra os intelectuais que se posicionam contra esse poder – Cláudio, Graciliano, Herzog – entre tantos outros; ainda, quando revela as questões de ordem familiar intrínsecas à obra e a clara homenagem ao irmão Haroldo Santiago; quando reflete sobre o papel do intelectual no país; entre outros movimentos e transgressões que fundamentam o fazer literário desse escritor.

²⁶ GLOSSÁRIO DE DERRIDA: “A oposição dentro/fora é tomada pela metafísica como matriz de uma cadeia de oposições que comanda os conceitos de fala e de escritura e que pressupões a seguinte relação: *fala* – dentro/inteligível/essência/verdadeiro; *escritura* – fora/sensível/aparência/falso. [...] Configurando a escritura, *grama*, *différance*, traço, como arrombamento (*éffraction*), irrupção do fora no dentro, Derrida afirma a escritura não-fonética como possibilidade da língua: “o advento da escritura é o advento do jogo na linguagem” (SANTIAGO, 1976, p. 31).

Entendemos que todos esses arquivos são retomados por Silviano principalmente sob o viés da frase: “Não sou um rato. Não quero ser um rato”, de *Angústia*, de Graciliano Ramos, colocada como epígrafe do diário. O sentimento de “não querer ser um rato” perpassa todas as vozes explícitas ou implícitas desta narrativa de ficção, inclusive, como não poderia deixar de ser, o seu próprio processo de escrita, expondo obstinação ao posicionar-se diante dos acontecimentos que orquestram a existência humana sem necessariamente optar por uma posição contestadora ativa, mas por uma reflexão ferozmente reveladora do emaranhado de interesses que, insidiosamente, orquestram as relações políticas em nosso país.

No decorrer da narrativa, é constante a hesitação – e ferrenha obstinação – do agora personagem Graciliano Ramos, em escrever sobre sua experiência no cárcere sem render-se a qualquer manipulação partidária

Quero retomar a experiência da cadeia, porém sem fazer obra de realismo estreito, sem fazer narrativa de tipo jornalístico [...] Quero fazer 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 a liberdade (SANTIAGO, 2013, p. 170).

Posso e quero ter um vínculo partidário, mas desagradamente profundamente a ideia de, em liberdade, ser sustentado e ter a família sustentada por um partido. Gigolô da causa (SANTIAGO, 2013, p. 116).

O estado de permanente intranquilidade que movimenta o personagem é construído por Silviano sob o viés da crítica ao ressentimento, mola propulsora de toda a ação que visa à manipulação do ponto de vista partidário:

Toda e qualquer política que repousa sobre a prisão e o ressentimento conduz a nada, no máximo a uma ideologia de crucificados e mártires, que terminam por ser os fracassados heróis da causa. Livrar-me do raciocínio que considera a experiência como positiva para a luta política não significa cair em raciocínio oposto: aceitá-la como negativa para a minha individualidade no campo social. Nem positiva para mim enquanto homem político, nem negativa para mim enquanto cidadão. Qualquer aproveitamento político da prisão é sinal de imaturidade no plano psicológico e de fraqueza no campo partidário: nada se constrói sobre os pilares da perseguição (SANTIAGO, 2013, p. 61).

Nessa linha, apontamos para o trecho da entrevista realizada para esta tese, no qual Silviano relata o entrelaçamento entre a invenção criativa e um dado biográfico significativo:

RODRIGUES: Bem, em entrevista o senhor diz o seguinte: "... é isso que eu considero importante em literatura. Você não escreve um livro sobre o que você conhece, você escreve um livro para se conhecer". O que o senhor acha que Graciliano queria conhecer de si mesmo escrevendo *Memórias do Cárcere*?

SILVIANO: E o que eu pretendi fazer é exatamente saber o que ele, entre aspas, entre aspas não, entre parênteses, o que ele, (possivelmente) quis conhecer de si mesmo. O que (possivelmente) ele quis conhecer de si mesmo – O que ele quis conhecer de si mesmo (ênfase). Então, é uma intenção minha; é só dessa maneira que eu posso saber o que *ele* pensava; através de uma invenção; porque eu não o conheci pessoalmente, ele não me fez nenhuma declaração, ele... não há apontamentos sobre isso, então, eu fiz, eu dei à ficção o papel maior, o papel de invenção de vida.

Aqui é importante mencionar um dado pessoal da biografia de Silviano Santiago. *Em liberdade* também foi uma espécie de desabafo contra a prisão de seu irmão Haroldo Santiago e da letargia da família diante da situação. Silviano teve dois irmãos perseguidos pela ditadura: Rodrigo Santiago e Haroldo Santiago. Esse dado biográfico é uma das diretrizes²⁷ que fundamentam a criação de *Em liberdade*, onde Silviano deixa transparecer a impotência diante das ditaduras – por meio da fragilidade/hesitação do personagem de Graciliano Ramos.

RODRIGUES: E o senhor, Silviano Santiago, o que o senhor conheceu de si próprio ao escrever *Em liberdade*?

SILVIANO: Aí é um dado um pouco delicado. [RODRIGUES: Sim. Fique à vontade] É um dado um pouco delicado. Eu não me recuso a dar um dado delicado quando a pergunta... ela... tem um sentido. É que... Eu nunca fui uma pessoa de partido, eu acho que eu tenho um pensamento muito politizado, acho que tenho algum conhecimento de Filosofia, etc. mas nunca fui uma pessoa de partido, nunca fui um militante político. Mas eu tenho um irmão mais novo que é militante político, e ele foi preso e torturado durante a repressão militar. [RODRIGUES: Rodrigo Santiago...] Não, não, não, é Haroldo Santiago. O Rodrigo foi também, mas ele foi, ele era ator de teatro, mas o Haroldo não, o Haroldo era secretário do Partido Comunista em Minas Gerais, então ele foi realmente perseguido, foi encarcerado, o Rodrigo nunca foi encarcerado, foi punido né. E... Então nesse sentido... era quase que uma homenagem direta a ele, entende? ... porque a vida dele foi arruinada, e ele têm três filhos, e os três filhos, como você pode imaginar, tiveram descaminhos, como os

²⁷ A outra é a perda precoce da mãe. "Há um determinado vazio que me interessa preencher com os rabiscos da literatura. Eu sempre me interessei por ocupar um lugar vazio. No caso de Graciliano Ramos é nítido, a questão da liberdade do pensador depois da experiência do cárcere. [...] O que me interessa é trabalhar elementos dramático em que há uma *falta*. O problema básico é o da *perda* de minha mãe. É um grande vazio na minha existência. Perdi minha mãe com um ano e meio de idade [...] Basicamente, em *Uma história de família* vai estar a mesma *falta*, como no *Em liberdade*... em todos os livros vai estar isso, em qualquer livro vai aparecer de maneira muito nítida essa falta (SANTIAGO *in* CUNHA; WANDER, 2008, p. 191).

descaminhos dos filhos de Graciliano Ramos, etc. Quer dizer... Então... [RODRIGUES: ...do próprio Herzog, sofreram... um deles, um dos filhos sofreu com a depressão...] É, quer dizer, então era esse universo... eu queira me conhecer participante desse universo, embora do lado de fora, que é o mesmo exercício do livro, participante... quer dizer, é um livro portanto, de participação política, mas uma participação política não por eu ser, por eu ter, por eu ser militante, mas por eu militar nas Letras. Algumas pessoas podem ver nisso um sinal de covardia, e eu não direi que eu seja uma pessoa muito corajosa, eu sou relativamente covarde nas relações à militância política. Essa é a pura verdade. E tive um outro irmão, como você lembrou, Rodrigo Santiago, que era ator de teatro²⁸, fazia *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, com a Marília Pêra, e os dois foram desnudados né e foram colocados nus durante o inverno, numa rua de... numa rua de São Paulo, foi em São Paulo isso né, pelo Comando de Caça ao Comunismo, o CCC, e ele obviamente teve que deixar o país e ficou morando na Itália e no Egito, por uns três ou quatro anos, só depois que ele voltou. Então tem esse lado entende? Assim, que é um pouco complicado, é muito mais um romance familiar, do que um romance... Mas é... eu repito: eu já te disse, eu tenho uma certa dificuldade em trabalhar o contemporâneo. Eu prefiro trabalhar com o contemporâneo de uma maneira eu acho, metafórica, simbólica.

Assim, a partir desse dado familiar, observa-se que na recriação de Graciliano, Silviano expõe a dificuldade e a necessidade de dizer o indizível; mas um indizível que encontra extravasamento por meio da invenção, conforme diz o próprio Silviano: “eu dei à ficção um papel maior, o papel de invenção de vida” (SILVIANO, 2015). Quando Silviano diz que “eu sou relativamente covarde nas relações à militância política. Essa é a pura verdade”, imediatamente retornamos à epígrafe de *Em liberdade* “Não sou um rato. Não quero ser um rato”, frase de *Angústia*, de Graciliano Ramos. O sentimento de “não ser rato” reverbera no posicionamento de Silviano em relação às questões familiares, históricas e literárias que desenham o seu percurso de vida. O mesmo sentimento que alicerça a postura de Graciliano diante dos problemas e desafios que sempre o acompanharam enquanto cidadão e intelectual, perseverando diante dos interesses maniqueístas que tentavam direcionar seu fazer literário, tendo, inclusive, sofrido ameaças durante a escrita de *Memórias do Cárcere*.

Segundo Moraes, a família descobriu que o partido recebia informes sobre conteúdo da obra de alguém que comparecia às reuniões de leitura dos capítulos;

²⁸ Em 1968, no final da apresentação da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, o Teatro Galpão, de Ruth Escobar, foi invadido por um grupo do Comando de Caça aos Comunistas e o grupo de atores, o diretor e equipe técnica, foram espancados e presos. Esse episódio, que depois se repetiu no Rio Grande do Sul, ficou conhecido como um dos mais emblemáticos quando nos referimos à repressão às artes durante a Ditadura Militar de 1964, no Brasil.

havia uma guerra surda²⁹ cujo alvo era *Memórias do Cárcere*. Em uma das reuniões, por exemplo, Diógenes Arruda disse a Graciliano: “Companheiro, o partido o considera o seu maior escritor. Por isso mesmo, nós temos o direito de exigir que nos ofereça uma obra com conteúdo revolucionário” (MORAES, 2012, p. 262).

As recriminações veladas influíram no ânimo de Graciliano, que interrompeu diversas vezes o trabalho, mas não alterou uma vírgula do que havia escrito. Por fim, o partido decidira vetar a publicação de *Memórias do cárcere* e também de *Viagem*, que na versão oficial fazia referências pouco lisonjeiras à União Soviética. Ricardo Ramos confirmou o fato:

Memórias do Cárcere incomodou e irritou porque o velho preservava sua independência intelectual. Incomodou e irritou pela crítica ao movimento de 35, visto como uma quartelada; pelo militarismo dos tenentistas que tinham aderido depois ao partido. Pelas contradições que ele mostrou dentro da prisão, como, por exemplo, o fato de o então secretário-geral do PCB, Miranda, ter colaborado com a polícia; pela compreensão que tinha da situação dos presos comuns e de certos policiais o que fugia ao esquematismo, pois representava a polícia como instrumento de dominação e os presos como pobres-diabos, humanizando-os. Os melhores retratos de *Memórias do cárcere* irritavam muito os retratados. Agildo Barata ficou danado da vida quando soube que era descrito pelo velho como baixinho e falando fino, embora também aparecesse como líder nato (MORAES, 2012, p. 263).

A independência intelectual mencionada por Ricardo Ramos corrobora o caráter de denúncia da situação dos oprimidos e o permanente questionamento das estruturas de poder que vigoram em nosso país:

A posição estética de Graciliano Ramos, portanto, é a de um escritor perante a si mesmo e à sociedade, em permanente indignação, mas sempre humano, um grande artista, e com indiscutível domínio da técnica da palavra. Para o escritor, que parece controlar a percepção do leitor, levado a unir espaço e tempo em uma realidade concreta, a questão parece ser esta: qual é o sentido e a função que a literatura pode ter em um mundo de desigualdades, em uma modernidade autoritária e violenta? (EL-JAICK, 2006, p. 100).

²⁹ Em uma reunião, o partido cobrou de Graciliano o seu distanciamento do realismo socialista, enaltecendo a figura de Jorge Amado como um exemplo de escritor voltado para a causa. “Ao ouvir o nome de Jorge, Graciliano rompeu o silêncio: - Admiro Jorge Amado, nada tenho contra ele, mas o que sei fazer está nos meus livros” (MORAES, 2012, p. 264).

Em clássica passagem de *Memórias do cárcere*, Ramos descreve sua constante preocupação com as notas redigidas e expõe a importância do ato de escrever como estratégia de sobrevivência:

As notas redigidas em vários meses davam-me receio [...] alargavam-se em quarenta ou cinquenta páginas cobertas de letra miúda, as linhas tão próximas que as emendas se tornavam impossíveis [...] Não cabiam dentro dos sapatos; imaginei guardá-las por baixo da camisa, enfaixar as pernas com elas; necessitava bastante barbante para amarrá-las. Escapariam à revista? (RAMOS, 2013, p. 206).

Aliado a seus semelhantes em qualquer circunstância, mesmo em uma cela abjeta e imunda, Graciliano manteve profunda coerência ao narrar as misérias do cárcere e a convivência com os companheiros de prisão, sem submeter-se às recriminações e pressões partidárias, conservando intacta sua independência intelectual e senso de dignidade.

Na obra *Em liberdade*, o diarista Graciliano expressa intensa preocupação frente à repressão sofrida pelo intelectual no Brasil, conforme será desenvolvido no próximo subitem.

Outro ponto importante que gostaríamos de considerar é a influência do universo subjetivo de *Angústia*, outra célebre obra de Graciliano, foi influência significativa durante o processo de escrita de *Em liberdade*. Ao responder sobre qual seria sua obra preferida do romancista, Silviano surpreendeu-me ao responder que a preferência depende de vários contextos, mas que a influência de *Angústia* foi fundamental para alicerçar o universo psicológico do diarista Graciliano Ramos:

RODRIGUES: Qual a sua obra preferida de Graciliano Ramos?

SILVIANO: Aí depende, essas coisas eu não consigo [RODRIGUES: ...romance?] ser fiel... Eu mudo de opinião. Eu acho que leitura depende muito, depende muito do contexto, eu diria, teórico, no que eu estou interessado, do contexto pessoal, o que me diz mais naquele momento, e ainda o contexto artístico, por assim dizer, quais são as questões de, sobre arte que me interessam naquele momento. [...] Mas eu devo dizer que no momento que eu estava escrevendo *Em Liberdade*, o livro de Graciliano que mais me, entre aspas, me influenciou foi... *Angústia*. É o livro que está mais próximo, ali, das minhas preocupações; porque é uma narrativa em primeira pessoa, diário íntimo, subjetivo, etc. então aquela... o apanhado geral político eu já tinha de certa maneira, da minha leitura relativamente recente de *Memórias do Cárcere*. O que eu não tinha exatamente era aquele universo psicológico, um universo um tanto paranóico... de Graciliano Ramos. Então, *Angústia* foi um livro importante.

Angústia foi publicado em agosto de 1936, quando Graciliano estava preso. A obra consolidou a posição do escritor como um dos maiores do país. Em carta de 12 de novembro de 1945, endereçada a Antonio Candido, Graciliano procura explicar ao crítico o que considerava as origens dos defeitos de *Angústia*: a época difícil em que fora escrito, com problemas e “encrencas de todo o gênero” além das circunstâncias da publicação, levada a termo enquanto estava encarcerado.

Referia-se a essa impossibilidade de revisão com pesar e diz que teria sido preciso cortar pelo menos uma quarta parte da narrativa: “Não se conferiu a cópia original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só mais tarde os vi. Um assunto bom sacrificado, foi o que me pareceu” (RAMOS *in* CANDIDO, 2006, p. 11). Apesar da autocrítica veemente do autor, o livro foi recebido com elogios pela crítica, tendo sido comparado, na intensidade e complexidade, com as obras de Dostoiévski. Tal ligação era considerada descabida por Graciliano: “O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente” (RAMOS *in* CANDIDO, 2006, p. 10).

Antonio Candido, no ensaio *Os bichos do subterrâneo*, compara o narrador de *Angústia* ao de *Notas do subsolo*, do autor russo. “Ambos são homens acuados, tímidos, vaidosos, hipercríticos, fascinados pela vida e incapazes de vivê-la, desenvolvendo um modo de ser de animal perseguido” (CANDIDO, 2006, p. 114) e assevera que *Angústia*:

Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo [...] É um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romance fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira – Luís da Silva (CANDIDO, 2006, p. 47).

Silviano Santiago, no posfácio da edição comemorativa dos 75 anos de *Angústia*, explica que na superfície do fluxo narrativo, a obra se organiza num duplo processo de rememoração: o primeiro se enquadra dentro do percurso da retórica clássica, o chamado *flashback* cinematográfico; o segundo é produto da memória do personagem e apresenta-se sob a forma de fragmentos. Assim sendo: “Trata-se de um romance em que a integridade física do conjunto artístico foi soldada por *sobras*, que saltam aos olhos do leitor perspicaz. Busca a plenitude estética sem abjurar a superabundância” (SANTIAGO, 2014, p. 291).

Na perspectiva de Silviano, a superabundância dá origem a um terceiro processo de rememoração, desta vez interno, de responsabilidade do próprio texto, que produz “uma quantidade apreciável de *casulos de redundância* no tecido narrativo” (SANTIAGO, 2014, p. 291) e, malgrado a opinião negativa do próprio autor e dos mais ilustres críticos, considera que

O romance é excepcional porque recebeu a composição justa. A superabundância dos detalhes foi alimentada pela imaginação enraivecida do apaixonado. A compulsão à repetição foi impulsionada pela escrita do paranóico obsessivo. [...] Composto de outra forma *Angústia* não teria sido tão exitoso [...] A qualidade do romance decorre da “psicologia de composição” adequada, única e original dentro da literatura luso-brasileira (SANTIAGO, 2014, p. 292).

A influência de *Angústia*, revelada por Silviano na entrevista concedida, transparece, em primeiro lugar, na dita superabundância que fundamenta os processos narrativos de ambas as obras: *Em liberdade* há uma profusão de significados a partir das dobras³⁰ derridianas; em *Angústia*, as muitas repetições de certos elementos e passagens conformam o universo fragmentado de Luís da Silva. Também podemos apontar a atmosfera opressiva que permeia as obras, na postura de acumamento das personagens, seja nas reflexões de Graciliano, seja na frustração de Luís da Silva, “um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação” (CANDIDO, 2006, p. 47) e autopunição obsessiva.

Por último, também podemos apontar a frase “Não sou um rato, não quero ser um rato” (RAMOS, 2014, p. 11), constante de *Angústia*, e escolhida por Silviano como epígrafe do diário de Graciliano na ficção *Em liberdade*. A palavra rato designa: animal imundo, roedor de coisas que não lhe pertence, ladrão, entre outras adjetivações que indicam o universo habitado por Luís da Silva e, sobretudo, o estado de angústia vivido por ele: “Está claro que o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer” (RAMOS, 2014, p. 26). No entanto, apesar de “não querer ser um rato”, Luís não consegue adaptar-se ao meio, sua desesperança é absoluta e acaba sufragado

³⁰ GLOSSÁRIO DERRIDA: “O texto, como tecido de traços, mascara outro texto, a princípio oculto; é a “tela que envolve a tela”, mas que deixa esta última emergir quando se desfaz a dobra ou a prega, ou a ruga. A dobra – disposição de fios encobrindo outra disposição que, à mostra, suplementa a primeira – é a ausência que tece” (SANTIAGO, 1976, p. 26).

pela própria angústia: “minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino” (RAMOS, 2014, p. 298). Por outro lado, no diário de Graciliano a frase denota a necessidade de lutar contra o sentimento de “ser um rato”, e observamos isso no próprio desenrolar da narrativa, onde, mesmo premido pelas dificuldades, cansado e sem perspectivas claras quanto ao futuro que o aguarda, Graciliano conserva a independência intelectual e rebela-se contra a glorificação mítica que querem lhe impor “Quero tudo na vida, menos ser mártir” (SILVIANO, 2013, p. 198).

Assim, podemos dizer que em *Angústia*, a frase – “Não sou um rato, não quero ser um rato” – sintetiza a impotência de Luís da Silva de encontrar uma saída para sua condição existencial, o que resulta na antítese de seu querer: “[...] colo-me à parede como um rato assustado” (RAMOS, 2014, p. 9). Na ficção *Em liberdade*, agora com a força de uma epígrafe, representa a não subserviência de Graciliano aos mecanismos de manipulação do Estado, já que é com a palavra – “arma insignificante”³¹ – que demarca sua resistência, afinal, de “Liberdade completa ninguém desfruta: [...] mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2013, p. 12).

2.4 O papel do intelectual

Na ficção *Em liberdade*, conforme mencionado, Silviano entrelaça recortes da história do Brasil a fim de demarcar as repetições históricas que forjam nossa sociedade. Captura o diálogo que os tempos históricos mantêm entre si e expõe a manutenção desse passado na sua contemporaneidade, qual seja, o período da ditadura militar no Brasil. Observa-se que, partindo das preocupações de um intelectual – o cidadão Graciliano Ramos – evidencia-se, ao longo da narrativa, o empenho do autor em propor uma discussão coletiva acerca dos processos ditatoriais brasileiros – “Então, há um jogo amplo que eu acho que tem em *Em liberdade*. *Em liberdade* é um grande painel sobre as relações entre o poder e os intelectuais no Brasil” (SILVIANO, 2015).

³¹ Em *Os sapateiros da literatura*, Graciliano compara o ofício do sapateiro ao do escritor, comparando os objetos de trabalho do primeiro (cordel e ilhós) com os verbos e pronomes do segundo. Daí a frase: “Enfim, as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas” (RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**: obra póstuma. 3ed. Rio de Janeiro, Record; São Paulo: Martins Fontes: 1975.

A tensão lancinante que atravessa a obra se resolve por dois caminhos narrativos: a reflexão de Graciliano sobre o ressentimento e a ideia de escrever um conto sobre o inconfidente Cláudio Manuel da Costa, assassinato na prisão em 1789. Graciliano quer escrever algo significativo – Por que não enfrento o sonho, como a um touro, e com ele construo um espetáculo que se chama conto? (SANTIAGO, 2013, p. 219). Então decide escrever sobre o inconfidente Cláudio como se fosse ele próprio – “Vou perder-me nos meandros de Vila Rica, como me perdi no porão do *Manaus*, ou na cela imunda da Ilha Grande” (SANTIAGO, 2013, p. 226). Essa identificação é a porta aberta para falar de si através do outro, onde também transluz o desejo de Silviano (que fala de si através de Graciliano) de falar de sua própria angústia quanto ao fato de sua família ter ignorado a prisão de seu irmão Haroldo durante o regime militar.

O tom hesitante de Graciliano abarca dois polos de preocupações: de um lado as apreensões oriundas do reconhecimento de uma ditadura e de suas instituições repressoras, agora que estava em liberdade, na capital da República. De outro, a necessidade de buscar justiça para as pessoas que sofreram perseguições injustas (reivindicação do próprio Graciliano, acusado de ser comunista na época do encarceramento). E ainda, desvelar sombrias reflexões sobre a miserabilidade de um povo oprimido.

Vejo o peso da cadeia sobre uma vida; vejo o peso do governo autoritário e discricionário sobre uma comunidade. Percebo, de maneira concreta, o que conseguem: o silêncio do indivíduo. Pior: o silêncio de muitos indivíduos ao mesmo tempo. Trágico: uma sociedade civil silenciosa (SANTIAGO, 2013, p. 196).

A preocupação com o papel do intelectual na sociedade sempre foi uma preocupação do escritor Graciliano Ramos. Observamos que tanto como escritor de *Memórias do Cárcere*, quanto personagem de *Em liberdade*, Graciliano expõe o confronto do corpo físico – seja do prisioneiro, seja do recém liberto – com o corpo social que define a posição marginal ocupada pelo escritor, que não abdica de sua independência intelectual e resiste a ser moldado pela brutalidade dos poderes instituídos no nosso “pequeno fascismo tupinambá” (RAMOS, 2013, p. 12).

Em seu diário, Graciliano pondera sobre a condição do escritor no Brasil e diz que

o intelectual devia viver da renda que seus livros lhe auferem, mas aqui esse dinheiro é minguado e chega mais espaçado do que qualquer salário. [...]. A saída para o intelectual no Brasil é a de ser funcionário público, vivendo a realidade em duas metades, só podendo enxergar a verdade se fechar um olho. Essa condição é a das mais castradoras e trágicas, porque o leva a ser mais e mais conivente com os poderosos do dia (SILVIANO, 2013, p. 36-37).

Chega à conclusão de que “Não há, neste país, a possibilidade de um diálogo concreto no campo político. Isto é triste e torna-me cético com relação ao meu instrumento de ação por excelência: a palavra” (SILVIANO, 2013, p. 34). Ainda, assevera que:

Vingança, perseguição, violência, cadeia, assassinato: são as armas utilizadas pelos mandões como mecanismos de persuasão. Ver reduzidas até a morte as nossas possibilidades de atuação política, acabamos por acreditar ou nas manhas do Destino ou nas mãos todopoderosas de Deus. Se Destino houver, ele é trançado pelas artimanhas da vingança dos homens; se Deus todopoderoso houver, ele é de carne e osso, e mais: tem um revólver na mão. Em escala descendente, a começar no Catete, onde pontifica o chefe açu, e a terminar no último lugarejo do sertão, com um caudilho mirim, isto é um país a regurgitar de mandões de todos os matizes e feitios. [...] Longo e fastidioso monólogo que é a nossa história (SILVIANO, 2013, p. 33).

Assim, o livro sobre a vivência no cárcere iria esperar, como confidenciara a Manuel Bandeira em conversa informal: “Continuei, dizendo-lhe que queria um romance onde se perdesse de vista a particularidade da minha prisão e se atentasse para o perigo constante que corre o intelectual brasileiro quando frente a frente ao poder” (SANTIAGO, 2013, p. 225), pois

A verdade histórica – obediente à seta da cronologia e circunscrita às determinações locais de caráter socioeconômico – congela as partes fragmentadas na sua particularidade, impossibilitando que se tenha uma compreensão global dos acontecimentos. É esta compreensão que busco; espero que encontre. Apresentar, numa cápsula do tempo, a permanência dos regimes autoritários no Brasil. A posição incômoda que ocupam os intelectuais, quando manifestam publicamente o desejo de uma sociedade menos injusta (SANTIAGO, 2013, p. 226).

Observamos que a disposição ética de expor e discutir a posição dos intelectuais no Brasil une os dois escritores. Nesse sentido, o Brasil de Graciliano e de Silviano é o “país dos subterrâneos, dos corpos torturados, o país dos abutres e das minorias silenciosas” (COELHO, 2011, p. 10). É esse Brasil que ambos os

escritores trabalham de formas diferentes, unidos pela solidariedade e arguta visão sobre as mazelas que sacrificam o povo brasileiro. Em *Memória do Cárcere* e *Em liberdade*, as vicissitudes individuais representadas, seja de forma autobiográfica, seja ficcional, não se restringem aos limites do eu, nem se reduzem à esfera do documento. Assim,

Arte, vida e história, conjugadas, revelam então a *outra cena* encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação que mantêm o escritor preso ao cárcere do *eu*, dificultando-lhe o encontro solidário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas (MIRANDA, 2009, p. 18).

Desse modo, afirmamos que ambas as narrativas são artefatos textuais que não se limitam à mera gratuidade lúdica ou cópia do real; muito mais do que isso, a narrativa desses dois escritores configura-se como um trabalho artesanal e incansável. O amigo Aurélio Buarque de Holanda conta um episódio acerca da célebre rigidez de Graciliano durante seu processo de escrita:

A régua servia-lhe para os cortes de palavras, frases, períodos inteiros considerados inúteis. Que Graciliano não se limitava a riscá-los à mão livre, não; era um minucioso trabalho de desenhista: aplicava a régua na parte correspondente ao extremo superior das letras, passava um traço; no extremo inferior, novo traço; depois, enchia de tinta, inutilizando-o, sereno, com vagar, acaso de volúpia, o espaço entre os dois riscos (HOLANDA *apud* MORAES, 2012, p. 101).

E Silviano revela como organiza sua escrita:

Sempre os fiz com muito cuidado. Planejando-os de antemão, prevendo empecilhos e admitindo que certas passagens seriam mais fáceis do que outras. Isso acontecia tanto na confecção de um poema, quanto de um conto ou romance. Ou mesmo de um ensaio. Não consigo sentar-me diante da máquina de escrever para escrever “qualquer coisa”. Sempre tenho ao meu lado o meu esqueminha já pronto. Apenas transcrevo para outra folha, de maneira mais complexa e coerente, de maneira mais longa e sinuosa. Poderia então dizer que a primeira chama da criação se dá de forma esquemática e organizada, mas que o texto se organiza num processo de passar a limpo, deturpando o esquema inicial (SILVIANO *in* COELHO, 2011, p. 15).

Frederico Coelho, na apresentação da obra *Silviano Santiago - Encontros* (2011), explica que é a *différance* que pavimenta todo o percurso intelectual de

Silviano Santiago. É por meio da *différance* que o escritor se afirma como ação política e abertura para o Outro. O pensamento de Silviano Santiago constrói, a partir dessa visão, formas de questionamento que se voltam para a noção autonomia estética, a construção do sujeito na modernidade, as interdições, censuras e manipulações orquestradas pelo poder e a consequente estigmatização do trabalho literário; no caso de Silviano, essas preocupações estão associadas à reflexão sobre o poder totalitário. Ao responder à pergunta de Thereza Lessa: “Você tem medo da censura?”, Silviano responde que “Pior que a censura é o governo autoritário e intolerante. Ela é a consequência (SANTIAGO *in* COELHO, 2011, p. 59). Na entrevista para esta tese, o escritor faz referência ao “nacionalismo de fachada”, na voz do diarista Graciliano Ramos.

RODRIGUES: Desde os primórdios do processo de desenvolvimento brasileiro, o crescimento econômico tem gerado condições extremas de desigualdades espaciais e sociais, que se manifestam em todas as áreas: saúde, educação, cultura, moradia, emprego, enfim, na qualidade de vida da população. Em sua opinião, quais são os cárceres do Brasil hoje? Se é que existe algum. Quais são os obstáculos...? A desigualdade, pessoalmente, eu considero um cárcere né?

SILVIANO: Não, não, a palavra tá boa. Mas aí, eu acho que existe muita novidade. Você tá fazendo uma leitura muito dura do Brasil. Eu acho que é importante que alguém faça essas leituras duras para contrapor obviamente às literat... às leituras que eu chamo de molengas de Brasil que são as leituras que são feitas pela Globo, por jornais, etc. Eu acho que não dá pra acreditar numa, numa... nas leituras molengas, entende? de Brasil, como o nacionalismo a que eu me referia, o *Em liberdade* sendo criticado por Graciliano Ramos – o nacionalismo de fachada – esse nacionalismo de fachada você vê o tempo todo, no particular, na imprensa, na imprensa brasileira, na grande imprensa brasileira, o tempo todo. [...] descobrir certas brechas, entende? Descobrir certas brechas que, dentro dessa miséria geral, dentro do cárcere, para usar a sua metáfora, certa brecha que possa, eventualmente, iluminar melhor certas vidas para que elas não caíam no desespero. Então, eu sou a favor de que você não precisa trabalhar só os grandes problemas, você pode trabalhar as brechas, como, por exemplo, se você quiser, você vê isso muito bem na arte da rua, entende?

Trabalhar as brechas. Expor os marginalizados. É o que ocorre quando Graciliano dá voz às narrativas dos companheiros de prisão ao longo de *Memórias do Cárcere*. A voz do Outro revela a Graciliano um saber até então desconhecido e que lhe permite suportar o vivido e pensar a própria experiência, tornando-a comunicável. A convicção ética acerca do trabalho empreendido busca desfazer a distância

aparentemente intransponível entre o eu e o nós: “Demais já podemos enxergar a luz a distância, emergimos lentamente daquele mundo horrível de treva e morte. Na verdade estávamos mortos, vamos ressuscitando” (RAMOS, 2013, p. 13).

SILVIANO: Eu acho importante que a gente jogue luz sobre essas figuras anônimas do cotidiano, obviamente são figuras apagadas, não tem uma importância coletiva, não tem importância coletiva. Não tem importância coletiva, mas que tem uma vida interessante, que tem coisas... sabe? Que representam uma brecha de luz, entende? Eu gosto de trabalhar essas coisas, como escritor, entende? Eu gosto de trabalhar essas coisas. Acho que *Em liberdade* tem uma passagem que eu gosto muito que quase nunca é analisada que é um diálogo de Graciliano com um bêbado. É... essa capacidade de você compreender, quer dizer, um bêbado, é uma revolta que se apresenta de uma maneira tão desviada, entende?... mas que é uma forma de revolta entende? É... a superabundância... aquilo a que eu me referia da superabundância, entende? A superabundância do prazer, isso me torna um viciado. Eu acho essas figuras tão interessantes de serem analisadas como brecha, como brecha de uma irresponsabilidade, já que todo mundo é tão responsável, sabe? Deixa haver uma irresponsabilidade, mas uma irresponsabilidade afirmativa, entende? A palavra que eu uso não é positiva, afirmativa, afirmação da personalidade. Você tá vendo que eu saio do convencional.

A passagem de *Em liberdade* a qual Silviano se refere, Graciliano observa um bêbado em uma bodega. Eis a cena:

Isso se passou em Maceió. Entrei numa bodega de subúrbio para tomar uma cachaça, enquanto esperava uma mulher das minhas relações que tinha ido visitar uma amiga. [...] Qual não é o meu espanto a ver entrar um vagabundo: senta-se num caixão de querosene mais ao fundo da bodega, e é logo servido com toda alegria pelo homem. [...] Percebi, nesse instante, que era a vergonha que me impedia de aproximar-me desses desgraçados miseráveis que a sociedade rejeita e vai atirando para os cantos nojentos e escuros da cidade, deixando o álcool roer o corpo deles coma gula de ácido (SILVIANO, 2013, p.78).

Sobre ele, Graciliano tece várias considerações: observa que a sociedade rejeita esses “desgraçados miseráveis” porque o fundamento de seu julgamento é a preguiça dos vagabundos: “Para a burguesia, a vagabundagem não é uma alternativa de vida, mas um beco sem saída a que leva quem não cumpre com suas obrigações de cidadão” (SILVIANO, 2013, p. 78). Observa ainda que nenhum regime político seria capaz de recuperar o vagabundo, mesmo em um regime socialista, porque seu problema não é de ordem sócio-político e sim existencial.

Conversando com o bêbado, Graciliano reconhece que ele tem uma qualidade que inveja: a facilidade verbal incomum, “é sempre capaz de narrar histórias com facilidade e jeito, com ares de quem mantém contato diuturno com o ofício da ficção [...]. Quantas noites fiquei preso no papel!” (SILVIANO, 2013, p. 79). Ainda, diz que o vagabundo tem uma visão crítica e aguda das deficiências da sociedade que abandonou. E a constatação que Graciliano julga mais importante: o vagabundo é cara de pau e sem-vergonha, mas não é cínico, pois não coaduna com os padrões sórdidos e mesquinhos dos jogos sociais. Em sua percepção, Graciliano observa que “Posso não ser cara de pau e sem-vergonha, mas cínico eu sou [...] Quero salvar a minha pele a todo custo” (SILVIANO, 2013, p. 80). No entanto, encontra um ponto em comum entre os dois: ambos possuem desavenças com a sociedade. O vagabundo escolhe o corpo para expressá-las, Graciliano, a folha de papel:

Para o vagabundo, o corpo é o lugar que escolheu para viver as suas desavenças com a sociedade. Transferi o lugar das minhas desavenças para a folha de papel, assim como o político progressista no Brasil teve de transferi-lo para arena política. Se o corpo do vagabundo é sofrido, os meus escritos também o são, e a luta política dos progressistas também o é. Às vezes, chamam-me de pessimista. Não o sou. Ou melhor: visceralmente não o sou. Quem o é são os meus escritos (SILVIANO, 2013, p. 80).

A rebeldia do escritor, segundo o diarista Graciliano, tem um direcionamento sociopolítico que é transferido intencionalmente para o corpo do texto, que se abre “em pústula e sangue, representando o cadáver adiposo de uma das sociedades mais injustas do planeta. Tanto mais injusta, porque não quer enxergar-se a si nos seus desacertos, a fim de buscar caminhos diferentes para emendar-se (SILVIANO, 2013, p. 80). Essa situação social é demarcada magistralmente por Otto Lara Resende:

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 que mais habituado à violência da injustiça, mais acomodado ao arbítrio. [...] 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 (RESENDE *in* MIRANDA, 2009, p. 152).

A “brecha de luz” a qual Silviano se refere na entrevista e que se afirma neste pensamento de Graciliano: “Mais e mais dou-me conta de que eles têm aquele sal de que se faz a literatura, ou a arte em geral” (SILVIANO, 2013, p. 79), revela a aproximação e o olhar agudo do escritor para aquele que é marginalizado pela sociedade porque não molda-se aos seus estratagemas, e que o diarista Graciliano de *Em liberdade* admira porque aquele “não é cúmplice dos valores da pequena burguesia” como ele mesmo se considera. A insubmissão do vagabundo representa a irresponsabilidade como afirmação da personalidade no seu grau mais absoluto, pois, conforme Graciliano “A alternativa de vida que buscam não é um beco sem saída, mas a única rua que vislumbram que pode ser trilhada. Sem a marcha ré” (SILVIANO, 2013, p. 79). É novamente o *amor fati* nietszcheano, a superabundância como afirmação de vida, sem valorar conforme a dualidade do bom e mau, bem ou mal, dualidades convencionais.

Em ambas as obras, a empatia do intelectual com o dominado não se legitima enquanto abstração retórica, mas pela convivência concreta. No entanto, a ideia de inutilidade do trabalho do escritor e da escrita surge com força: “Por que é que indivíduos como eu escrevem? Para quê? [...] Afinal o Brasil é uma tristeza. Estas misérias são iguais a várias que por aí circulam. Escrevemos à toa, e ainda achamos quem nos elogie” (RAMOS, 2013, p. 623). Consciente da necessidade de seu trabalho artístico enquanto meio de subsistência, Graciliano reconhece que este também contribui para o sistema que o oprime. É o que declara em *Memórias do Cárcere*:

Se o capitalista fosse um bruto, eu o toleraria. Aflige-me é perceber nele uma inteligência safada que aluga outras inteligências canalhas. Esforço-me por alinhar está prosa lenta, sairá daí um lucro, embora escasso – e este lucro fortalecerá pessoas que tentam oprimir-me. É o que me atormenta. Não é o fato de se oprimido: é saber que a opressão se erigiu em sistema. [...] De alguma forma nos acanalhamos (RAMOS, 2012, p. 12).

Para o diarista Graciliano de *Em liberdade*:

Serei um profissional competente a executar uma tarefa cujo lugar e função já estão predeterminados [...]. Somos todos artesãos a construir a catedral do autoritarismo de Vargas. [...] O lava mão, hoje, se chama profissionalismo. Apoiar-se ele na competência e na disciplina do indivíduo, na necessidade econômica e na manutenção da família. [...] O trabalho, planta daninha – a que ponto chegamos! Sem trabalho, não posso sobreviver; [...] A marcha é animada pela voz

do comando social. Viveremos num mundo onde estaremos mortos (SANTIAGO, 2013, p. 196-7).

Observamos nos trechos citados, tanto de *Memórias do Cárcere* quanto de *Em liberdade*, a angustiante reflexão de Graciliano frente aos intrincados mecanismos de manipulação cultural impostos pelo Estado e a profissionalização do intelectual como forma de submissão às leis do mercado de trabalho. Entretanto, lançando mão da palavra enquanto “instrumento de ação”³², Graciliano assume uma atitude de crítica radical ao Estado, defesa da independência do trabalho autoral, recusa à literatura panfletária e comprometimento com os dramas sociais dos grupos marginalizados. Apesar de premido pelos dilemas da vida vivida, Graciliano é a voz insubmissa no “longo e fastidioso monólogo que é a nossa história” (SANTIAGO, 2013, p. 33).

Nessa perspectiva, quando escreveu *Em liberdade*, Silviano Santiago criou um arquivo. *Arquivou* suas pesquisas, ideias e reflexões acerca da arte, da literatura, da política, da história, já que o arquivo está ligado à exterioridade de um lugar e a uma impressão escritural ou tipográfica, no caso, a impressão nas páginas do livro. *Em liberdade*: eis o lugar de inscrição, consignação e registro da assinatura de Silviano Santiago.

Tomado do *mal de arquivo*, Silviano foi incansável na pesquisa de documentos e informações das mais variadas ordens a fim de alcançar aquilo que o arquivo *anarquiva*, não revela, esconde, justamente ali, onde há infinitas possibilidades de criação, visto que todo arquivo tem um caráter de inacabamento. Nesse sentido, Silviano é tomado pela pulsão de Tântalos quando *agride* o arquivo matriz *Memórias do cárcere*, e é tomado por Eros, quando, num movimento simultâneo, cria novas inscrições, no caso, *Em liberdade*, também uma homenagem ao escritor alagoano.

As impressões gracilianas – processo de criação da obra ou impressão escritural, paixão do arquivo, o papel do intelectual –, são apresentadas aqui como marcas ou traços deixados por Graciliano Ramos na escrita de Silviano Santiago. Pois, conforme Derrida

a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós o

³² Graciliano escreve *Em liberdade*: “[...] meu instrumento de ação por excelência: a palavra” (SILVIANO, 2013, p. 34).

saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca (DERRIDA, 2001, p. 51).

No próximo capítulo, apresentaremos as impressões gracilianas na interpretação de Carlos Vereza, na adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos.

3 AS IMPRESSÕES GRACILIANAS NA RECRIAÇÃO DE CARLOS VEREZA

Carlos Alberto Vereza de Almeida, mais conhecido como Carlos Vereza, é um dos grandes nomes da dramaturgia brasileira, consagrado no cinema, teatro e televisão. Nasceu no Rio de Janeiro em 4 de março de 1939. Filho de Walter de Almeida, pintor de paredes, e de Ruth Vereza de Almeida, enfermeira, nasceu no subúrbio carioca de Madureira. Iniciou sua carreira de ator em 1959, atuando como figurante de um comercial na extinta TV Tupi.

Autodidata, era frequentador de programas de auditório. Um dia, estava na porta da emissora, na Urca, quando ouviu um diretor reclamar da falta de um ator e, rapidamente, se ofereceu para substituí-lo. Pouco tempo depois, foi contratado e começou a trabalhar no programa *Noite de Gala*.

Conheceu Oduvaldo Vianna Filho na Tupi e a convite dele ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC), cuja sede funcionava no prédio da União Nacional dos Estudantes. Lá, Vereza permaneceu por três anos, fazendo teatro de rua. Nessa época também participavam do CPC: Ferreira Gullar, Arnaldo Jabor, Flávio Migliaccio, Cacá Diegues, Helena Ignez, João das Neves e Francisco Milani, entre outros. Após o golpe militar de 1964, o fechamento da UNE e dos CPCs, Vereza fez teatro com Antonio Abujamra, no Grupo Decisão. Por mais de 20 anos, Vereza foi militante do Partido Comunista Brasileiro.

Em 1969, foi convidado por Dias Gomes e assinou contrato com a TV Globo. Após, retornou para a Tupi, onde ficou pouco tempo, e, novamente para a Globo, onde participou de um grande número de telenovelas.

Em entrevista³³ concedida ao jornalista Renato Lemos para o jornal *O Globo*, observamos um panorama da época:

No meio da década de 1970, Vereza era um alvo fácil para a ditadura. Frequentava reuniões do partido, trabalhava para o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, se metia em passeata, usava cabelo grande e, na TV, vivia personagens com um pé na marginalidade — Miro, de “Selva de Pedra”, novela de Janete Clair que estreou em 1972, foi o maior deles. Sem contar as drogas: — Naquela época, ou

³³ Tive sorte, estava fazendo “Cavalo de aço” (na mesma TV Globo em que permanece com contrato assinado), não poderia desaparecer de repente. O Tarcísio Meira foi de quartel em quartel atrás de mim até eu aparecer” (VEREZA in LEMOS, Renato. **Carlos Vereza: por vezes samurai, por vezes gueixa**. O Globo, 09.03.2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/carlos-vereza-por-vezes-samurai-por-vezes-gueixa-783814#ixzz5M1hFTFGF>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

você entrava para a luta armada ou fugia do país. Eu não queria nenhuma das duas coisas. As drogas foram minha saída (VEREZA *in* LEMOS, 2013).

Vereza atuou em mais de 30 peças teatrais e também escreveu: por *Nó Cego* (1977) recebeu o prêmio revelação de autor pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Sobre a peça disse Antonio Callado:

Nó Cego medra como uma flor à sombra de um patíbulo. O que Vereza não nos diz diretamente mas que brota do seu texto é que a vida reclama seus direitos sem cessar, mesmo quando o sangue não secou ainda debaixo de uma forca. [...] Mas – e aqui a lição da peça de Vereza – queiram ou não queiram os homens, saibam ou não saibam a vida que recomeça é diferente. Ela foi alterada. O sangue dos mártires é indelével, não sai, não adianta esfregar. Fica na História, na gente, na casa da gente, no tampo da mesa do botequim. O nó cego. Não se desfaz (CALLADO *in* VEREZA, 2007, p. 13).

Transaminases (1978) satirizava a tortura numa cela, situação que viveu por duas vezes durante o regime militar. Nesse período, foi ativo na defesa dos interesses de sua categoria, protestando contra as más condições de trabalho dos atores e a falta de regulamentação da profissão de ator. Também escreveu *Esse Programa Pertence a Vocês* e *No Pasarán* (1979), ambas inéditas.

A peça *Este Programa Pertence a Vocês* (1979), foi prefaciada por Domingos de Oliveira:

A memória do autor é seletiva e magnífica, a peça pode até ser considerada um musical. Uma espécie de “Rádio Nacional” com conteúdo político e metafísico. É dolorosamente delicioso ler os embates terríveis da mãe, filho e herói. Um triângulo sem solução dentro daquele mar de canções inesquecíveis que descreve exatamente uma certa época. [...] Autor e ator furioso, por vezes atemoriza com sua intensidade (OLIVEIRA *in* VEREZA, 2007, p. 145).

E José Dias:

Sua peça é uma reflexão crítica em permanente processo, um inventário da vida de uma família (mãe, filho e herói), classe média, onde acompanhamos os personagens durante todo o tempo em que expõem suas ações, idéias e emoções; as expectativas e frustrações, os projetos de vida, a incerteza do momento político, a dificuldade da entrega, o tédio, a paixão cara a cara. Texto desesperadamente confessional (DIAS *in* VEREZA, 2007, p. 145).

Em 1984, o ator ganhou o Molière, por sua interpretação do repórter Felipe na peça *No Brilho da Gota de Sangue*, escrita e dirigida por Domingos Oliveira. Em 2013, retornou ao teatro, após um hiato de 21 anos, com a peça *O teste*, escrita e dirigida por ele, onde contracenou com a atriz Caroline Figueiredo. Seu último trabalho em teatro foi a montagem de *Iscariotes – A Outra Face* (2017), monólogo escrito, produzido e interpretado por ele.

No cinema, atuou em mais de dez filmes, entre eles *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, no qual interpretou Graciliano Ramos. Por esse trabalho, o ator recebeu vários prêmios, dentre os quais, o Pavão de Ouro, no 10º Festival Internacional de Cinema da Índia. Entre eles podemos citar: *O Bravo Guerreiro* (1969), *O Descarte* (1973), *O Primeiro Dia* (1998), *As Três Marias* (2002), *O Aleijadinho - Paixão, Glória e Suplício* (2003), *Brasília 18%* (2006), *Bezerra de Menezes: O Diário de um Espírito* (2008), *Um Homem Qualquer* (2009), *De repente, eu te amo* (2016). Atualmente o ator está filmando *O Trampo*.

Também produziu o áudio livro "O livro dos espíritos", gravado ao lado de sua filha primogênita, a artista Larissa Vereza, e publicou dois livros: *Meu fatal lado esquerdo: o teatro de Carlos Vereza* (2007) e *Efeitos especiais: Estilhaços biográficos* (2012), o primeiro contém as peças de teatro de sua autoria, o segundo, reúne fragmentos de seu percurso biográfico.

Assim sendo, a entrega ao exercício da arte e a intensidade com que Vereza lança-se à construção dos personagens que interpreta, resultou numa das interpretações mais significativas do cinema brasileiro. O processo de criação do personagem Graciliano Ramos no filme *Memórias de cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, será apresentado a seguir.

3.1 A recriação de Graciliano Ramos na adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos

A filmagem de *Memórias do cárcere* (1984) foi realizada em um momento emblemático da história do país. A ideia inicial de Nelson Pereira dos Santos era realizar *Memórias do cárcere* logo após o sucesso de *Vidas Secas*, ainda na década de 1960, no entanto,

O filme antecipava o que ia acontecer no Brasil; era uma forma de participar para não acontecer. Eu queria fazer. Mas era uma produção grande, difícil de levantar naquela época; eu não tinha experiência ainda para isso. E principalmente não havia as condições políticas para realiza um filme como aquele (SANTOS *in* SALEM, 19996, p. 144).

No ano de 1984 – a luta pelas “Diretas Já” e o clima de transição para um governo civil – o país finalmente caminhava para a abertura democrática. Em *O cinema brasileiro moderno* (2001), o teórico Ismail Xavier explica que em 1984, o cinema nacional passava por um período de crise de produção:

[...] num quadro em que se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme. A concentração do debate na questão institucional mal consegue abafar o desconforto diante do desempenho cultural do cinema, seja dos diretores mais experientes, seja dos jovens. Embora tenhamos valores novos em plena atividade, a renovação geracional está cheia de problemas e o momento não propicia a ascensão rápida de talentos tal como ocorreu ao longo dos anos 60 (XAVIER, 2001, p. 52).

Xavier ressalta que a produção cinematográfica daquele ano correspondeu “a trabalhos de cineastas veteranos que realizaram agora antigos projetos ou a eles voltaram em função do novo clima social e político” (XAVIER, 2001, p. 52), dentre estes se destacam *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Nessa linha, Xavier explica que *Memórias do cárcere* recria o passado para discutir os conflitos sociais do presente:

Memórias do cárcere. Adaptação. Filme histórico? Sim. Depositário da melhor tradição dentro do estilo realista no cinema brasileiro, encena o passado para pensar toda uma configuração de problemas políticos do presente. Grande espetáculo do *cinemão*. Portanto, diferente das alegorias históricas do período 1969/72. Celebrativo. No entanto, preocupado em discutir conflitos de chaga aberta que opõem repressão militar e resistência popular, o regime de direita e o escritor de esquerda num Brasil-prisão (XAVIER, 2001, p. 95).

A retomada do projeto, em 1981, iniciou com a adaptação de *Memórias do cárcere* para a linguagem fílmica, que durou cerca de dois anos. Em entrevista para a Revista Estudos Avançados, Nelson traça um panorama da ideia que quer mostrar no filme

ESTUDOS AVANÇADOS – No final do regime militar, quase vinte anos depois, você leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – *Memórias do cárcere*. Qual é a tônica do intelectual que você mostra nesse filme?

NPS – Trabalhei com a influência do Graciliano Ramos, com a experiência que ele registrou e a forma pela qual ele escreveu suas memórias. O primeiro volume do livro chama-se *Viagem*, palavra com a qual batizou a primeira fase da sua vivência na prisão. No começo do livro ele estabelece uma questão de método, avisando como vai escrever o livro. Graciliano lembra que hesitou durante dez anos para escrever as memórias, por diversas razões. Uma delas, porque ele era obrigado a usar aquele pronomezinho antipático – a primeira pessoa do singular. Ele iria rememorar a própria experiência como prisioneiro na primeira pessoa, mas também ia mexer com a dos outros, seus companheiros, e eles certamente teriam maneiras diferentes de lembrar os mesmos fatos. Promete ao leitor, então, colocar-se escondido desse pronome, para melhor observar os outros. Outra reflexão: não foi por causa da censura que não escrevera as memórias antes, porque “entre a gramática e a censura ainda sobra muito espaço para o escritor”...

Voltando a *Memórias* filme. Logo depois de *Vidas secas* – que ganhou um prêmio do governo da Guanabara –, quem me incentivou a fazer o filme foi Carlos Lacerda. Mas eu não podia fazer o filme naquela época, por ser muito caro, e também porque não estava amadurecido como diretor para tamanha empreitada. A primeira intenção ao fazer *Memórias* foi mostrar o que significa viver sob uma ditadura, uma advertência, antes que ela acontecesse. Mas os golpistas foram mais rápidos. Por isso *Memórias* ficou para depois da ditadura. E que coincidência: quando retomei o projeto, no começo dos anos 80, logo depois de *Estrada da vida*, aconteceu a proibição do filme do Roberto Farias (*Pra frente Brasil*). O diretor da Embrafilme, Celso Amorim, hoje nosso ministro de Relações Exteriores, foi demitido pelo então ministro do Exército e o clima ficou difícil para fazer um filme como *Memórias do cárcere*. Mais tarde conseguimos montar um esquema para fazê-lo. Ele ficou pronto em 1984 e foi para Cannes, onde ganhou o prêmio da crítica internacional. Além disso, no Brasil estava acontecendo o movimento pelas “Diretas já”. *Vidas secas* aconteceu no começo da ditadura e *Memórias do cárcere* festejou o final (SANTOS, ESTUDOS AVANÇADOS 21 (59), p.339, 2007).

Helena Salem, em sua biografia de Nelson Pereira dos Santos, explana sobre o processo de construção do roteiro de *Memórias do Cárcere*:

Na adaptação do livro, Nelson levou cerca de dois anos: enumerou e catalogou os personagens com as suas características físicas e psicológicas num fichário, resumiu os principais episódios de cada capítulo. Essa primeira fase, segundo ele, é a mais demorada, “um trabalho diretamente ligado ao livro, em que você começa a trabalhar na lenta transformação dos papéis que vão interagir no mesmo espaço de um filme”. Chegou a fazer três tratamentos do roteiro – no entanto, a fase de escrever o próprio filme é muito rápida, uns 20 dias. “O

roteiro é um trabalho desligado do livro. É a sua parte que começa – escrever o filme” (SALEM, 1996, p. 362).

Assim, os aproximadamente 250 personagens foram fundidos em 120. Alguns tiveram os nomes alterados, outros só foram mencionados, a ordem cronológica não foi seguida fielmente como no livro, além de outros improvisos e licenças poéticas existentes ao longo do filme. Quanto à adaptação para a linguagem fílmica, Nelson afirma que

A adaptação não é uma cadeia, é uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Permanecer com estas referências – a essência do livro e sua estrutura narrativa – é um grande estímulo que me leva a encontrar soluções que não desvirtuem nem ocultem o universo do autor. Transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor (SANTOS *in* SALEM, 1996, p. 181).

Nesse sentido, Xavier explica que em *Memórias do cárcere*: “No encontro entre escritor e cineasta, há, em muitos aspectos, um esforço de fidelidade à letra (XAVIER, 1984, p. 14). Ao ser questionado se existe um método específico para fazer a adaptação para o cinema Nelson responde:

Nem sei como seria isso. Não tem nenhum método para fazer uma adaptação. Mas o princípio de fazer um filme é que se encontre um equivalente, não da linguagem, mas dos que a linguagem escrita provocou no leitor, o que vai fazer com que a linguagem do cinema provoque no espectador o mesmo sentimento, o mesmo pensamento, esse é o princípio da adaptação (MARETTI, 2002, p. 14).

A produção teve um custo de 550 mil dólares e contou com 2 mil figurantes ao longo das filmagens. Em aproximadamente quatro meses, *Memórias* teve tomadas em Maceió, na Ilha Grande, numa estação de bonde desativada em Campo Grande, onde se construíram os cenários do pavilhão dos primários e o porão do navio, e também num sítio, onde filmaram as cenas da Colônia Correccional.

Carlos Vereza não foi o primeiro nome a ser cotado para interpretar Graciliano Ramos. Nelson Pereira dos Santos queria que Carlos Gregório interpretasse o escritor, mas Luís Carlos Barreto e Ney Sant’anna, filho do cineasta e assistente de direção do filme, insistiam em Vereza. A questão foi resolvida pelo próprio ator, que chegou caracterizado de Graciliano para os testes antes do início das filmagens, e disparou: “Eu sou Ramos. Eu sou Graciliano”. E não houve mais dúvidas.

Vereza não mediu esforços na preparação para o papel: leu toda a obra de Graciliano Ramos, visitou Palmeira dos Índios, emagreceu mais de 11 quilos, voltou a fumar compulsivamente e a beber todo o tipo de álcool, com o intuito de dar o máximo de verossimilhança ao papel. Apesar de todo o sacrifício e dos inevitáveis prejuízos a própria saúde, Vereza diz que: “Foi um trabalho fascinante [...] Além de me entender muito bem com o Nelson Pereira, um grande diretor, interpretei um dos mais profundos conhecedores da condição humana da literatura brasileira” (UM GRITO DE..., 1984, p. 93).

A interpretação de Vereza, intérprete de Graciliano Ramos no filme, foi aclamada pela crítica. Sua vivência política durante a ditadura militar de 1964, conforme Nelson Pereira dos Santos, determinou sua escolha para o papel:

Seria muito difícil para um ator que não tivesse nenhum tipo de experiência política entrar no personagem de Graciliano Ramos e viver tudo aquilo. Carlos Vereza foi o escolhido por ser um homem e um ator em condições psicológicas, intelectuais e ideológicas para embarcar na trajetória de Graciliano Ramos por sua própria conta. Vereza deu tudo de si durante as filmagens, foi de uma generosidade artística incrível o resultado de seu trabalho é uma *performance* irrepreensível (SANTOS *in* OITO NOTAS..., 2013, p. 6).

Vereza contou com a ajuda da família de Graciliano, em especial com Heloísa Ramos. Logo no início das filmagens, ela viu o ator caracterizado de Graciliano e disparou: “O Vereza me apareceu com uma franjinha, e eu fui logo passando a mão na testa dele, avisando que o Grace usava o cabelo para trás” (UM GRITO..., 1984, p. 93).

À época do lançamento do filme, o ator declarou que:

Não é sempre que um ator tem a oportunidade de trabalhar com uma matéria-prima tão rara quanto o personagem de Graciliano Ramos. *Memórias do cárcere* representa, para mim, mais do que um depoimento político, um balanço de minha própria vida como pessoa aos 45 anos de idade; de um homem que tem uma filha de três anos e que está preocupado com o país de quando ela nasceu. Em *Memórias do cárcere* eu falei por mim e por todos os meus amigos que morreram torturados e foram desaparecidos, sequestrados. Eu não fiz este filme só para mim: eu fiz este filme por toda a minha geração, impedida de se realizar em sua plenitude (OITO NOTAS..., 2013, p. 4).

Memórias do cárcere (1984) recebeu o Prêmio de Melhor Filme no Festival de Tashkent, na União Soviética, no Festival de Veneza, na Itália, no Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, em Cuba (Prêmio Coral Negro) e no Festival de Gramado, no Brasil. Ainda, Prêmio de Melhor Filme da Crítica Internacional no Festival de Cannes e Melhor Filme e Direção no *Air France 85*. O ator Carlos Vereza recebeu várias distinções por sua interpretação magistral do *Velho Graça*: melhor ator no Festival de Cinema de Cuba, Prêmio *Air France 85* de Cinema de Melhor Ator, e o *Pavão de Prata*, no Festival de Cinema de Nova Déli.

O escritor francês Le Clézio, em artigo para a Revista *Le Nouvel Observateur*, teceu observações elogiosas à adaptação fílmica e assim se referiu à questão do aprisionamento presente em todo o filme:

Nunca a prisão esteve tão presente, tão obsessiva, apesar de tudo aquilo que parece proteger-nos, e proteger as nossas liberdades. Vendo o filme de Nelson Pereira dos Santos, não podemos deixar de pensar nas prisões, não as interiores, mas as duramente reais, de que participa o mundo: as prisões do egoísmo, da fome, do endividamento, do racismo, do desprezo. É sobre estas que se organiza e se edifica a Colônia. As prisões são o nosso espelho (LE CLÉZIO, 1984, p. 188).

Quanto à atuação de Vereza as críticas foram muitas. Ao jornal francês *Le Monde*, Louis Marconrelles declarou: “Carlos Vereza consegue tornar sensível essa revelação de um mundo, essa afirmação da dignidade humana e da dignidade brasileira” (MARCONRELLES *apud* SALEM, 1996, p. 368). Le Clézio ressaltou que o filme se apoiava “na força e no comedimento do ator Carlos Vereza” (LE CLÉZIO, 1984, p. 188).

Aqui no Brasil, Edmar Pereira enalteceu o esforço interpretativo do ator: “Vereza deu tudo de si durante as filmagens, foi de uma generosidade incrível e o resultado de seu trabalho é uma performance irrepreensível” (PEREIRA, *Memórias do cárcere*, 1984, s/p). Na reportagem da Revista *Veja*, a interpretação do ator rendeu elogios: “Magistralmente interpretado pelo ator Carlos Vereza, o Graciliano que se vê no filme – calado, cético e comovente – conduz os espectadores a um Brasil dos subterrâneos” (UM GRITO DE..., 1984, p. 90). Gonçalves Filho destacou que: “a personificação de Graça por Carlos Vereza é tão impressionante que o filho de Graciliano, o escritor Ricardo Ramos, crê que de agora em diante, vou lembrar meu

pai, com muito do Vereza” (GONÇALVES FILHO, *Memórias de Memórias do cárcere*, 1984, p. 63).

De fato, a interpretação de Vereza, espantou a própria família de Ramos. Seu filho Ricardo Ramos, após assistir ao filme declarou:

Depois que vi o filme, fiquei rolando na cama até às 4h da manhã. [...] Ao tentar recordar a imagem de papai, só me vinha à mente o Vereza, e os dois terminaram por se transformar numa só pessoa, na minha cabeça (UM GRITO..., 1984, p. 96).

Assim, inobstante as inúmeras dificuldades para a realização do filme, é indiscutível a riqueza de significações que ele suscita, no diálogo profícuo entre a Literatura e o Cinema. *Memórias do cárcere* é um filme que convida à reflexão sobre o valor da liberdade, ao mesmo tempo em que aponta a desigualdade como o fundamento último da “cadeia em que a gente vive e que nos inferniza. [...], a cadeia no sentido mais amplo, a cadeia das relações sociais e políticas que aprisionam o povo brasileiro” (SANTOS *in* OITO NOTAS..., 2013, p. 5).

O trabalho do ator Carlos Vereza, com a impressionante recriação de Graciliano Ramos para a tela, conformou-se de tal densidade interpretativa, que alcançou legitimidade única, não somente nas avaliações de renomados críticos, mas, especialmente, no testemunho do filho do escritor, Ricardo Ramos:

Quero me deter apenas em Carlos Vereza, no papel de Graciliano. Uma interpretação quase milagrosa, de tão próxima dos gestos e posturas à inflexão nivelada e intimista, ao espanto mudo ou observar enigmático. Se mais de trinta depois do seu desaparecimento a gente lembra alguém de modo fragmentado (riso, olhar, rompante), creio que a partir de agora recordarei meu pai com muito do Vereza (RAMOS, 2013, FOLHETO...).

A seguir apresentaremos a recriação da personagem de Graciliano Ramos pelo ator Carlos Vereza, substancialmente a partir das entrevistas concedidas por ele para este trabalho.

3.2 Carlos Vereza e o processo de criação da personagem fílmica

Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013) diz que a adaptação não é apenas uma entidade formal, ela é também um *processo*. Nesse sentido, o produto e o processo de adaptação pertencem a um contexto, um tempo, uma sociedade e uma cultura. As histórias são recontadas de diferentes maneiras e em múltiplos espaços culturais, perpetuando-se no tempo por meio “de suas crias ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem” (HUTCHEON, 2013, p. 16; 59). Dessa forma, a adaptação:

Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. Como adaptação, ele envolve memória e mudança, persistência e variação (HUTCHEON, 2013, p. 229).

Lúcia Sá Rebello, no artigo *Literatura Comparada, Tradução e Cinema*, pontua que na adaptação:

O conflito acontece por motivos ímpares e extremamente subjetivos – como é a arte de maneira geral. Mas surge, principalmente, pela natural diferença que há entre os suportes literatura e cinema. Na transposição de um mundo para o outro, determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário (2012, p. 11)

Nessa linha que envolve criação, atualização e “liberdade re(criativa) do realizador”, conforme Rebello (2010, p. 10), é que Nelson Pereira dos Santos realiza a adaptação de um dos maiores clássicos da literatura brasileira, *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. O diretor é um dos precursores do chamado Cinema Novo, que tem como uma das suas características marcantes, segundo Ismail Xavier, expressar

sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação (XAVIER, 2001, p. 62).

A primeira tentativa de filmar uma obra de Graciliano Ramos ocorreu quando o escritor autorizou a roteirização de *São Bernardo* por Nelson e Rui Santos (amigo pessoal de Ramos), conforme conta Denis Moraes:

O trabalho ia bem até que Nelson resolveu que Madalena, mulher de Paulo Honório, não deveria suicidar-se, e sim fugir da fazenda. [...] Graciliano foi categórico: “Olha, se você quiser fazer o filme baseado no livro, tudo bem. Agora se você quiser inventar uma história, faça a sua história”. Nelson confessa que murchoou com a reação, mas a verdade é que a adaptação – interrompida a seguir – não passava de um sonho, pois faltavam recursos para viabilizá-la (MORAES, 2012, p. 301).

O projeto foi retomado por Leon Hirszman (1972) e Nelson se concentrou em filmar *Vidas secas* (1963), outra obra de Graciliano Ramos:

Em *Vidas secas*, eu alcancei uma liberdade formal muito grande, respeitei integralmente as duas partes da carta [de Graciliano]: nunca desvirtuar o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só referente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou (SANTOS *in* SALEM, 1996, p. 181).

Nelson estava trabalhando no roteiro de *Memórias do cárcere* quando a instauração da Ditadura Militar em 1964 inviabilizou o projeto, que foi retomado 20 anos depois, no período denominado *Abertura*. Nelson explica que:

Memórias do cárcere é um filme como os do início de minha carreira, sem metáforas de linguagem, de comunicação direta com o público. Voltei a filmar sem qualquer influência da censura, deixando de lado os recursos que só complicavam a expressão desnecessariamente e impropriamente. Este filme chega com um atraso de 20 anos, embora tenha sido válido todo aprendizado que tive neste período conturbado da vida política brasileira (SANTOS, OITO NOTAS..., 1984, maio, p. 7).

Quanto à fidelidade à essência do livro mencionada por Santos, Ismail Xavier, no artigo *Graciliano Herói*, comenta que:

Memórias do Cárcere não assume a narração em primeira pessoa, do original, mas busca equivalências ao insistir em colocar a câmera na posição dos olhos de Graciliano Ramos (Carlos Vereza) e, no corte, devolver a imagem de seu rosto que expressa a reação diante do observado (às vezes temos o caminho inverso). [...] A esta presença reiterada do olhar e da atenção de Graciliano, combina-se um uso

mais livre dos passeios de câmera cuja função é desenhar o movimento geral, o painel de experiências, em momentos de tensão, relaxamento, convulsão ou apatia que envolvem a coletividade do cárcere. Neste sentido, alternam-se situações onde é o diálogo com o escritor que revela o tipo e situações onde é o episódio histórico ou a ação de rotina que define os estilos das diferentes categorias de presos e vigias. Procura-se reproduzir, [...] o olhar à Graciliano, disposto a descobrir o homem atrás da farda, do farrapo ou da roupa listrada, sensível à tensão entre ofício e figura, indivíduo e condição de classe. No centro da atenção, o problema da dignidade nas condições-limite do cárcere, o trancamento do corpo que recusa a comida, as diferentes saídas próprias a cada temperamento, o passeio de câmera por figuras carentes, machucadas, grotescas até, mas ainda fonte do discurso político, às vezes ingênuo, e da resistência. Nem militar, nem militante, o olhar do escritor é muitas vezes reticente, estranho a patriotadas (XAVIER, 1984, p. 17).

Nesse sentido, observa-se no filme, na linha dos estudos de Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013) que a adaptação tem duplo movimento: é reconhecimento do texto anterior e também um trabalho autônomo, ou seja, “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Em depoimento, Santos revela que, para ele, o processo de adaptação não é uma prisão, mas uma referência, pois “transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor” (SANTOS *in* SALEM, 1996, p. 182). O diretor conta que na medida em que foi trabalhando entendeu

que não poderia assumir um compromisso biográfico com *Memórias do cárcere*, mesmo porque toda a síntese do livro que o filme exige foi misturando personalidades (do livro) diferentes em cada um dos personagens (do filme) (SANTOS, OITO NOTAS, 1984, maio, p. 7).

Embora a história seja narrada sob a ótica de Ramos, o cineasta explica que a posição da câmera foi imprescindível para conferir a atmosfera de simplicidade e humanidade requerida pelo texto: “O olho do escritor fica fora dele mesmo, quer que os outros personagens apareçam. [...] A câmera foi colocada atrás dos personagens, numa posição da maior humildade, simplicidade, [...] na maneira mais quadrada possível (SANTOS *in* SALEM, 1996, p. 365).

Xavier complementa:

Na definição de um estilo de câmera e encenação, o filme se divide entre o tom reflexivo, contido na emoção, própria a Graciliano, e as grandes expansões, os derramamentos emocionais que o espetáculo

do cinema encoraja, principalmente quando envolve coletividades (XAVIER, 1984, p. 17).

A obra cinematográfica está dividida em duas partes, sendo a primeira referente ao período que no livro corresponde às partes I e II. A segunda parte do filme mostra somente o ambiente da Colônia Correccional (parte III do livro), posto que o retorno de Graciliano à Casa de Correção (parte IV do livro) é suprimido da obra fílmica.

Além desse apagamento, há duas outras mudanças importantes: a primeira é que os capítulos da enfermaria e da Casa de Correção vêm antes da transferência de Graciliano para a Colônia Correccional, na Ilha Grande. Com isso, o filme termina na segunda metade do segundo volume das *Memórias*, quando o escritor se despede do diretor (no livro é do médico) da Colônia. A segunda mudança reside no fato de que no livro há um trecho em que Graciliano relata um assassinato, pois um dos presos não quer sair da prisão. No filme, o crime ocorre na Colônia Correccional, mas no livro se dá no Pavilhão dos Primários.

Helena Salem, em sua biografia de Nelson Pereira dos Santos, explana sobre o processo de construção do roteiro de *Memórias do Cárcere*:

Na adaptação do livro, Nelson levou cerca de dois anos: enumerou e catalogou os personagens com as suas características físicas e psicológicas num fichário, resumiu os principais episódios de cada capítulo. Essa primeira fase, segundo ele, é a mais demorada, “um trabalho diretamente ligado ao livro, em que você começa a trabalhar na lenta transformação dos papéis que vão interagir no mesmo espaço de um filme”. Chegou a fazer três tratamentos do roteiro – no entanto, essa fase de escrever o próprio filme é muito rápida, uns 20 dias. “O roteiro é um trabalho desligado do livro. É a sua parte que começa – escrever o filme” (SALEM, 1996, p. 362).

O diretor optou pela utilização de movimentos de câmera clássicos: panorâmicas³⁴ e travellings³⁵; com enquadramentos tradicionais: plano geral³⁶, plano médio³⁷, primeiro plano³⁸ e plano de detalhe³⁹. Sobre a fotografia do filme anota-se:

A fotografia de Memórias (de José Medeiros, a maior parte, e Antônio Luís Soares) segue a mesma linha da estrutura da narração: simples, sem efeitos, câmera parada, apenas observando, o maior carinho ao se aproximar dos personagens, intimidade com o povo. Os feios tornam-se bonitos – outra beleza. [...] Como sempre, a sutileza, as cenas de amor insinuadas, a tortura “contada” simplesmente pela imagem do pé machucado (de Soares), nunca o óbvio (SALEM, 1996, p. 365).



Figura 6: Plano Geral (2h19min5s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)

³⁴ Panorâmica (ou PAN), a câmera movimenta-se sobre seu eixo, para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, ou obliquamente. Alguns livros preferem chamar de panorâmica apenas quando o movimento é no eixo horizontal, e TILT quando é no vertical;

³⁵ Travellings: movimento de câmara em relação ao sujeito ou objeto filmado; deslocamento de câmara e ponto de vista. A câmera desloca-se, na mão do operador, sobre um carrinho, sobre uma grua, em qualquer direção;

³⁶ Plano geral: filmado a uma distância extremamente grande, mostrando vasta área;

³⁷ Plano médio: em que o quadro termina logo acima da cabeça e logo abaixo dos pés de uma figura humana, tomada como referência, que aparece de “corpo inteiro”;

³⁸ Primeiro plano: que enquadra a figura humana do peito para cima. Também chamado de *close*;

³⁹ Plano de detalhe: filmado com a câmara mais próxima do assunto do que seria necessário para um *close*; pormenor (Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/movimentos-no-quadro-da-camera-e-da-objetiva/>). Acesso em: 20 set.2018).



Figura 7: Plano Geral (2h26min39s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 8: Travellings da esquerda para a direita (2h42min48s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 9: Travellings da direita para a esquerda (1h38min1s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 10: Plano médio (1h35min3s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 11: Plano médio (2h43min12s)
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 12: Primeiro plano (1h14min51s).
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 13: Primeiro plano (1h49min27s).
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 14: Plano de detalhe (cena 1h11min4s).
Fonte: Memórias do cárcere (1984)



Figura 15: Plano de detalhe - cena dos pés machucados de Soares (38min55s).
Fonte: Memórias do cárcere (1984)

Em entrevista concedida para esta tese, Carlos Vereza discorreu sobre o trabalho de recriação da personagem de Graciliano Ramos para a adaptação fílmica. Em um primeiro momento, Vereza relembrou o início da profissão:

RODRIGUES: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a sua formação de ator... escolas, métodos como é que você acabou... como é que iniciou na profissão? Foi por meio de alguma escola ou...

VEREZA: Não, não... evidentemente que eu sempre tive uma atração por música eu gostava de cantar, enfim, um dia eu virei para minha mãe e disse: eu vou trabalhar na televisão. Minha mãe é muito legal; disse: tá bom. Aí eu fui para porta da Tupi.

RODRIGUES: humm

VEREZA: <Roberto, vê lá⁴⁰> Fui lá na porta da Tupi... fiquei lá no encostado na pilastra lá... jovem, tinha 19, 20 anos. E nisso passou um produtor, Nelson Camargo, reclamando que alguém faltara e eu nem sabia o que era... eu falei: eu faço. Ele olhou para mim... "Então, vai lá no camarim, põe o smoking e vai pro estúdio no ar". Aí eu fui lá pro estúdio... Fui lá, pus o smoking, fui para o estúdio no ar e... e era uma figuração onde eu receberia uma grande visita, então eu tava lá de smoking, enfim. E a grande visita é um aparelho de televisão Philco. Assim começou a minha carreira. Aí eu fazia muita figuração lá na Tupi... ao vivo, ao vivo, até que um dia uma autora, a pedido do Rafael de Carvalho que foi um grande ator, disse que escreveria um texto né... eu pensei que era tipo: "o jantar tá na mesa", "boa noite", alguma coisa assim... rápida né?

RODRIGUES: humm

⁴⁰ Roberto: amigo e secretário de Vereza.

VEREZA: E não é que um dia eu chego na Urca... vai lá embaixo no Enel que tem um texto para você. Eu fui lá, peguei o texto... eu era o protagonista de um teleteatro. Na parte da tarde né? Agora... eu fiquei perplexo E aí rapaz... eu morava muito longe né? no subúrbio... aí eu fui para casa e estudei muito aquele texto. No dia seguinte eu fui, era ao vivo né? aí eu fiz ao vivo e aí gostaram e me contrataram. Me contrataram. Eu fiquei um ano contratado na Tupi e lá eu fiz um tele teatro com o Durval Filho e aí ele disse: "Vereza quando acabar o contrato não quer fazer teatro de rua? Trabalhar no Centro Popular de Cultura?" Eu falei: "O que é isso?" É... a gente pretende colocar artes plásticas, teatro, cinema... tudo mais popular para o povo. E eu falei: "Legal, legal". Aí acabou o contrato né? Aí eu fui num prédio da UNE, a UNE de verdade, não é essa agora e lá tinha a sede do Centro Popular de Cultura e lá eu fiquei três anos trabalhando fazendo teatro de rua, teatro de jornal e aí dirigindo o CPC de Niterói, onde eu criei o MPB4, eu fui o criador do MPB4 até o golpe militar. No golpe eu fiquei desempregado. Aí o Abujamra me chama para trabalhar com ele num grupo que ele tinha na época chamado Grupo Decisão. Aí com o Abujamra... eu fiz 4 peças, enfim. Até que a Globo chama o Dias Nunes pra <O Roberto! Por favor!⁴¹> Até que a Globo chama o Dias Nunes pra tornar a novela mais realista né? no lugar da Glória Magadão.

Eles assim? "Vereza tem um papel lá de um frade dominicano, 12 capítulos". Eu falei: "Claro, claro". Aí eu fiz o frade que era queimado pela Inquisição. Aí, depois o Dias escreveu uma outra novela chamada *Barão Vermelho*, com um papel muito bom, mas ainda era cachê né? aí eu fiz *Barão Vermelho*, gostaram, e me contrataram. Aí foi quando eu fiz a novela que me jogou assim... para uma repercussão fantástica, que foi *Selva de Pedra*. Eu fazia o Miro. Aí eu fiquei contratado um tempo na Globo, depois saí em 78, desempregado, eu resolvi escrever a minha primeira peça *Nó cego*. E montei com o Antônio Pedro. Os dois eram os personagens e com essa peça eu fui... eu ganhei o Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte, eu ganhei. <ô Roberto, pega uma peça, pega um livro de peças minha lá> Aí eu, eu depois, eu escrevi uma outra peça chamada *Transaminases*. Eu ganhei um concurso de dramaturgia com essa peça também. Era eu, Bogos, Antônio Pedro, Diniz F. e direção do Paulo José. Aí essa coisa do mercado né? Aí voltei para a Globo e fiz uma novela de grande sucesso que eu ganho o Melhor Ator com a Glória Pires, que foi *Direito de Amar*.

RODRIGUES: Eu lembro dessa...

VEREZA: Eu fazia o Montserrat.

Do relato, observa-se que o ator iniciou a carreira muito jovem. Imbuído pela vontade de trabalhar em televisão, com o apoio da mãe e uma grande afinidade com a música, postava-se diariamente na porta da Tupi. E o acaso ajudou: um figurante faltara e Vereza rapidamente se ofereceu para substituí-lo. A partir daí o ator foi aproveitando as oportunidades que surgiam, entre figurações e teatro de rua, até interpretar o personagem Miro, na novela *Selva de Pedra* (1972), que garantiu o

⁴¹ O cachorro Benjamim late sem parar.

primeiro contrato com a TV Globo e alçou-o ao estrelado. Vereza também relembra outro papel de grande repercussão: o Barão de Montserrat, na novela *Direito de Amar* (1987), quando contracenou novamente com a atriz Glória Pires.

Quanto à adaptação fílmica de *Memórias do cárcere*, Vereza conta que:

RODRIGUES: No final do regime militar, Nelson Pereira dos Santos leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – *Memórias do cárcere*. Vereza, quais as suas motivações para dar vida ao escritor Graciliano Ramos? Como é que o senhor decidiu: quero fazer esse papel?

VEREZA: Pelo lado existencialista; não foi pelo lado político. Porque ele entrou pro partido Comunista depois que saiu da prisão. Ele é sartriano. Isso foi dito por um crítico na França; eu vou lembrar... Le Clézio, um escritor francês, ele disse isso quando viu o filme... ele ficou maravilhado... “Isso é uma obra sartriana”, quando viu *Memórias do Cárcere*. O francês se identifica muito com esse filme. O Graciliano dizia muito isso, assim: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”. Ele dizia muito isso: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”.

O crítico francês J. M. G. Le Clézio escreveu o artigo “Cerimônia de Purificação”, publicado no *Le Nouvel Observateur*, no qual teceu observações elogiosas à adaptação cinematográfica: “Creio que a força deste filme está no fato de abordar um profundo tema do nosso mundo moderno, falando desse frágil bem do qual dependem nossa felicidade e sobrevivência – a liberdade” (LE CLÉZIO *in* Cerimônia de purificação, FILME CULTURA, 1984, p. 4).

Le Clézio destaca que o filme aborda a prisão como símbolo das mazelas que envolvem o humano (egoísmo, fome, endividamento, racismo, desprezo), ao mesmo tempo em que sublinha a força do intelectual despojado de suas vaidades, aliado, finalmente, aos seus, numa demonstração de absoluta solidariedade, pois

[...] é ali, na privação da Colônia que Ramos encontra a dimensão humana, quando o homem é reduzido a um objeto votado ao ódio, à brutalidade, à morte, ao mesmo tempo vítima e réu num mundo fechado, onde os únicos muros verdadeiros são o medo, a mentira, a subserviência, a injustiça. É ali que Ramos se torna herói, à moda dos heróis sartrianos. [...] Eis as impressões que deixa *Memórias do Cárcere*, o belo filme do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos, de qualquer maneira o filme mais ambicioso desses primeiros dias do Festival. Uma impressão duradoura apesar da ambiguidade (também muito sartriana) desse diário [...] (LE CLÉZIO *in* Cerimônia de purificação, Filme Cultura, 1984, p. 4).

Le Clézio faz referência ao filósofo, escritor e crítico francês Jean-Paul Sartre, e compara o herói Graciliano Ramos com os heróis sartrianos. Vereza também mencionou várias vezes durante a entrevista que o personagem é sartriano, e frisou sua admiração por Sartre, principalmente no tocante às escolhas inerentes condição humana.

Sartre, na conferência *O Existencialismo é um Humanismo*, se propõe a defender o existencialismo de certo número de objeções que lhe foram dirigidas e faz a seguinte pergunta: “No fundo, o que assusta, na doutrina que vou lhes expor, não seria o fato de que ela deixa para o homem uma possibilidade de escolha?” (SARTRE, p. 613). Explica que, como ateu, não acredita em uma natureza humana, porque não há um Deus para concebê-la; nesse sentido, o homem primeiro existe, surge no mundo e se define depois, que significa dizer que a existência precede a essência. Nas palavras do filósofo:

[...] se verdadeiramente a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que ele é. Assim, o primeiro passo do existencialismo é colocar todo homem de posse daquilo que ele é e fazer cair sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E, quando nós dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é responsável por sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens (SARTRE, p. 620).

Nesta passagem do texto sartriano, observamos nitidamente a relação que Le Clézio aponta entre a figura de Graciliano Ramos e os heróis sartrianos. A experiência do cárcere colocou Graciliano diante dos preconceitos ideológicos, sociais e culturais com os quais julgava os companheiros de cárcere – “não consigo reprimir o nojo que me inspiram, forte demais. Isso me deixa apreensivo” (RAMOS, 2013, p. 298) – lançando-se ao desafio de penetrar em seu interior para “vê-los de perto sem máscaras”. Esse processo de profunda reflexão: “Existem – e é o suficiente para serem aceitos” (RAMOS, 2013, p. 298), alcança o seu auge em uma das últimas cenas do filme, quando a defesa conjunta do manuscrito o transforma em patrimônio coletivo.

Durante a entrevista, o ator também repetiu diversas vezes que Graciliano dizia: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora. Ele dizia muito isso: Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”. De fato, no texto *Auto-retrato aos 56 anos* –, escrito em terceira pessoa, o escritor revela que: “Esteve preso duas vezes / É-lhe indiferente estar preso ou solto”.

Nas páginas iniciais de *Memórias do cárcere* (1953), há várias passagens em que Graciliano sente-se premido por dificuldades de todas as ordens e vislumbra a prisão como situação desejável:

Mas onde achar sossego? Minha mulher vivia a atenuar-me com uma ciúmeira incrível, absolutamente desarrazoada. [...] Agora, com a demissão, as contendas iam acirrar-se, enfurecer-me, cegar-me, inutilizar-me dias inteiros, deixar-me apático e vazio, aborrecendo o manuscrito. [...] Conveniente isolar-me, a ideia da viagem continuava a perseguir-me. De que modo realizá-la? Havia uma penca de filhos, alguns bem miúdos. E restava-me na carteira um conto e duzentos. Apenas (RAMOS, 2013, p. 22).

E quando escreve:

Naquele momento a ideia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade. [...] Se a vida comum era ruim, essa que Luccarini me oferecera num sussurro, a tremura e a humilhação constante, dava engulhos. [...] Com franqueza, desejei que na acusação houvesse algum fundamento. E não vejam nisso bazófia ou mentiras: na situação em que me achava justificava-se a insensatez (RAMOS, 2013, p. 22).

Em outro trecho da obra literária, já no quartel do 20º Batalhão do Exército, em Recife – PE: “Preferível o cativo manifesto ao outro, simulado, que nos ofereciam lá fora” (RAMOS, 2013, p. 51). As palavras do escritor desvelam o território minado por onde caminha Graciliano: na prisão vivencia todo tipo de violência que afronta a dignidade humana; em sociedade é oprimido pelos deveres e obrigações impostas pelo “nosso pequeno fascista tupinambá” (RAMOS, 2013, p. 12). Num lugar ou noutro, Graciliano sabe que não há liberdade plena.

A seguir Vereza conta que Nelson Pereira dos Santos já havia escolhido o ator para interpretar Graciliano Ramos. No entanto, devido a um pedido de Nei Santos, filho daquele, fizeram novo teste:

RODRIGUES: E o *Memórias*?

VEREZA: Já tinha o ator né... para fazer o filme... quando o Nei Santana chegou pro pai, Nelson Pereira dos Santos, e disse: “Ô pai, vamos fazer outro teste pro Graciliano?” “Mas já tem o ator, colega”. O Nei voltou a falar com o pai, aí... me chamaram pra fazer o teste. Aí eu comecei a fazer o teste, aí no meio do teste... me deu um negócio e... “Não, não precisa continuar o teste. Eu sou o Graciliano.” Aí eu... fiquei. Passei no teste.

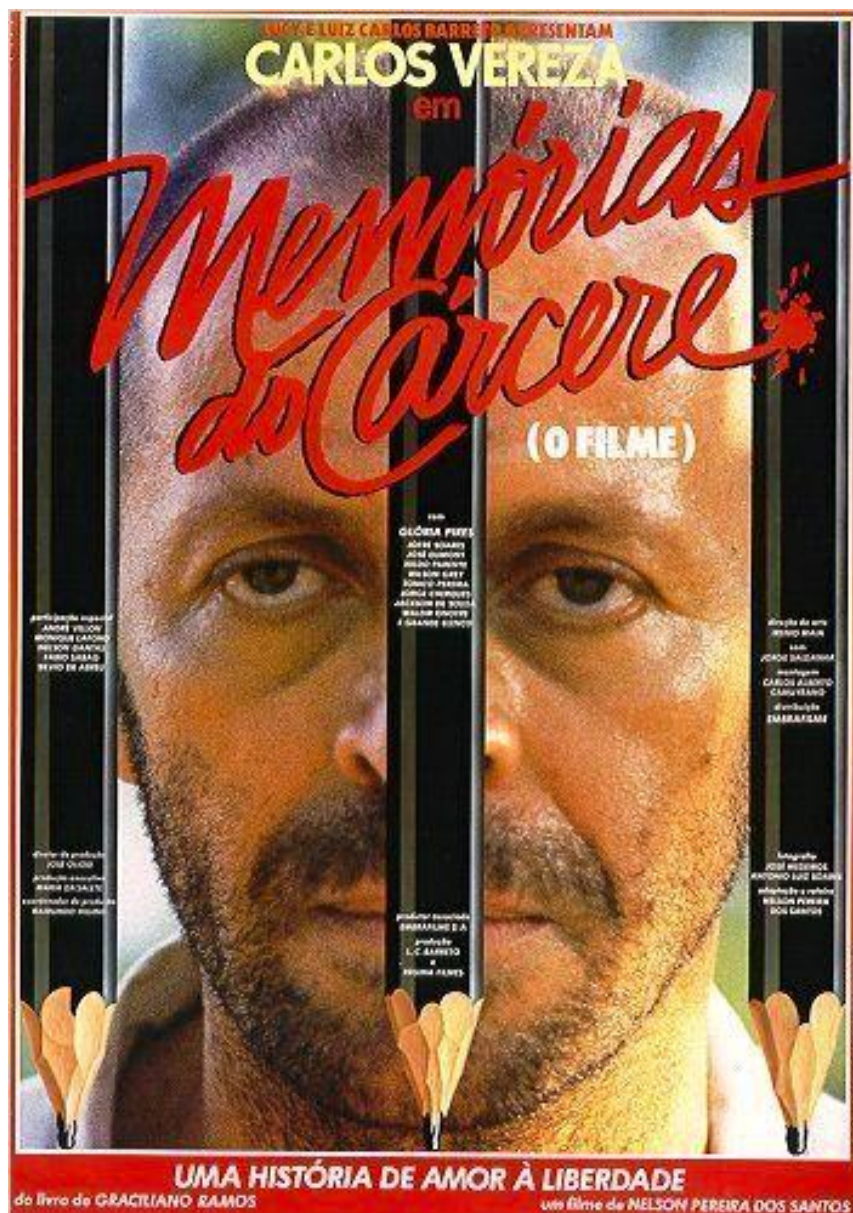


Figura 16: Capa do filme *Memórias do cárcere* (1984)

Fonte: <<http://filmes.film-cine.com/memorias-do-carcere-m96395>>.

Na frase – “me deu um negócio” – Vereza ressalta essa dimensão intuitiva de seu trabalho. O ator afirmou que não utilizou nenhum método específico para compor o personagem, este foi sendo construído por meio de conversas com o diretor e pela intuição do próprio ator: “Aí eu cismeí de conhecer, não a família, mas o engraxate do Graciliano”, conforme trecho da entrevista que veremos adiante.

O ator frisa que na época em que interpretou Graciliano Ramos não existia nenhuma estrutura quanto à preparação dos atores⁴²: oficina de atores, workshop com

⁴² Guiomar Ramos explica que: “Hoje no Cinema Brasileiro Contemporâneo fala-se muito do trabalho de ator: o profissional, o semiprofissional ou o amador. O filme *Cidade de Deus* (2003), foi que primeiro chamou atenção pela dinâmica e naturalidade com que os não-atores levaram a narrativa. Como mérito

atores, estudo especializado (fonoaudiólogo, por exemplo), o que ocorriam eram as conversas com o diretor ou a construção coletiva do personagem.

Observa-se que Vereza optou por construir o personagem a partir da obra literária, da letra de Graciliano. Para, então, conhecer aqueles que conviveram com o escritor (o engraxate, por exemplo), e a família, apontamos estes como aspectos externos para a construção do personagem. Os aspectos internos revelam-se naquilo que Vereza diz mais adiante “Não existe personagem”, existe algo do personagem no ator e cabe a ele acessar e expressar essa essência. No caso de Vereza, arriscamos apontar que os aspectos internos referem-se ao desencanto como característica de sua personalidade, a ironia fina, a aversão quanto ao cerceamento intelectual, a vivência no cárcere, a preocupação com o futuro do país, a necessidade de ser testemunho de seu tempo.

Embora, conforme o depoimento de Vereza, não tenha havido uma preparação via método de criação do personagem, observamos que a preparação do ator operada via intuição se ajusta ao que Strasberg⁴³ entende como *memória afetiva*. Priscila Pinheiro Assumpção, na dissertação *A interpretação do ator: um estudo sobre propostas metodológicas do intérprete na linguagem audiovisual* explica que no livro *A Dream of Passion*, Strasberg dividiu a memória afetiva em duas: a memória dos sentidos (imagens, cheiros, gostos e sensações físicas) e a memória emocional (memória de experiências subjetivas do sujeito que implicam algo ou alguém exterior a ele). Nesse sentido, o trabalho do ator consiste em estar apto para acessar essa a memória onde vive essa emoção; ela existe porque já foi experimentada em alguma circunstância. A partir do domínio da memória, o ator será capaz de criar o

para essa eficiência destacou-se a figura do Preparador de Elenco, aquele que intermedia o ator e o diretor na construção do filme. Podemos lembrar dos nomes de preparadores de elenco como Fátima Toledo e Sérgio Penna” in RAMOS, Guiomar. Aspectos performáticos no ator de cinema brasileiro. In **Atas do II Encontro Anual da AIM**, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 2013, p. 329-338. Lisboa: AIM.

⁴³ Lee Strasberg (Budaniv, 1901 – Nova Iorque, 1982) é considerado o patriarca do “método”, um sistema de representação da dramaturgia que inspirou legiões de grandes atores americanos durante sua vida. O Método consiste em uma releitura do sistema de representação teatral elaborado pelo diretor e ator russo Constantin Stanislavski, diretor por longos anos do Teatro de Artes de Mosco. Em 1931, Lee Strasberg foi um dos fundadores do Group Theatre, uma companhia de teatro que incluía lendas como Elia Kazan, John Garfield e Stella Adler. Em 1949 ele começou uma longa carreira de professor no Actor’s Studio, onde se tornou diretor artístico e revolucionou os métodos de ensino de representação, levando ao auge a reputação de qualidade da instituição. Entre seus pupilos estiveram atores e atrizes como Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Geraldine Page, Paul Newman, Eva Marie Saint, Jane Fonda, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman e Marilyn Monroe. Disponível em: <<https://portaldosatores.com/2017/01/20/vida-e-obra-lee-strasberg/>>. Acesso em: 18 jun.2018.

comportamento, e, sobretudo o estado mental e emocional do personagem, sendo a ação física determinada por esse estado (ASSUMPCÃO, 2015, p. 24).

RODRIGUES: Em entrevista, o escritor Silviano Santiago diz que: "... é isso que mais gosto em literatura. Você não escreve um livro sobre o que você conhece, você escreve um livro para se conhecer".
[VEREZA: *Bonito*].

RODRIGUES: O que Carlos Vereza conheceu de si mesmo ao interpretar Graciliano Ramos para o cinema?

VEREZA: Olha, eu tive tamanha dedicação com ele que eu vou contar uma coisa inédita agora, a tal ponto que passado o filme, uma das filhas que eu não vou dizer o nome, ligou pra mim e... "Olha a minha filha vai casar; você poderia vir vestido de Graciliano Ramos pro casamento? Por que quando eu olho pro filme agora o rosto do meu pai é você". Eu falei: "não, não vou. Vou como Vereza, tá bom?".
(*Referindo-se à filha*): "Não, mas você agora pra mim é o meu pai". O filho também disse: "A partir de agora nós vamos ver o rosto do meu pai como seu rosto".

RODRIGUES: Fascinante.

RODRIGUES: Ricardo Ramos.

VEREZA: Ricardo...

Durante a entrevista, Vereza relembra episódios envolvendo os dois dos filhos de Graciliano Ramos. Aqui encontramos mais uma vez a força da interpretação efetuada pelo ator, no sentido de incorporação do papel, a ponto de confundir-se com o escritor na vida emocional dos filhos. A intensidade do trabalho do ator reverbera no trecho a seguir, no qual Ricardo Ramos faz uma reflexão acerca da adaptação fílmica, destacando a sensibilidade de Nelson para transpor para o cinema a essência encontrada nas páginas literárias, e corroborando o depoimento de Vereza quanto ao impacto de sua interpretação:

Acho *Memórias do cárcere* um filme excepcional. Claro que estou naturalmente envolvido com o livro que lhe deu origem, pois eu o vi sendo escrito, segui o seu lançamento, venho todo esse tempo acompanhando a sua repercussão. Mas talvez precisamente por não ser o filme uma transcrição literal, uma visão estrita do livro, é que o admiro tanto. A mim me parece mais uma reflexão em torno das prisões de Graciliano, uma retomada plástica dos temas e enredos que fazem a grandeza do seu depoimento.

Somente um artista como Nelson Pereira dos Santos, e decerto relembro *Vidas secas*, poderia tratar com tamanha desenvoltura a criação de *Memórias do cárcere* para o cinema. Ele não se atrelou à cronologia do livro, antes preocupou-se em estabelecer um crescendo narrativo e dramático. Ele mesclou personagens, para na extensa galeria de tipos ressaltar os perfis simbólicos. Ele esfumou nomes e figuras que no original são desdobramentos, cuidando em que não interferissem com o protagonista e sua representação. Elaborando a

massa enorme de material disponível, a seleção do que ao filme poderia interessar foi sensível e lúcida. Orientada no sentido de uma pungente meditação sobre a liberdade (Depoimento de Ricardo Ramos *in* OITO NOTAS..., 2013, p. 9).

A seguir, quando perguntamos sobre a convivência entre os atores, Vereza destaca outros aspectos da filmagem:

RODRIGUES: Como foi a filmagem no que diz respeito à convivência entre os atores, lembrando aqui de Jofre Soares, por exemplo, que já havia trabalhado com Nelson em *Vidas Secas*?

VEREZA: Olha, o Nelson é tão bom diretor que ele não dirige; o bom diretor não dirige. O bom diretor cria uma ambiência criativa e cabe ao ator sacar aquela ambiência criativa e ser um co-criador. Então, eram mais de 500 figurantes na Ilha Grande né? Eu tenho que ser justo historicamente, eu não tive... não por culpa do Nelson, por culpa da estrutura do país, eu não tive médico no platô... eu não tive... como o Robert De Niro teve pra engordar 20 quilos, toma aqui uma pílula, agora um pouquinho de macarrão, um pouquinho de queijo, tira o feijão, não... é... revista Cláudia, tá entendendo?... Então, por isso eu desmaiei três vezes durante as filmagens... Quer dizer, eu fiz esse filme com sangue, com garra né, porque eu sabia que também era um depoimento da minha geração em relação às ditaduras que o país passou, entendeu? Então eu fiz com essa garra, né. Mas ah... Do ponto de vista de estrutura, nenhuma.

Aqui observamos a sintonia entre ator e diretor Nelson Pereira dos Santos. No relato, Vereza destaca que Nelson não dirigia, mas criava uma ambiência criativa que oportunizava ao ator tornar-se co-criador do personagem. Luís Carlos Lacerda, que acompanhou as filmagens de *Memórias* e foi assistente de direção de Nelson em outras produções – *El justiceiro* (1967), *Fome de Amor* (1968), *Azyllo muito louco* (1970), *Como era gostoso o meu francês* (1971), *O amuleto de Ogum* (1974), entre outras, corrobora essa fala de Vereza quando diz que

Nelson já foi acusado de não “dirigir os atores”, exatamente por pessoas que estão viciadas por essa relação vampiresca, paternalista e totalitária que uma forma de interpretação necessita para se expressar e ser. Esses não entenderam nada, ainda. [...] Por muitos dias, ou por uma convivência, percebe no ator aquilo que ele tem de intrínseco, de mais determinante, ou aquilo que ele mais fortemente crítica, e aí então, numa relação antropofágica de quem mastiga aquilo que “é” o outro – e lhe devolve um espelho novo, um reflexo que talvez o primeiro não perceba em si próprio, para que ele se reconheça e atue nessa área comungada com o diretor, o ser, e o personagem – cria um universo formado por várias realidades pessoais que deságua numa totalidade nova, a soma delas todas. Ao contrário da direção vampiresca, que suga, exaure e sobrevive desse sangue, ele

compartilha, ouve os maracás internos da sinfonia de cada um, mergulha nela, mistura-se e se entrega junto, antropofagicamente (LACERDA *in* FILMECULTURA, p.10, 1984).

Essa forma antropofágica de dirigir unida à capacidade ímpar do ator de entregar-se ao papel, certamente criou a amálgama perfeita do que vemos na tela grande: não há Vereza, há somente Graciliano. Ao colocar-se totalmente à disposição do personagem, Vereza interpreta Graciliano de forma obsessiva e nessa relação com o Outro rejeita o próprio ser e incorpora àquele, de modo que ele não interpreta Graciliano, ele é Graciliano.

Lacerda também conta que:

Em diversas ocasiões, em diversos filmes, assisti a Nelson colocando determinadas situações para que cada um pessoa inventasse saídas do ponto de vista de seus personagens. Não que ele tivesse o fio da meada, ou que estivesse travestindo dessa “democrática” forma de criação coletiva. Mas para conferir a sua avaliação daquilo que ele imaginava estar pensando ter dentro do outro. E em geral não era mesmo para mudar o rumo do filme, a sua narrativa. Absolutamente. Era para adubar o terreno dessa interpretação que passa a se expressar independentemente, integrada, dinamitadas as pontes que separam as pessoas de seus personagens (LACERDA *in* FILMECULTURA, p.10, 1984).

Nessa linha, por ocasião da entrevista, pergunto a Vereza qual a sua concepção de arte:

RODRIGUES: Em carta à irmã Marili, datada de 23 de novembro de 1949, Graciliano faz a crítica de um romance escrito por ela e expõe as motivações que devem fundamentar a obra de arte: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, (VEREZA: Isso...) só podemos expor o que somos. E você não é Mariana [personagem do conto escrito por Marili], não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso” (GRACILIANO RAMOS *in* MORAES, 2012, p. 230). Assim, eu lhe pergunto: o que é *arte* para Carlos Vereza? E quais as motivações que fundamentam a sua arte?

VEREZA: Olha, eu repetiria literalmente o que está escrito aí. Não existe personagem. Existem... como nós... como nós somos, desde pessoas fantásticas até as pessoas mais mesquinhas... nós temos dentro da gente, a gente quando é... confrontado com determinado texto, a gente tem que ter coragem de encontrar em nós aquilo que é parecido e representa o que chamam de *personagem*, entre aspas, né? Então, por exemplo, eu não sou lago, mas... eu devo ter alguma

coisa em mim do lago, eu tenho que ter coragem de colocar esse meu lado lago pra fora. Então eu repetiria exatamente isso que ele falou...

Quando responde que “não existe personagem”, mas faces do humano, cabendo ao ator acessar a essência do personagem em si mesmo, Vereza vai ao encontro de Graciliano quando este afirma: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida” e corrobora a direção de Nelson no sentido de criar uma fusão entre ator e personagem, a fim de alcançar uma tonalidade interpretativa em que não haja fronteiras entre os dois.

RODRIGUES: Como foi a consagração do filme, em especial de sua interpretação, em Cannes?

VEREZA: Eu sou suspeito. A nossa equipe era pequena, era... não tinha dinheiro. A nossa comitiva era dois: eu e o Nelson. Passaram lá o ... o filme lá do Cacá, não me lembro o nome agora. Lá no... E eu e o Nelson esperando né... pra passar na Mostra Paralela... quando eles viram o filme foi um sucesso!!!



Figura 17: Cartaz do filme no Festival de Cannes.

Fonte: <<http://www.emcamposdojardao.com.br/noticia/cine-literatura-discute-hoje>>.

Aí era aquela tropa de jornalistas atrás da gente... onde a gente ia era aquela tropa de jornalistas né... e... nós ganhamos o Prêmio da Crítica Mundial, na Índia eu ganhei o Pavão de Prata. Pega ali... Roberto pega ali o Pavão... Ninguém no Brasil sabe disso. Eu até acho bonito você ter essa preocupação. Eu ganhei do Harrison Ford, todos os atores do

mundo competindo... eu ganhei o melhor ator. Eu ganhei esse prêmio aqui ó, o Pavão de Prata, na Índia. Tá em inglês e indiano.

RODRIGUES: Lindíssimo, merecidamente.

VEREZA: Obrigado. Ganhei Molière, ganhei... os prêmios que tinham né. Mas isso não vale nada; vale pra você, pro Dias. O Brasil não tá nem aí que eu ganhei esse prêmio. O único ator do Terceiro Mundo que ganhou esse prêmio. Não tem a menor importância. Não tem a menor importância, entendeu? Não tem a menor importância. Tem pra mim, pra minha história.

DIAS: Fotografa ela pra botar...

VEREZA: É, eu pensei nisso. É.



Figura 18: Troféu Air France (1984) – melhor ator Carlos Vereza.
Fonte: A autora (2015).

Vereza menciona a falta de reconhecimento dos artistas brasileiros dentro do próprio país – Não tem a menor importância –, repete três vezes. Neste momento da entrevista, o cenógrafo José Dias diz a Vereza para fotografar o troféu para colocar no trabalho e Vereza concorda, dizendo que estava pensando nisso. Ao final da entrevista me estendeu o troféu para fazer a foto. Esse episódio me remeteu às passagens de *Memórias do cárcere*, quando os prisioneiros da Ilha Grande que pediam a Graciliano para “entrar no livro”. O ator expressou a vontade de mostrar um

símbolo importante do trabalho realizado, tal como os prisioneiros contavam seus feitos ao escritor a fim de tornarem-se personagens do livro, foi esse o sentimento que percebi em Vereza – a vontade de não ser esquecido –, o que foi confirmado em outros momentos da entrevista, como veremos adiante.

3.3 Paixão do arquivo

Vereza conta que foi construindo o personagem seguindo a própria intuição: em primeiro lugar leu toda a obra do romancista, fez uma dieta sem qualquer orientação, conversou com o engraxate e depois com a família de Graciliano, especialmente a viúva do escritor, Dona Heloísa.

RODRIGUES: Como é que o senhor se preparou para o papel? O senhor entrou em contato com a família do Graciliano... antes?

VEREZA: Não; primeiro eu tinha que perder 11 quilos. E no Brasil não tinha e não tem uma estrutura pra você perder peso ou ganhar peso. Então, eu ia passando numa rua assim, eu vi a revista *Cláudia*, aí eu... folhei a revista *Cláudia*... e tinha lá uma dieta, na revista *Cláudia*, que era arroz integral e salada, aí eu fiz por minha conta, perdi 11 quilos e meio. E durante o filme eu fui internado três vezes, porque eu não sabia que eu tinha que comer açúcar também. Eu não comia, eu só viva desmaiando: blam, blam, blam. E aí eu fiz com a receita da revista *Cláudia*. Comecei a filmar já... tendo perdido os 11 quilos e meio, em Maceió. O filme começou lá né? Como é que é a pergunta mesmo?

A primeira lembrança de Vereza quanto à preparação para viver Graciliano Ramos no cinema é a impressão no corpo: o ator frisou mais de uma vez ao longo da entrevista que não havia preparação alguma para perder tanto peso em tão pouco tempo, então folheou uma revista e fez a dieta por sua conta, sacrificando enormemente sua saúde para conferir a máxima verossimilhança à interpretação.

Depois da dieta, já em Palmeira dos Índios, Vereza procurou o engraxate de Graciliano, que lhe forneceu várias informações sobre os hábitos do romancista e sua administração como prefeito do município.

RODRIGUES: Como que o senhor se preparou para viver o Graciliano?

Ah, sim. Aí eu cismeiei de conhecer, não a família, mas o engraxate do Graciliano. Aí lá em Maceió, eu fui lá pra Palmeiras dos Índios, e conheci o... o engraxate dele, o seu Antônio, e ele me contou que o Graciliano era muito sistemático, gostava de lavar a mão toda hora, entendeu? E tinha feito um governo excepcional, como prefeito... os

porcos andavam pela rua... ele mandou construir um matadouro, com azulejo; ele fez uma... ele fez uma belíssima campanha, [RUÍDO] A tal ponto, que quando ele mandou o relatório pro governador de Alagoas, o relatório era tão bem escrito que o governador mandou pro Augusto Frederico Schmidt, e ele achou aquele texto tão bem escrito que ele mandou uma carta pro Graciliano dizendo: “Mande com certeza o romance que você deve ter guardado na gaveta”. Aí ele mandou o romance e estourou como romancista.

Aí depois eu fui conhecer a Dona Heloísa, querida também né? que acompanhou a filmagem inteira, né. Inclusive, teve uma cena que eu falei *pra*; ela dizia: “Não Vereza, é *para*. Mesmo em casa o Graciliano falava *para*”. Aí eu fiz o filme todo falando *para*.

Aí um imbecil de um crítico, que já morreu, que Deus o tenha e o perdoe, botou que eu tava excepcional como Graciliano Ramos, mas que eu falava *para*, muito preciosismo. Quer dizer, ele não foi procurar saber que o Graciliano até em casa não falava *pra*. Ele era *para*. Ele, ele cultuava tanto a língua, o idioma, que ele riscava com um lápis a palavra que ele não gostava, depois riscava com caneta, por fim amassava com cigarro; o rigor dele, de copidesque dele mesmo. A tal ponto, que quando ele estava preso, e lançaram *Angústia* na prisão, ah... ele foi cortando tanto, cortando tanto, cortando tanto... que a Dona Heloísa disse: “Graça, se você continuar cortando, não vai ter livro pra publicar, vai ser uma página em branco”. Então esse rigor dele pra... ele não falava *pra*, nunca falava *pra*. E Dona Heloísa dizendo: “Vereza, fale *para*, porque era assim que ele falava até para pedir um café em casa”.

Após conhecer o engraxate, Vereza conheceu Dona Heloísa, viúva de Graciliano, que acompanhou de perto as filmagens. Segundo ele, a presença enérgica dela contribuiu muito para a construção da personagem cênica. No trecho acima o ator cita uma passagem de quando Dona Heloísa frisou a rigidez linguística do romancista, inclusive em casa, no simples gesto de pedir um café.

Em outro momento da entrevista, Vereza falou sobre o gestual de Graciliano Ramos, mencionando que se apropriou desse gestual por meio de fotos:

RODRIGUES: E o gestual do Graciliano, o senhor... há...

VEREZA: Sim, aí foi através de fotos...

RODRIGUES: ...o caminhar dele, a perna...

VEREZA: Exatamente. É, é... aí, eu, eu vi fotos, eu reparei que ele cruzava a perna e sempre com o cigarro na mão direita né, sempre com o cigarro na mão direita. E... é engraçado... eu nunca tinha visto ele né, ele morreu bem antes. Mas eu percebi a circunsp. .. ele era muito circunspecto. Muito circunspecto. E o que eu fiz: eu não largava o fil... o livro durante a filmagem... o Nelson dizia: “Larga o livro Vereza...”. “Não, deixa”. Eu não largava o livro. Então através do livro eu fui percebendo o gestual dele; mais a ajuda da Dona Heloísa né? Que dizia: “Mas Vereza como é que você sabe que ele cruzava a perna assim... Aí eu não sei explicar. Nem tudo é explicável. Esse papo de que o ator sabe tudo, teoriza tudo, não é por aí... a gente tem um

insight... né Zé⁴⁴... Tem uma coisa da intuição que é muito importante. Eu não sei explicar tudo, nem quero.

Vereza destaca que o gestual do escritor foi construído por meio de fotos, de conversas com Dona Heloísa, e, também, pela intuição do ator, fato que surpreendeu a própria viúva quanto à semelhança com Graciliano.

Outro ponto importante, bastante enfatizado pelo ator durante a entrevista – “Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro” –, é o fato de Vereza “não largar o livro”, inobstante os pedidos de colegas, inclusive do diretor do filme. A decisão de manter o livro escrito por Graciliano junto ao corpo é muito significativa: é uma forma simbólica do ator demonstrar que deveria incorporar aquela literatura, dar corpo a ela, doar seu corpo às palavras de Graciliano. Fazendo o movimento de carregar constantemente o livro junto a si, entendemos que o ator buscou que a essência abstrata das palavras de Graciliano se entranhassem na concretude representada pelo corpo, e, por meio desse gesto, a obra passasse a misturar-se com ele, com sua história, vivência e memória, passando assim a existir nele.

RODRIGUES: Bem, o que você considera como a marca primeira do Graciliano...

VEREZA: O desencanto. Desencanto.

RODRIGUES: Desencanto com o quê ou a tudo?

VEREZA: A tudo... a tudo... a tudo, por exemplo, uma das minhas vontades... eu não falo em sonho... porque a minha maior utopia era fazer *Angústia*, uma obra prima dele né?

RODRIGUES: Sim...

VEREZA: O romance *Angústia* né? e ele tem um desencanto que não chega a ser explícito, mas é uma melancolia que eu tenho, que eu Vereza, tenho. Eu tenho desde criança, eu tenho isso. E essa melancolia tem me salvado... como quando eu pertenci ao Partido Comunista, eu não acreditava naquilo... até porque eu tinha uma contradição, eu ia para reunião do partido com São Jorge que eu sou devoto, mas eu nunca me senti bem pertencendo a grupos. A grupos... mesmo na religião. [...]

Até mesmo porque eu não acredito em personagem... busco em mim circunstâncias parecidas com o texto que vou interpretar, porque eu acho que a gente tem desde, realmente, até São Francisco de Assis dentro da gente, é esse que é o barato... você tem coragem graças a isso... os personagens às vezes mais sombrios.

Neste excerto da entrevista, Vereza menciona o *desencanto* como marca principal de Graciliano Ramos; e revela que também possui essa característica como

⁴⁴ O professor e cenógrafo José Dias estava presente no momento da entrevista.

marca de seu temperamento. Essa semelhança foi um dos pontos que auxiliou Vereza na composição do personagem. O ator dá como exemplo de seu desencanto o fato de nunca ter interpretado Luís da Silva, personagem de *Angústia*, de Graciliano. Note-se que Vereza primeiro fala em “vontade”, logo após “sonho”, e por fim “utopia”, resignado à impossibilidade de realizar esse ideal.

Em alguns trechos da entrevista, Vereza explana que optou por fazer uma interpretação substantiva de Graciliano e que incorporou definitivamente “a obsessão dele pela palavra deserta”:

VEREZA: E aí eu vou fazer uma interpretação com a mesma economia que ele tinha como escritor – *substantiva* – e foi isso que eu fiz. Uma total... sobretudo porque era um filme de três horas e dezessete minutos né.

RODRIGUES: Bom, existe algum gesto seu que você na época percebeu que era semelhante ao do Graciliano ou o contrário, algum gesto que você incorporou nesse encontro com ele?

VEREZA: Sim.

RODRIGUES: Você falou do desencanto que é muito forte. Não... não seguiu fumando?

VEREZA: Não. Era a perna cruzada né?... a perna cruzada. E a obsessão dele pela palavra deserta.

RODRIGUES: Bom, como o escritor Graciliano Ramos influenciou o cidadão Carlos Vereza? [...]

VEREZA: Muito, muito, até mesmo porque eu incorporei definitivamente a economia como intérprete através da obra dele, através da obra dele. [...] Você não precisa fazer muito para mostrar né?

Assim, o ator revela que adotou uma expressividade contida, carregada de sensibilidade, mas pautada no retraimento e na objetividade, a qual incorporou como intérprete. Após dezesseis semanas de filmagem, o ator expôs que: “Você manter aquele universo aparentemente fechado, mas pleno de compaixão pelo semelhante, é como tentar conter um vulcão prestes a explodir” (VEREZA *in* MORAES, 2012, p. 302).

Essa escolha pelo modo de interpretar encontra reverberação nas palavras dos estudiosos que fizeram a crítica do filme: Le Clézio, por exemplo, cita “a força e o comedimento de Carlos Vereza” (LE CLÉZIO, 1984, p. 8). Lauro Machado Coelho, do *Jornal da Tarde*, escreve: “Mas o trabalho mais impressionante, o de Carlos Vereza, que, nos menores gestos e inflexões, incorporou a figura de Graciliano (COELHO,

22/06/84, p.13). E Heloísa Ramos, viúva de Graciliano, se refere a característica que mais a sensibilizou na interpretação do ator: “a forma de olhar de Vereza, o seu modo de curvar os ombros, aquela impressão de que se abstraía da realidade para tentar superá-la” (RAMOS, H. *apud* SCHILD, 15/06/84).

RODRIGUES: Bem, aqui uma questão bem delicada.

VEREZA: Sim, pois não.

RODRIGUES: O senhor fala aqui que foi sequestrado⁴⁵ né?

VEREZA: Sim, sim, sim.

RODRIGUES: ...torturado⁴⁶... e na entrevista com o Silvano Santiago, ele... lembrei lendo o livro⁴⁷... lembrei dele [RUÍDO] ele teve um irmão o Haroldo Santiago, que era secretário do PCdoB em Minas Gerais. O Haroldo foi sequestrado, torturado... [...] Como é que o senhor sobreviveu a isso? Como é que você sobreviveu a isso? Venceu. Venceu isso?

VEREZA: Eu venci mesmo.

RODRIGUES: Venceu.

VEREZA: Agora... o trauma durou um tempo né? Eu fazia análise, enfim. A Dina me ajudou muito, Dina Sfat. [...]

RODRIGUES: E Vereza... quanto tempo que você ficou preso?

VEREZA: Oito dias⁴⁸ que eram oitenta séculos.

RODRIGUES: Como?

VEREZA: Oito dias que pareceram oitenta séculos. É.

Neste momento da entrevista, quando perguntado sobre a questão dos sequestros e da tortura, Vereza mostra-se totalmente à vontade para responder, embora tenha sido bastante objetivo e econômico com as palavras. Frisa, em primeiro lugar, que *venceu*. Após, destaca que houve o trauma, que durou um tempo e foi

⁴⁵ “Fui sequestrado duas vezes, torturado *comme il faut*”. Vereza relata o episódio dos sequestros pelos militares no livro: VEREZA, Carlos. **Efeitos especiais: Estilhaços biográficos**. Apresentação de Mariléa Singulini. Ilustrações de Murilo Martins. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012, p. 30; p. 55.

⁴⁶ Paulo José dirigiu a peça *Transaminases*, de Carlos Vereza em 1978, com Antonio Pedro, Armando Bogus e o próprio autor. Recebeu o Prêmio Especial de Comédia no 10º Concurso Nacional de Dramaturgia; Prêmios *Molière* e *Mambembe* para Antônio Pedro, pelo personagem *Gordinho*. Trecho do prefácio de Paulo José: “Escrita nos anos setenta, depois do AI-5 (13 de dezembro de 1968, jamais esqueceremos), quando o golpe militar de 64 se instaurou definitivamente, com o fechamento do congresso, o fim da legalidade, dos direitos civis, do *habeas corpus*, inviolabilidade do lar, etc., *Transaminases* é uma comédia kafkiana sobre as prisões arbitrárias, interrogatórios absurdos que Vereza vivenciou pessoalmente quando foi preso como subversivo em 1969. Foi submetido às práticas habituais na época e que se repetem ainda hoje, por policiais que queriam prender esse tal Stendhal que havia escrito *O Vermelho e o Negro* (vermelho é coisa de comunista), Eurípedes é codinome?, etc. os métodos, às vezes bárbaros, todos nós conhecemos. Vereza também mas preferiu falar deles de uma forma paródica. *Transaminases* é a história de um interrogatório” in VEREZA, Carlos. **Meu fatal lado esquerdo: o teatro de Carlos Vereza**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007, p. 57.

⁴⁷ Livro mencionado pela autora durante a entrevista: VEREZA, Carlos. **Efeitos especiais: Estilhaços biográficos**. Apresentação de Mariléa Singulini. Ilustrações de Murilo Martins. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

⁴⁸ “E lá fiquei oito dias, e lá me vi no limite do possível, e lá minha alma rachou de vez” in VEREZA, Carlos. **Efeitos especiais: Estilhaços biográficos**. Apresentação de Mariléa Singulini. Ilustrações de Murilo Martins. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012, p. 55.

tratado em terapia; ressalta a ajuda da amiga Dina Sfat, também atriz, para superar o trauma.

Na frase – “Oito dias que pareceram oitenta séculos. É.” – o ator sintetiza todo o sentimento de impotência e o limbo temporal que envolveram os dias de aprisionamento. A fala de Vereza simboliza o rastro da vivência do cárcere – a tortura física e psicológica –, é, nesse sentido, fruto da impressão no corpo, conforme Derrida: “a impressão no corpo, quando fala da marca de circuncisão em Freud, a escritura, o rastro, a inscrição sobre o corpo chamado próprio” (DERRIDA, 2001, p. 40).

Dessa forma, a vivência do cárcere é uma das pontes que une escritor e ator, conforme Vereza relata na entrevista: “confrontado com determinado texto, a gente tem que ter coragem de encontrar em nós aquilo que é parecido”, e também influenciou na sua escolha para o papel: “Seria muito difícil para um ator que não tivesse nenhum tipo de experiência política entrar no personagem de Graciliano Ramos e viver tudo aquilo” (SANTOS *in* OITO NOTAS..., 2013, p. 6).

Neste sentido, podemos falar então de impressão do cárcere, e retomando Derrida: “a questão do arquivo, não é, repetimos, uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50).

Assim, a impressão deixada por Carlos Vereza na história do cinema brasileiro, a partir da impressão deixada nele pelo cárcere vivido durante a ditadura representa *uma resposta* para o amanhã, isto é, uma resposta para o futuro que decorre da necessidade ética de ser testemunho da sua geração: “Quer dizer, eu fiz esse filme com sangue, com garra né, porque eu sabia que também era um depoimento da minha geração em relação às ditaduras que o país passou, entendeu?”

Também apontamos a questão da *posteridade*, citada por Derrida: “Termo usado por Freud, para designar uma temporalidade específica do aparelho psíquico, que reconstitui *a posteriori* o sentido de uma experiência vivida”. O significado desta experiência do passado, explica Derrida, não ocorre no momento do acontecimento nem através de uma percepção consciente, mas surge de maneira diferida, como suplemento (DERRIDA, 2001, p. 70).

Nesse sentido, a impressão do cárcere no corpo situa a fala do ator, que surge condensada, resumida, disposta a expor a essência do ocorrido, ainda que sempre haja o fio solto do indizível.

3.4 O papel do intelectual

A reflexão permanente sobre a sociedade é uma preocupação do ator Carlos Vereza. O ator não se furta de expressar suas opiniões a respeito dos meandros do país, e não raro é alvo de inúmeras críticas e deboches de jornalistas. Inclusive, a Rede Globo⁴⁹ de televisão teria afastado o ator devido às suas opiniões e posicionamentos.

RODRIGUES: Qual o papel do intelectual para Carlos Vereza?

VEREZA: O intelectual tem que ser um livre pensador. Ele tem que refletir, sobretudo, a época em que ele vive. Ele não pode passar em branco. O tempo que você tem pra viver você tem que testemunhar isso. Você tem que testemunhar isso. Não levantando bandeira, nem de um ponto de vista pedagógico nem didático; mas de uma forma existencial você tem que testemunhar sua época. Né... foi o que ele fez né... e eu concordo com ele.

Aqui observamos a importância do teor testemunhal para o ator. Ser testemunho do seu tempo, tal como Graciliano foi do seu. Observamos em ambos – escritor e ator – a disposição ética de expor e discutir os problemas da sociedade em que vivem, conforme sua percepção.

RODRIGUES: Há uma cena no final do filme que mostra Graciliano/Vereza saindo da prisão. Ele deixa o galpão dos presos na Colônia Correccional de Dois Rios pela última vez; por trás do cercado, os prisioneiros Gaúcho, Desidério e Cubano se aproximam para se despedir do companheiro que está prestes a deixar a Ilha Grande. Na cena seguinte, encontramos Graciliano fora dos portões da Colônia. Ele sorri ao sentir que a liberdade se aproxima e, num gesto de rara empolgação, lança para o alto seu surrado chapéu de palha, celebrando seus últimos instantes de cárcere. Um corte rápido apresenta a embarcação em alto-mar – é a última imagem de *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. Essa cena nos remete a várias possibilidades de análise. Será que talvez represente que a liberdade é apenas uma breve sensação e jamais um estado? Sempre estamos encarcerados de alguma forma?

VEREZA: Eu volto ao Papa [*Referindo-se a Sartre*]. São momentos de liberdade. A felicidade não existe, existem momentos de felicidade. Então, é... Volto ao Le Clézio quando ele diz que o filme é sartriano. Porque o... Quando ele diz que pra ele tanto faz ser preso dentro ou fora, ele, ele te dá uma visão de mundo nessa, nessa frase curta né. Ele te dá uma visão de mundo. Então eu acho assim, quer dizer, ele,

⁴⁹ Fato confirmado pelo próprio Vereza em: *Marielle é um cadáver fabricado*, disponível em: <<https://www.opovo.com.br/vidaarte/2018/04/carlos-vereza-u201cmarielle-e-um-cadaver-fabricado-u201d.html>>.

a liberdade pra ele, pro Graciliano... ele se via preso, inclusive, no começo do filme, quando a Heloísa ficava falando, falando, falando, falando... [RUÍDO] E ela disse para ele no filme: “Você com as suas amantes”, lembra? Logo no início do filme.

Novamente Vereza refere-se a Sartre, Le Clézio e a concepção de Graciliano frente à liberdade. Observamos que o ator se refere à angústia⁵⁰ e ao desamparo que acompanham a ideia de liberdade proposta por Sartre. O homem é livre para escolher e essa responsabilidade implica a angústia, o desamparo e o desespero, para ele, inerentes ao processo de se fazer ser responsável pelo que faz. Assumir esse projeto de ser, desamparado, só, já que não há um Deus, uma natureza ou uma essência, gera o peso da liberdade e a impossibilidade de realizá-la plenamente.

E quando falamos de desamparo, expressão cara a Heidegger, queremos dizer somente que Deus não existe, e que é preciso tirar, até o fim, todas as consequências disso. [...] Dostoievski escreveu: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Eis o ponto de partida do existencialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, e por consequência o homem está desamparado, pois não encontra nele, nem fora dele, nenhuma possibilidade a que se agarrar. Não encontra desculpas, para começar. Se, de fato, a existência precede a essência, não se poderá jamais explicar nada por referência a uma natureza humana dada e imobilizada; dito de outro modo, não há determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos diante de nós valores ou ordens que legitimarão nossa conduta. Assim, no reino luminoso dos valores, não temos justificativas ou desculpas nem por trás de nós, nem diante de nós. Estamos sós, sem desculpas. Eu exprimiria isso dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque ele não se criou a si mesmo, e, entretanto, por outro lado, livre, pois, uma vez lançado no mundo, ele é responsável por tudo o que faz (SARTRE, s/a, p. 623).

Quando cito a última cena do filme, Vereza volta a mencionar Sartre e Le Clézio, diz que não existe liberdade e felicidade, apenas momentos. Diz que essa é a visão de mundo de Graciliano, tantas vezes mencionada na célebre frase: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos

⁵⁰ Sartre sobre a angústia: “Tudo se passa como se, para todo homem, a humanidade inteira tivesse os olhos fixados sobre o que ele faz e se regulasse por aquilo que ele faz. E cada homem deve dizer a si mesmo: tenho eu o direito de agir de tal modo que a humanidade se regule pelos meus atos? E se ele não diz isso a si mesmo, é porque ele mascara sua angústia dele mesmo. Não se trata de uma angústia que levaria ao quietismo, à inação. Trata-se de uma angústia simples, conhecida por todos aqueles que tiveram responsabilidades (ANTOLOGIA..., s/a, p. 622).

coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2013, p. 12). Menciona, ainda, uma das brigas entre Heloísa e Graciliano, no início do filme. No livro, Graciliano pensa que na prisão como um “princípio de liberdade”, o descanso das mazelas do dia a dia, e sossego para corrigir o livro que estava escrevendo:

Minha mulher deu razão a ela e conseguiu arrastar-me a um desses acessos de desespero que ultimamente se amiudavam. Com era possível trabalhar em semelhante inferno? [...] Minha mulher, porém, sentia-se lesada, o que me fazia perder os estribos. De repente um ciúme insensato. Naquele momento a prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade (RAMOS, 2013, p. 23-24)

É importante ressaltar que na obra literária não existe a cena final do filme. Nos capítulos 31 e 32 de *Memórias do cárcere*, os guardas da Colônia Correccional fazem a revista da mala de Graciliano (o escritor escondera 40 páginas no forro da maleta), quando este se prepara para voltar à Casa de Detenção, no Rio de Janeiro. Na adaptação fílmica, os presos protegem as páginas escritas por Graciliano com o próprio corpo; protegem, nesse sentido, o fazer literário e o fazer histórico, é quando a comunhão entre o trabalho do escritor e o marginalizado, ambos oprimidos pela repressão. Esta é uma licença poética do diretor que, conforme Xavier:

A sugestão forte que resulta da estrutura dramática e do final catártico do filme é um direito do cineasta [...] Quando chega ao clímax, o lance de cumplicidade inventado por Nelson pereira dos Santos vem como decorrência natural, coroa a composição do herói: a defesa conjunta do manuscrito o transforma em patrimônio coletivo, ficando selado, na ação, o encontro entre o trabalho do escritor e o oprimido, o empenho sendo de todos porque o testemunho redime, não deixa o sofrimento virar poeira, torna-o histórico (XAVIER, 1984, p. 15;18).

A seguir, já nos encaminhando para o final da entrevista, perguntamos a Vereza:

RODRIGUES: Em sua opinião, quais são os cárceres do Brasil – hoje – levando em consideração a situação político-social na qual nos encontramos onde há desigualdade social em todas as áreas: na cultura, na saúde, na política, na educação, etc.

VEREZA: O cárcere é a falta de história. É a não-historicidade. Então, a gente ainda não... a gente ainda não fez uma análise sobre a Guerra do Paraguai, Guerra de Canudos, sobre a Inconfidência Mineira, Tiradentes... Então nós temos esses carmas suspensos que a gente não... embora a gente nunca tenha tido uma guerra como na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Europa... a gente tem o cárcere da

falta de história, esse é o grande cárcere. Por isso que ele dizia: “pra mim tanto faz estar preso dentro ou estar preso fora”. Eu acho que você devia até colocá-la assim, perto do título do seu trabalho... pra ele tanto faz, porque fora da prisão ele tava preso, pela... preso pela história do país.

RODRIGUES: A própria colonização...

VEREZA: É, a próp. .. Eu não quero nem falar disso... porque é tão óbvio que a gente foi mal colonizado, gente foi mal colonizado né... tomaram, tomaram o que havia de mais autêntico quando chegaram aqui, já distribuíram as sesmarias, as capitanias hereditárias... essa coisa da capitania hereditária ficou depois com os cartórios, dos cartórios passou para os parlamentares no Congresso, é a mesma visão histórica do cartório, a mesma visão histórica da capitania hereditária, que permanece com quinhentos e tantos deputados, senadores, com altos salários e diárias e carros do último ano, entendeu.

No entendimento do ator, Graciliano sentia que a liberdade não era plena porque estava consciente da falta de história que envolve nossa construção enquanto nação. Na perspectiva de Vereza, a “falta de história” caracteriza-se por toda a manipulação orquestrada pelos governantes, desde a colonização, que vise à perpetuação de estruturas de poder viciadas em exploração, na manipulação da história que afasta a população da dignidade humana e da memória, e na cultura que incentiva e aplaude o *jeitinho brasileiro*⁵¹. Inclusive, o ator sugere que seja colocada junto ao título da tese a célebre frase de Graciliano: “pra mim tanto faz estar preso dentro ou estar preso fora”, remetendo a outro texto do escritor alagoano, *Autorretrato aos 56 anos*: “É-lhe indiferente estar preso ou solto”

RODRIGUES: Em algumas passagens de *Memórias do Cárcere* (livro e filme), Graciliano é levado de cárcere a cárcere sem justificativa alguma, e nessas situações ele faz a mesma pergunta aos guardas que o conduzem: “*Para onde?*” Ora ele recebe uma resposta evasiva, ora não recebe resposta alguma. Ou seja, não há perspectiva no horizonte, apenas a dúvida. O senhor é atuante como cidadão, como intelectual e isso nos desafia a fazer mesma pergunta que Graciliano faz em suas *Memórias*: Vereza, *para onde?* Qual a sua expectativa em relação ao futuro do país?

VEREZA: Eu sou obrigado a ter uma perspectiva porque eu tenho duas filhas, um filho, neta, tenho meus amigos. Eu sou obrigado a ter uma perspectiva, né. Agora, essa perspectiva não é... ela não é fantasiosa, você percebe, eu não sou muito otimista. Tenho que ter uma perspectiva senão eu teria que entregar tudo, não é? Mas a... Eu não sou otimista: eu não tenho dinheiro para montar a minha peça,

⁵¹ “Em suma, o *jeitinho* se confunde com corrupção e é transgressão, porque ela desigual o que deveria ser obrigatoriamente trado com igualdade, ou seja, sem *sine ira et studio*, como dizia Max Weber, roubando um adágio de Tácito” in *O Jeitinho Brasileiro*, entrevista com Roberto Da Matta. Disponível em: <<https://maniadehistoria.wordpress.com/o-jeitinho-brasileiro/>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

você percebe?... Com todos esses prêmios que eu ganhei. Então, a... Mas isso não me torna amargo, não me torna amargo. Eu tenho esperança que a gente possa conseguir é... uma razoável convivência democrática, é... Mas eu não tenho a ilusão que a gente vá conseguir uma democracia num nível europeu, num nível americano, isso eu não tenho não.

Ao responder a esta pergunta, novamente Vereza menciona a importância de ser testemunho de seu tempo. Nesse sentido, explica que não é ‘muito otimista’ quanto ao futuro do país, mas conserva a esperança de que ainda possamos alcançar uma razoável convivência democrática. Aqui reverbera o ‘desencanto’ mencionado anteriormente, e certa frustração, tendo em vista que o ator menciona a falta condições econômicas para montar uma peça teatral, mesmo que tenha recebido prêmios importantes por trabalhos anteriores.

RODRIGUES: Eu li que você... quando faleceu o... ai... Como é que é o nome dele? Não lembro agora... você falou desse ator, amigo também que... Cláudio Marzo!

VEREZA: Cláudio Marzo.

RODRIGUES: Cláudio Marzo. Por ocasião do falecimento dele você falou que vocês colocaram *Abaixo a ditadura* numa... <risos>

VEREZA: Isso é muito engraçado. Eu e o Cláudio Marzo, o Antônio Pedro, o Givaldo, Ginaldo, o produtor. Nós fomos pro Teatro Jovem e pintamos uma faixa “Viva o Vasco” e outra faixa “Viva o Flamengo”, aí nós entramos com isso no Maracanã, a polícia olhou e viu que era uma faixa a favor do futebol né? Aí uma turma foi pra aquele lado do Maracanã e nós ficamos aqui né? Só que atrás da faixa estava escrito *Abaixo a ditadura* e antigamente entrava primeiros aspirantes, jogava o time de futebol de aspirantes. Nesse intervalo o gramado era invadido por repórteres para entrevistar pa pa pa... que aí entrava o time profissional. Aí, o combinado era que quando desce intervalo a gente ia jogar faixa *Abaixo a ditadura*. Quem tava olhando via: “Viva o Vasco”, “Viva o Flamengo”, aí nós jogamos, mas a faixa arrebentou e caiu na Geral e o povo gritou: “Vai jogar faixa pra puta que pariu”, entendeu?

RODRIGUES: <risos>

VEREZA: Isso historicamente é genial. E aí as meninas que estavam conosco, cheia de panfletos, jogaram os panfletos na arquibancada; o vento jogou o contrário, essa é a própria história do Brasil, esse episódio é a própria história do Brasil <risos>.

RODRIGUES: Meu Deus! <risos> Sim tá tudo ao contrário.

VEREZA: Foi o vento que trouxe o Cabral pra cá, e esse vento do panfleto né.

No final de entrevista, Vereza relembra uma vivência durante a ditadura junto com o ator Cláudio Marzo e outros amigos. Aqui o ator faz uma comparação entre o ‘vento do panfleto’ e o ‘vento que trouxe o Cabral para cá’. Para o ator, o vento que

atrapalhou a manifestação de combate à ditadura trazendo resultado contrário ao pretendido, equipare-se ao vento que desviou a armada portuguesa de sua rota trazendo-os ao Brasil, e o resultado da colonização portuguesa – caracterizada pela espoliação de nossas riquezas e manipulação do povo – gerou uma estrutura social profundamente desigual em todos os níveis da dignidade humana.

Na construção do personagem para as telas, o ator criou um arquivo. *Arquivou* suas pesquisas, ideias, vivências e reflexões acerca da arte, da literatura, da política, da história, visto que o arquivo está ligado à exterioridade de um lugar e a uma impressão escritural, no caso, a impressão nas cenas do filme. Nessa linha, a figura de Graciliano Ramos levada à tela do cinema configura-se em lugar de inscrição, consignação e registro da assinatura de Carlos Vereza.

As impressões gracilianas – processo de criação da obra ou impressão escritural, paixão do arquivo, o papel do intelectual –, são apresentadas aqui como marcas ou traços deixados por Graciliano Ramos na criação do personagem fílmico efetuada por Vereza, pois “a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã (DERRIDA, 2001, p. 51).

Assim, a construção do personagem Graciliano Ramos – arquivo de *Memórias do cárcere* – configura-se como uma resposta, promessa e responsabilidade para o amanhã e “O espetáculo cinematográfico vem para afirmar a missão da literatura (por extensão, do cinema) como registro do tempo, da memória. Vem para fazer o elogio do texto, de sua tarefa, afirmando um lugar para o intelectual” (XAVIER, 1984, p. 18).

No próximo capítulo faremos o entrecruzamento dos três arquivos estudados.

4 AS IMPRESSÕES GRACILIANAS ENQUANTO HERANÇA

Este capítulo aborda os arquivos citados como impressões gracilianas enquanto herança.

4.1 Os arquivos e as *Memórias de Graciliano*

Pierre Nora, em *Entre memória e história – a problemática dos lugares* (1993), afirma que vivemos tempos de aceleração da história: há um desequilíbrio entre um passado definitivamente morto e a percepção global desse algo desaparecido. Memórias perdidas, esfaceladas, escondidas, esquecidas... nesse processo há uma avalanche de publicações, estudos, interesse e curiosidade pela memória e seus lugares porque, conforme Nora: “Fala-se tanto em memória porque ela não existe mais” e, portanto, “Há locais de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p. 7). No entanto, ainda que não exista mais, a memória permanece; e permanece porque,

[...] é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais (NORA, 1993, p. 9).

O desequilíbrio entre o passado morto e a necessidade de continuidade, segundo Nora, faz com que nos refugiemos nos *locais* de memória – os restos, os resíduos, os traços –, assim, há um sentimento individual e coletivo que se agrega a esses locais elegendo-os como símbolos daquilo que nos conforma e identifica. Isso porque,

Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. [...] os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios

fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p. 12).

Os lugares da memória, nesse sentido, são os resíduos das experiências que que vivenciamos, juntamente com a preocupação de não sermos esquecidos, ou seja, a nossa necessidade de perpetuação elege os arquivos que contemplam as marcas da história de alguém ou de muitos.

No estudo sobre a obra de Freud, Derrida utiliza a termo *impressão freudiana* para referir-se à *assinatura freudiana* como *marca* em seu próprio arquivo (seu corpo e sua obra), sobre o conceito de arquivo e arquivamento, e ainda, a marca espectral que deixou na história da humanidade.

Na releitura do arquivo freudiano, Derrida opera a desconstrução do arquivo. O arquivo remete a *começo* (princípio físico, histórico ou ontológico) e *comando* (princípio nomológico), assim, enquanto vontade de verdade, experiência da memória e lugar de consignação traz em si uma contradição: toda memória implica esquecimento. Tal como Derrida, neste trabalho nós também desconstruímos o arquivo de Graciliano Ramos – *Memórias do cárcere* – a fim de buscar nele a memória enquanto verdade, experiência e esquecimento, rastro e além, estes gravados nas interpretações de Carlos Vereza e Silvano Santiago, pois: “É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece” (DERRIDA, 1995, p. 12).

Dessa forma, o arquivo é permeado pela pulsão de morte, que trabalha para a destruição e exclusão do próprio arquivo, gerando os apagamentos, silenciamentos e esquecimentos (amnésia), e a aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, lembrando que para Derrida, o arquivo é hipomnésico.

Nesse sentido, se não há arquivo sem consignação em lugar exterior que assegure a possibilidade de memorização, repetição, reprodução e reimpressão, não há arquivo sem pulsão de morte, pois, justamente, alerta Derrida, a própria repetição ou compulsão à repetição é indissociável da pulsão de morte; assim, tudo que condiciona o processo de arquivamento expõe o arquivo a sua própria destruição (DERRIDA, 2001, p. 23). A essa pulsão de morte Derrida nomeia como *mal d’archive*: “E o Um se *faz violência*. O Um se protege do outro *para se fazer violência*: *porque se faz violência e com vistas a se fazer violência*” (DERRIDA, 2001, p. 109).

Ainda, “a impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9) reverbera no movimento dos dois criadores. Ambos foram tomados pelo mal de arquivo, arderam de paixão, incendiaram-se artisticamente ao recriar a figura de Graciliano Ramos. Sacrificaram o corpo e a suposta garantia de sucesso dada pela carreira consolidada, a fim de lançarem-se sem freios no arquivo Graciliano Ramos, de *Memórias do cárcere*, já que “nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão de repetição, nenhum ‘mal-de’, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 118).

Carlos Vereza dirige-se a Graciliano, recria-o, a partir de um desejo febril de incorporá-lo com perfeição e mostrar na tela a figura digna, ética, a fim de fazer justiça a todos que viveram as misérias provenientes da Ditadura Civil Militar de 1964. Silviano Santiago, por sua vez, dirige-se a ele a partir de um desejo compulsivo de repetição e diferenciação, revelando a voz hesitante e combativa do homem que sofre no retorno à vida cotidiana; num painel mais amplo, descortina as relações entre o Estado e os intelectuais brasileiros.

Nessa linha, à pergunta: “Quem desejaria substituir o fantasma de Freud? Por outro lado, como não desejá-lo?” (DERRIDA, 2001, p. 110) também perguntamos: “Quem desejaria substituir o fantasma de Graciliano Ramos? Por outro lado, como não desejá-lo?”, a essas questões também respondem a criações artísticas de Silviano Santiago e Carlos Vereza, e este próprio trabalho, enquanto impressão graciliana, também, inscrita na busca desta pesquisadora.

A figura espectral de Graciliano Ramos é fundamental porque a estrutura de todo arquivo é espectral, conforme Derrida. Nesse sentido, a espectralidade não é visível nem invisível, nem presente nem ausente, é um delírio que contém, segundo Freud, *uma parte da verdade* – “há uma verdade do delírio, uma verdade da loucura ou da obsessão” (DERRIDA, 2001, p. 113) – que é recalçada ou reprimida e por isso mesmo sempre retorna, tal qual um fantasma, sendo esta parte da verdade “irredutível à explicação” (DERRIDA, 2001, p. 114).

Esse retorno deve-se justamente ao *mal de arquivo* que acomete o artista/arqueólogo/pesquisador, e aqui nos incluímos, que se lança ao arquivo na busca por aquilo que ele traz de verdade, no que esconde, revela, excita e provoca, ciente de que nele é inerente o caráter de inacabamento. Nesse sentido é que buscamos rastrear as impressões deixadas por Graciliano Ramos no modo como

Silviano Santiago escreveu *Em liberdade* (1981) e Carlos Vereza protagonizou *Memórias do cárcere* (1984), vivendo o papel do escritor alagoano, o que também revela as impressões gracilianas na própria pesquisadora a partir das escolhas feitas desde o início deste trabalho. Assim, sabedora de que todo o arquivo traz em si o inalcançável, essa porção invisível que será iluminada no por vir (ou não), a pesquisadora faz um elogio ao caráter de inacabamento inerente ao arquivo, visto que nele vive a potência de novas descobertas e olhares. Dito de outra forma: graças ao inalcançável, ao segredo, ao rastro... existe o novo e renova-se a literatura.

4.2 Os *Gracilianos* de Carlos Vereza e Silviano Santiago

Carlos Vereza e Silviano Santiago constroem a personagem Graciliano Ramos, pelos registros de memórias e de famílias, numa trajetória marcada por diferentes leituras, adequadas às concepções do escritor e do ator. Essencialmente diferentes sob o ponto de vista do olhar para a experiência de Graciliano, ambos convergem em um ponto: a capacidade de viver no outro, afirmação de Silviano (p. 46), que ele realiza em *Em liberdade* e que Carlos Vereza atualiza enquanto ator na adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos.

Na busca por desvelar as marcas gracilianas no escritor Silviano Santiago, perguntamos a ele sobre o ofício do escritor a partir de uma declaração de Graciliano:

RODRIGUES: Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano diz: “Eu queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período, riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígios de memórias obliteradas”. É possível para um escritor “endurecer” o coração? O escritor não é escritor *justamente* porque não consegue fazer isso?

SILVIANO: Não, aí é uma questão filosófica que você coloca, entende? Quer dizer, eu... eu acho delicada a questão porque eu não gostaria de tomar também uma... simplista. É... Eu acho que o escritor não é necessariamente uma figura sentimental. Eu me aproximo mais do escritor que seja um estóico. Sabe? e... há um texto que eu admiro muito, e a que eu recorro com constância, é *A terceira margem do rio*. Eu acho que o lugar do escritor é o lugar da terceira margem do rio, ou seja, é o lugar do trabalho e da solidão. Você remar contra a corrente para não morrer. Por que, no momento em que você vive numa barca e aquele rio caminha para o mar e te leva para o mar onde está tradicionalmente a morte. Se isso acontece, você já não tem mais forças, você já... sabe? Você se entregou. Você entregou sua vida. Então, o que eu acho importante no escritor é remar contra a corrente, remar contra a corrente do estilo em vigor, remar contra a corrente das

manifestações literárias e de cunho artísticas em vigor, remar contra a corrente de um modo passadista de pensar a atualidade, entende? Remar contra a corrente dessas ligações sentimentais, que por ser demais sentimentais, muitas vezes são muito egoístas. O escritor é aquele que deixa a família lá na margem, a mulher e os dois filhos, lá na margem, e fica na solidão daquela canoa, remando contra a corrente dia e noite, com intempérie sem intempérie; é claro, ele não recusa um filho que o alimenta todos os dias, que vai deixar na margem a alimentação para ele sobreviver, porque na canoa ele não teria sobrevivido. Então é um pouco isso, entende? Eu acho o escritor pouco sentimental. Como figura, não é? Como figura, pouco sentimental. Uma figura mais estoíca, uma figura dura com o mundo, entende?

Neste trecho da entrevista, Silviano fala sobre o “lugar do escritor”. Revela que considera o escritor uma figura “pouco sentimental” e “dura com o mundo” e que se aproxima de um escritor “que seja um estoíco”.

O *Estoicismo*⁵² é uma doutrina filosófica que surgiu na Grécia no século IV e teve como precursor Zenão de Cítion (336 a.C – 246 a.C). Segundo Ronildo Alves dos Santos, na tese *Sobre a doutrina das paixões no estoicismo*, essa filosofia enfatiza a paz de espírito e considera a autossuficiência o seu maior objetivo: “Uma das características do sábio é a habilidade de controlar suas reações e ações. Na terminologia estoíca isto é expresso afirmando-se que as ações do homem estão em seu poder” (p. 64).

Nesse sentido, o estoicismo combate a irracionalidade e o impulso excessivo. Assim, o homem cujas faculdades atingiram a maturidade não se guia pelas paixões, que levam ao amargor e aos enganos, mas orientam-se pelas escolhas que estão de acordo com a natureza (aqui “estar de acordo com a natureza significa escolher de acordo com a razão e não fazer escolhas baseadas na paixão) (SANTOS, 2008, p. 74).

Depreendemos da fala de Silviano que este percebe e se entende como escritor que prioriza a razão ao observar o mundo e escrever sobre ele. Há uma distinção entre a pessoa e o escritor – “Como figura, não é? Como figura, pouco sentimental” – sendo que este último não deve priorizar o sentimento durante a escolha escritural e precaver-se de “ligações sentimentais, que por ser demais sentimentais, muitas vezes

⁵² SANTOS, Ronildo Alves dos. **Sobre a doutrina das paixões no estoicismo**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Tese (doutorado). Disponível em: <repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280135/1/Santos_RonildoAlvesdos_D.pdf>. Acesso em: 16.nov.2018.

são muito egoístas”, para doar sua vida e viver na *terceira margem do rio*, que é, para ele, o *lugar do escritor*. “é o lugar do trabalho e da solidão. Você remar contra a corrente para não morrer”.

Ao mencionar o conto de Guimarães Rosa para dizer que o *lugar do escritor* é o lugar da *terceira margem do rio*, Silviano demarca a solidão, o trabalho e a autossuficiência como fundamentos de sua ação escritural; é como se tivesse que estar em solidão para entregar sua vida aos outros ou entregar sua vida aos outros signifique imprimir a marca da solidão em si próprio.

RODRIGUES: Em carta à irmã Marili, datada de 23 de novembro de 1949, Graciliano faz a crítica de um romance escrito por ela e expõe as motivações que devem fundamentar a obra de arte: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana [personagem do conto escrito por Marili], não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso” (GRACILIANO RAMOS *in* MORAES, 2012, p. 230). Então eu lhe pergunto: o que é *arte* para Silviano Santiago? E quais as motivações que fundamentam a sua arte?

SILVIANO: Arte é sobrevivência?... também. Arte é sobrevivência. É arte para... sobrevivência, eu tenho uma compreensão mais ampla do que seja a experiência em torno da arte. Porque eu acho que o Graciliano Ramos que está *Em Liberdade* sou eu, por mais paradoxal que isso possa parecer, entende? mas não sou eu com minha experiência, mas com a experiência dele, experiência esta que eu apreendi na leitura dele e de tantos outros autores. Nesse sentido, é... minha literatura é muito mais próxima de Carlos Drummond de Andrade. É... você deve conhecer aquele célebre poema *Infância* [Meu pai montava a cavalo, etc. Eu sozinho, menino, de maneira que ia cumprindo a história de Robinson Crusoe, história que não acaba mais]. Quer dizer, então, essa... me interessa essa capacidade que o escritor tem de viver no outro, entende? ou de maneira como Rimbaud colocou “O eu é o outro”, entende? Então, eu acho que... eu teria que rever essa ideia de experiência tal como apresentada nessa carta dele para a filha. [RODRIGUES: Irmã] Para a irmã, perdão. Para a irmã. É... Por outro lado, quer dizer, eu concordo com as outras coisas que ele disse, quer dizer... desde que eu não tome a palavra sacrifício de uma maneira cristã, entende? Eu odeio o sacrifício no sentido cristão. Mas existe um sacrifício, ao meu ver... que é tão forte, o sacrifício da perda da vida, que é o sacrifício... de você, um pouco é um paradoxo – eu trabalho muito com paradoxos – de você abusar da vida. O abuso da vida não deixa de ser um modo de você sacrificar o seu corpo, de por o seu corpo à prova. O sacrifício de Cristo é isso, ele colocou o seu corpo à prova de uma fé, à prova de uma... de certas ideias. Só que eu vejo esse sacrifício de maneira oposta, eu vejo esse sacrifício como abundância de vida, mas tal superabundância de vida que isso desgasta, suponhamos, a saúde do corpo, ou – para ficar bem concreto – sacrifica o corpo. Quer dizer, o sacrifício pra mim vem da

superabundância, entende? de eu querer não só me contentar com minha própria vida, remoer os meus próprios problemas, sentimentos, etc. mas de eu ser capaz de empatia, simpatia, empatia, e querer viver muitas vidas ao mesmo tempo, a tal ponto, que eu não chego... eu sacrifico minha vida. Entende? Eu sacrifico minha vida em favor de quem? Eu sacrifico minha vida a favor do outro. Então, são formas de sacrifícios que me fascinam e que o meu ver estão muito mais próximas de querer explicar, a metáfora também está aí, do sangue. O sangue da minha literatura. O sangue da minha literatura é o meu sangue, mas é o sangue de muita, muita, muita gente. Entende? E é... e acho que não é por causalidade que eu sou hipertenso. Eu já pensei nisso. Eu sou hipertenso porque a tensão sanguínea no meu corpo é tão tamanha que um dia (já está né, está sacrificando meu corpo) é certo que eu vou morrer de hipertensão arterial, não há como... entende? Não há como eu não morrer de hipertensão arterial. Agora, essa hipertensão é isso, é a capacidade de um transbordamento do sangue. As pessoas têm pressão baixa, pressão normal; eu tenho hipertensão. Porque isso é um estar num mundo sacrificial, que é estar no mundo do escritor, ou do artista.

No trecho acima, Silviano alia-se a Graciliano quando confirma sua necessidade, como escritor, de viver no outro. Para fazer a sua arte, Silviano rejeita o sacrifício no sentido cristão – o mártir – e demarca que a sua forma de fazer arte está voltada para superabundância de vida, no sentido nietzschiano do termo, dar a vida em favor do outro na superabundância e não como mártir; exaurir o próprio corpo sim, mas não na dor, e sim no júbilo.

A superabundância ou o *amor fati* (amor ao destino) é um dos conceitos da filosofia nietzschiana. Scarlett Marton, no texto *A morte de Deus e a transvaloração de valores* (2009) explica que Nietzsche pretende uma nova concepção de humano. Esta implica a criação de novos valores que tornarão a “criatura e criador de si mesmo, o além do homem” (MARTON, 2009, p. 72), bem diferente do homem concebido em relação a um Criador, que deprecia a Terra, a vida e despreza o corpo.

A transvaloração de valores apregoada por Nietzsche está intrinsecamente ligada ao *amor fati* – o amor ao destino. Nesse sentido, transvalorar valores implica três ações: “suprimir o solo a partir do qual os valores até então foram engendrados” (MARTON, 2009, p. 75); é também inverter valores “transformar em ouro o que até então foi odiado, temido e desprezado pela humanidade” (MARTON, 2009, p. 77) e ainda, criar novos valores.

E a tarefa que Nietzsche reivindica para si mesmo, sua missão e seu destino, consiste em atribuir à existência humana um novo sentido, em fazer coincidir sentido e efetividade. “Quero aprender cada vez mais a

ver o necessário nas coisas como o Belo: - assim serei um daqueles que embelezam as coisas. *Amor fati*: que seja doravante o meu amor!" (A *Gaia Ciência* § 276) Amar o destino não exige que se tenha uma atitude resignada diante dele ou a ele submissa. Tampouco permite que nele se façam recortes ou se procedam a exclusões. Ao contrário! Assentir sem restrições a todo acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre, anuir a cada instante tal como ele é, é aceitar de modo absoluto e irrestrito tudo o que advém "sem desconto, exceção ou seleção"; é afirmar a vida no que ela tem de mais terrível e doloroso" (MARTON, 2009, p. 84).

Essa fala de Silviano expressa de forma magistral a paixão do arquivo mencionada por Derrida. Observamos que Silviano assume essa postura diante da vida, nas escolhas que faz e no seu *olhar* para o mundo. "Abusar da vida" até sacrificar o próprio corpo tem para Silviano o gosto do júbilo, pois significa viver e aceitar a plenitude da vida em todos os sentidos.

A transvaloração de valores acompanha o percurso intelectual de Silviano Santiago e, conforme mencionado, envolve vários vieses: a docência e o ofício de escritor e crítico, a leitura desconstrutora, o esfacelamento da noção de individualidade autoral, a complexidade do material discursivo nos ensaios, crônicas, entrevistas e na diversidade das propostas e ficção.

Essa superabundância de vida – de criação e produção – que sacrifica o corpo, advém do desejo "de eu querer não só me contentar com minha própria vida [...], mas de eu ser capaz de empatia, simpatia, empatia, e querer viver muitas vidas ao mesmo tempo", conforme diz Silviano. Esse imperativo existencial revela-se no gesto afirmativo de dizer sim, um "*dionisíaco dizer-sim* ao mundo, tal como é" (NIETZSCHE *apud* MARTON, 2009, p. 91).

A menção à palavra sangue na fala de Silviano é bastante significativa e simbólica. O escritor, pois, emprega a palavra *sangue* – o sangue da minha literatura – como metáfora para simbolizar a sua entrega voraz ao trabalho que envolve ser um escritor, esse transbordamento de vida que representa viver a arte, produzir arte, o seu esforço e os sacrifícios que tudo envolve.

No nosso entendimento, quando diz que "O sangue da minha literatura é o meu sangue, mas é o sangue de muita, muita, muita gente" – Silviano demarca que sua maneira de "estar" no mundo da arte, é abusando da vida em todas as suas possibilidades, sem amarras e preconceitos, sem prescindir do autodomínio e da profunda responsabilidade com o Outro.

No *Dicionário de Símbolos* (2009), Jean Chevalier e Alan Gheerbrant explicam que a palavra *sangue* abarca muitos significados:

O sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o Sol. [...] O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como princípio de geração. Segundo uma tradição caldéia, é o sangue divino que, misturado à terra, deu vida aos seres. De acordo com vários mitos, o sangue dá origem às plantas e até mesmo aos metais. No antigo Camboja o derramamento de sangue nos dias de torneio e sacrifícios proporcionava a fertilidade, a abundância e a felicidade [...] (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 800).

À palavra *sangue* está ligado o conceito de vida, geração, fogo, abundância, donde vislumbramos novamente a presença de Nietzsche. Ainda:

O sangue corresponde, ainda, ao calor, vital e corporal, em oposição à luz, que corresponde ao sopro e ao espírito. Dentro da mesma perspectiva, o sangue – princípio corporal – é o veículo das paixões (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 800).

O sangue também simboliza a comunhão com o Outro:

Na Nova Zelândia, todo objeto que receba uma só gota do sangue de um grande chefe torna-se sagrado. Reencontramos, aqui, o simbolismo da comunhão pelo sangue ou do laço de enfeudação pelo juramento do sangue (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 800).

Quando diz que “O sangue da minha literatura é o meu sangue, mas é o sangue de muita, muita, muita gente”, Silvano homenageia todos aqueles que de alguma forma deram seu sangue à causa, ofício, ideal ou utopia em que acreditavam, sejam intelectuais, artistas, escritores, marginalizados e oprimidos, que desenham a história de um país onde a desigualdade impera. Silvano rende homenagem também a Graciliano: “Ele é um apaixonado pela vida” (trecho da entrevista constante na página 66) e se alinha a ele quando transborda seu sangue (“Não há como eu não morrer de hipertensão arterial”), sua maneira particular de estar no “mundo sacrificial, que é estar no mundo do escritor, ou do artista”, conforme o trecho da entrevista citado na página 142.

Quanto ao simbolismo da palavra *sacrifício*, Chevalier e Gheerbrant explicam que esse é a ação

de tornar algo ou alguém sagrado, isto é, separado daquele que o oferece, seja um bem próprio ou a própria vida; separado, igualmente, de todo o mundo que permanece profano” [...]. “O sacrifício está ligado a uma ideia de troca a nível da energia criadora ou energia espiritual” (2009, p. 794).

Quando fala em sacrifício, Silviano deixa claro que repudia o sacrifício no sentido cristão, francamente ligado à culpa, ao pecado e ao medo: “Eu odeio o sacrifício no sentido cristão”, diz o escritor. Dessa forma, entendemos que a simbologia mais coerente com a postura de Silviano é a que entende o sacrifício como um ato de celebração: “o sacrifício celebra, primeiramente, uma vitória interior” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 794). Assim, estar no mundo sacrificial do escritor, do artista, é, para Silviano, uma celebração da vida em sua abundância, sob todos os vieses, no sentido nietzschiano do termo.

A seguir, respondendo à pergunta: “E qual o papel do intelectual para Silviano Santiago?”:

SILVIANO: É, quer dizer, o intelectual eu acho que continua aquela coisa bem simples, de que é alguém que decide pensar e acredita que o seu pensamento possa ter algum peso e até formar opinião, mas que sabe, ao mesmo tempo, que qualquer arrogância, qualquer atitude de convencimento, não pode se valer da força. Quer dizer, o intelectual é aquele que acredita que as ideias podem mover o mundo, ao passo que o economista, obviamente, é um intelectual também, mas que acredita que, obviamente, o dinheiro que movimenta o mundo. Quer dizer, eu acho que o intelectual ele aproveita da visão do mundo, de uma dedução, no sentido financeiro, de uma dedução de atividades que lhe dá os cientistas sociais. Então, ele tem uma dedução entende? Ele trabalha com um universo deduzido, mas esse universo deduzido, as preocupações concretas, com a política, com a economia, etc. ele é capaz, no entanto, de dar um salto, um salto qualitativo, porque, ao contrário desses, entre aspas, “ditadores de comportamento”, ele é uma figura essencialmente democrática. Porque tanto o economista quanto o cientista político são ditadores de pensamento, são aqueles que têm a arrogância a que eu me referi, e querem que suas ideias... e querem convencer o outro de suas ideias pela força.

Neste trecho, Silviano aponta o caráter democrático como parte da essência do intelectual. Para ele, o intelectual é aquele que acredita que as ideias podem mover o mundo, por isso ele jamais será um ditador de comportamento, mas alguém que pensa questões de caráter social, político, econômico, etc. e, partir de uma visão de mundo, tece reflexões e as expõe sem o viés disciplinar.

A posição de Silviano reporta ao pensamento de Derrida quando este aponta para a irresponsabilidade/responsabilidade do escritor, tendo em vista que a literatura é “a instituição que permite *dizer tudo*⁵³, de todas as formas” (DERRIDA, 2014, p. 49). O pensador explica que o

espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. [...] dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei (DERRIDA, 2014, p. 49).

Nesse viés, Derrida assinala que o escritor não deve caminhar nem pelo conservadorismo nem pela irresponsabilidade, mas reivindicar certa irresponsabilidade no tocante a poderes ideológicos que tentam cobrar dele posicionamentos determinados. Esse *dever de irresponsabilidade*, de se recusar a responder por seu pensamento ou por sua escritura diante dos poderes constituídos, mantendo sua independência intelectual é, para Derrida, a forma mais elevada de responsabilidade, pois dialoga intrinsecamente com a democracia por-vir⁵⁴.

Em nosso entendimento, a resposta de Silviano e sua postura como escritor, envolve tanto a reflexão sobre o fazer literário, o questionamento do autoritarismo estatal e a posição dos intelectuais, quanto a importância da forma democrática de repensar a história e a literatura, sobretudo num país em que, conforme registra o diarista Graciliano, em *Em Liberdade*, “Sobrepara, acima do segredo oposicionista, a verdade única e inquestionável, ditatorial, de um monarca, de um presidente” (SANTIAGO, 1994, p. 226).

Desse modo, podemos afirmar que o caráter democrático (essência do intelectual) dialoga com a responsabilidade/irresponsabilidade do escritor (e a literatura como instituição que pode dizer tudo) nas *Memórias do Cárcere* (tanto o texto literário quanto o texto fílmico) e *Em liberdade*. Os intelectuais que pensaram essas obras – Graciliano Ramos, Silviano Santiago, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Vereza) – escreveram a história da literatura e a história do cinema no Brasil,

⁵³ “Como assinalam os tradutores Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby, a expressão francesa *tout dire* expressa o duplo sentido de “dizer tudo”, como possibilidade de exaurir um assunto (em inglês, *say everything*), tanto quanto de “dizer qualquer coisa” indiscriminadamente (em inglês, *say anything*)” *in* Uma estranha instituição chamada literatura (DERRIDA, 2014, p.49, nota de rodapé).

⁵⁴ Derrida enfatiza o sentido aberto; remete ao caráter indeterminado do acontecimento *in* Uma estranha instituição chamada literatura (DERRIDA, 2014, p.53, nota de rodapé).

buscando desconstruir os discursos fundamentados na homogeneização e instigar a reflexão sobre os mecanismos de poder que fundamentaram períodos históricos importantes do país.

A partir de uma escritura que *transpõe os interditos*, conforme Derrida, esses intelectuais criaram um espaço de resistência e liberdade e, embora premidos *nos estreitos limites da gramática e da lei*⁵⁵ (aqui relembro a hesitação de Graciliano em escrever *Memórias*, a primeira tentativa de Nelson em filmá-lo, a tensão de Silviano durante a escrita de *Em liberdade*), nos legaram arquivos que desnudam e celebram a voz do oprimido, seja ele o escritor, o ladrão, o irmão, enfim – o oprimido –, este símbolo último da profunda desigualdade que nos conforma enquanto nação.

A escrita indissociada da vida que pulsa “verrumando o futuro, revolvendo o passado” faz-se porta-voz das derrotas e vitórias passadas e por vir, que se concentram, como uma constelação significativa, no corpo e na função do escritor diante do poder e da sua retórica carcerária (MIRANDA, 2009, p. 151).

A seguir perguntamos a Silviano:

RODRIGUES: Bom, vamos nos encaminhando para o final já. Qual a atualidade de *Memórias do Cárcere* hoje? E de *Em liberdade*?

SILVIANO: Eu acho que os dois livros são um pouco incompatíveis, entende? Ou complementares, por assim dizer. Eu não gostaria de que acreditassem que *Em liberdade* é escrito para substituir *Memórias do Cárcere* ou que *Memórias do Cárcere* possa substituir *Em liberdade*. São duas situações paralelas, são duas situações que são resolvidas, uma, a partir da experiência pessoal, praticamente intransferível, e a segunda, a partir de uma experiência subjetiva, pessoal, desde que trabalhada pela linguagem e pela literatura é transferível e que você pode aceitá-la, acatá-la e trabalhá-la, por sua vez, de uma maneira outra, com vistas a que ela possa ser transmissível, transferível a outro. Quer dizer, então, o que eu acredito é... É literatura, entende? É o eu posso te dizer. Eu acho que os dois livros, se por acaso, um deles eu tenho certeza, se por acaso o meu, continuar, a gente não sabe, se ele continuar, quer dizer, ele também representaria isso, não é? ...que são dois momentos muito diferentes não é? As dificuldades do cárcere e as dificuldades da liberdade, que a liberdade ali não é vista como uma festa... pelo contrário, você tem que se despojar, inclusive, é muito importante a leitura de Nietzsche, você tem que se despojar, se você quiser viver em liberdade plenamente, você tem que se despojar do ressentimento, porque se você não se despoja do ressentimento você encaminha sua vida para

⁵⁵ “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2013, p. 12).

o sacrifício do cristão, você se torna um mártir. Eu acho que o grande, a grande questão que eu levanto é que não há necessidade de que Graciliano Ramos, que escreveu e experimentou na carne, *Memórias do Cárcere*, se transforme num mártir. Eu acho que seria um empobrecimento da experiência dele. Ele, ele pode dizer que ele está indo além da dor, mas ele está indo além da dor, além do sofrimento, de que forma? De uma forma apaixonada pela vida. Ele é um apaixonado pela vida, um apaixonado pela sobrevivência, que você poderá ver nitidamente na luta dele contra o câncer no final da vida.

Neste trecho da entrevista, ao contrário de Vereza, Silviano rejeita a lógica sacrificial do mártir e exalta a lógica nietzschiana da superabundância, celebrando o escritor Graciliano como alguém que sofreu a agudeza da vida às últimas consequências e foi “além da dor” de forma apaixonada pela vida e pela sobrevivência. E aqui destacamos a escrita de *Vidas secas* logo após a saída do cárcere, depois, a filiação ao PCB (sem furtar-se às críticas ao partido) e a escrita dolorosa de *Memórias do cárcere*, que envolveu a doença e as ameaças veladas do partido, conforme o depoimento do filho Ricardo Ramos, que acompanhou de perto a escritura da obra.

Nesse sentido, podemos dizer que a atualidade da obra de Graciliano permanece porque nela, a constatação com nossa frágil humanidade é atravessada necessariamente pela investigação sobre o papel da arte na observação do real, e aqui apontamos o *real* como as várias questões que encontramos na obra de Graciliano: a infância, a rejeição, a frustração, a miséria, o cárcere, o poder, entre outras, questões, enfim, que assinalam a complexidade da condição humana de qualquer cidadão, em qualquer lugar do mundo. Essa *humanidade* presente na obra de Graciliano funciona como uma potência de que só a literatura é capaz – fazer reverberar em cada um de nós os sentidos trazidos por meio de seus personagens: a segura de Paulo Honório, a miséria de Fabiano, a angústia de Luís da Silva, a fragilidade do menino Graciliano e a resignação do prisioneiro.

A última pergunta da entrevista dirigida a Silviano foi como um jogo de espelhos: em 2009, Silviano entrevistou o escritor Autran Dourado, de quem era grande admirador e amigo pessoal, e fizera-lhe a mesma indagação. No decorrer da pesquisa, sentimos que era a pergunta ideal para fechar a entrevista. Decidimos arriscar e colocar o entrevistado frente ao espelho, ou seja, da mesma pergunta que outrora destinou a outro escritor brasileiro.

RODRIGUES: A última pergunta. Silviano Santiago é escritor, crítico literário, ensaísta, professor... um intelectual de múltiplos talentos. Me

encaminho para o final desta entrevista lembrando que em 2009, o senhor entrevistou o escritor Autran Dourado para a *Revista Literária* e fez a ele a seguinte pergunta, que hoje será direcionada ao senhor: “Que conselhos você daria a um jovem que pretende seguir uma carreira semelhante a sua?”

SILVIANO: Gozado, desde ontem, que loucura isso, tem uma frase de Oswald de Andrade, que está na minha cabeça e não sai. É... “Ver com olhos livres”. “Ver com olhos livres”. Está no *Manifesto Antropófago*. Eu acho que o mais importante é isso: “Ver com olhos livres”, sem amarras, sem, sabe?, sem rancores, sem preconceito, sem subserviência. Se puder: sem medo. Se puder... porque talvez seja um dos sentimentos mais fortes. O medo é realmente forte. Mas o medo em Clarice é muito bonito, eu tenho escrito sobre isso, não sei se você conhece um texto pequeno de Clarice em que ela fala do medo, ela fala do medo de andar a cavalo e... é muito bonito. Ela descobre pouco a pouco que o medo de andar a cavalo, no momento em que ela toma assento no cavalo e o cavalo dispara, é a força que ela encontra nela mesma para correr a cavalo. Quer dizer, então, é essa transformação do medo em força de vida, entende? [RUÍDO]. Então, eu... eu acho que é um dos mais poderosos sentimentos, eu diria, e que talvez seja, o mais difícil de todos de ser trabalhado como afirmação. Fazer uma transformação dele em algo que não te prenda ao chão, mas em algo que te libere para uma cavalgada. É isso.

Neste trecho da entrevista a significação da palavra *liberdade* aparece com muita força. Inicialmente, a expressão citada por Silviano “Ver com olhos livres”, consta no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”, e não no *Manifesto Antropófago*, conforme a referência do escritor, demarca sua afinidade com a tradição da ruptura (não isenta de críticas e releituras presentes em muitos de seus ensaios⁵⁶), o desvio e a transgressão e, sobretudo, com a liberdade de criação que marca de forma profunda a sua obra.

A fala de Silviano também retoma a superabundância nietzschiana e mais propriamente a noção de “espírito livre”, enunciada por esse filósofo. Clademir Luís Araldi, um dos mais renomados estudiosos de Nietzsche da atualidade, no capítulo *O espírito livre enquanto tentativa nietzschiana esclarecida de construção de um tipo superior de homem*, do livro *Nihilismo, criações e aniquilamento – Nietzsche e a filosofia dos extremos*, esclarece o que vem a ser a expressão “espírito livre” na concepção do filósofo alemão.

⁵⁶ “Assinalo a tônica e a consciência que tenho de minha tomada de decisão. O resto é discussão acadêmica”. SANTIAGO, Silviano. Nota à 1ª edição in **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.7.

Para Nietzsche a posição de ser um “espírito livre” nasceu da necessidade de viver sem ilusões românticas ou metafísicas. O filósofo revela que se tornou um espírito livre após conviver com a solidão e que por meio dela alcançou a liberdade madura do espírito, o autodomínio e a autodeterminação, conforme Araldi (2004, p. 217), pois para Nietzsche “é necessário superar/vencer em si mesmo sua época, o homem de seu tempo. O domínio de si mesmo exige uma tal imersão” (2004, p. 284).

Ainda, para o espírito liberto, o conhecimento é uma paixão que visa ao domínio de si e à experimentação consigo mesmo: “nós precisamos tornar-nos quem somos – os novos, os únicos, os incomparáveis, os legisladores de si mesmos, os criadores de si mesmos” (NIETZSCHE *apud* ARALDI, 2004, p. 271).

Em nosso entendimento, a fala de Silviano festeja novamente a afirmação da vida em sua abundância e a autodeterminação pessoal voltada para o conhecimento e os novos horizontes de experimentação, num ritual de afirmação da liberdade que está intimamente ligada à trajetória singular de seu pensamento e de vida.

Considerando *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, o arquivo matriz deste trabalho, observamos que logo no capítulo de abertura Graciliano sela o pacto autobiográfico (autor-narrador-personagem) sem prescindir da fabulação narrativa (“Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repetilas-ei até cansar, se isto me parecer conveniente” (RAMOS, 2013, p. 15) da empreitada, e expõe os motivos que o levam a contar a vivência no cárcere.

Graciliano esclarece que o receio de cometer indiscrições já não o incomoda, e a perspectiva da morte lhe dá a autoridade necessária para escrever, pois “Tendo exercido vários ofícios, esqueci todos, e assim posso mover-me sem qualquer constrangimento. Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos” (RAMOS, 2013, p. 14) e salienta que não pretende dar um documento definitivo sobre os acontecimentos: “Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade (RAMOS, 2013, p. 15).

Ditas as palavras iniciais, *Memórias do cárcere* oferece um amplo painel das relações de poder vigentes no país. A escritura assinala os valores manipulados, consolidados e impostos pelos mecanismos oficiais, perfazendo-se num retrato da violência das classes dominantes aos marginalizados. Graciliano preocupa-se em desconstruir os dogmas e preconceitos, “tento compreendê-los – e não consigo

reprimir o nojo que me inspiram” (RAMOS, 2013, p. 298), que possam comprometer seus questionamentos. É assim que o escritor se confronta com o Outro, na medida em que enxerga nos companheiros do cárcere traços de si mesmo, num exercício tortuoso e constante.

Fiz o possível para entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar em seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado com frequência egoísta e mesquinho (RAMOS, 2013, p. 15).

Nessa linha, Wander Mello Miranda assinala que, nos relatos de *Memórias do Cárcere*, nos deparamos com amálgama de fatos históricos e lembranças da vivência no cárcere.

Em Graciliano, a restauração da memória não se prende a métodos factuais, que busquem recuperar os acontecimentos passados através de uma perspectiva documental e previsível, reconfortadora para o sujeito que recorda. Lembrar, para Graciliano, esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se para os cantos, colocar-se à margem do texto – se escrito por ele, ao invés de escrevê-lo –, para que a linguagem em processo intermitente de produção possa cumprir seu papel de instrumento socializador da memória e afirmar o valor ético do narrado (MIRANDA, 2009, p. 120).

A rejeição da escrita como um ornamento retórico e a constante desmistificação de seu nome e de sua obra, afirma-se no desagrado quanto ao uso da primeira pessoa, expondo a profunda consciência de que a realidade do cárcere implicou um processo de desnudamento do indivíduo e gradual abertura para o Outro, esses seus “verídicos espelhos” (RAMOS, 2013, p. 320).

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se (RAMOS, 2013, p. 15).

Assim sendo, nas memórias de Graciliano podemos dizer que a narração assume dois focos: no presente, temos um narrador que olha para o passado (eu-narrador); e no passado, temos um narrador que o experiencia (eu-narrado).

Entrelaçadas às imagens do passado que a memória do hoje presentifica, emergem as vozes dos companheiros do cárcere.

Na tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o *outro*, trata-se não de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a mobilidade desse narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação o trajeto comum de vida percorrida (MIRANDA, 2004, p. 61).

Quanto à adaptação cinematográfica de *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, podemos afirmar que a interpretação de Carlos Vereza condensa a consciência da fragilidade do sujeito frente aos desmandos das ditaduras militares e a resistência à homogeneização alienante dos indivíduos que a vivência carcerária conforma.

Na transposição para o cinema, o diretor optou por um foco narrativo estável, objetivo, sem o contraponto passado/presente que observamos no livro. Essa opção cria uma atmosfera de unidade do sujeito e da narrativa. Diferente da narrativa tensa, hesitante e fragmentada, presente na linguagem do texto literário, na adaptação, os recursos cinematográficos são utilizados para estabelecer um ritmo lento, progressivo e linear. Os longos planos conferem uma atmosfera equilibrada, onde cada cena e acontecimento desenha um conjunto harmônico e ordenado, sem cortes bruscos, antecipações ou ocultações, o filme todo se desenvolve num ritmo estável. Nessa linha,

As diferenças entre os processos da elaboração e fruição das obras literárias e cinematográficas residem, basicamente, no trabalho individual tanto na elaboração como na fruição no primeiro caso e no trabalho coletivo e na acessibilidade no segundo. Uma diferença significativa é como os resultados de uma e de outra obra são recebidos pelo público. A multiplicidade de sentidos espelhada em cada uma é absorvida de modo totalmente diferente. Na literatura, se manifesta através do uso poético de uma única materialidade: a palavra. No filme, é preciso a interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca (REBELLO, 2012, p. 10).

Dessa forma, livro e filme se tornam lugar de recusa e aceitação, convergência, divergência, conflito e superação, que tomam forma no relacionamento entre os encarcerados e os policiais. Na adaptação, as relações de força entre sociedade e Estado são potencializadas por meio da materialização física das personagens, e o

despotismo da autoridade fica mais agudo quando presentificado em corpo físico projetado na tela. Desse modo,

escritor e cineasta estão do mesmo lado no plano político-ideológico – comungam no antifascismo, na crítica à exploração do trabalho, no repúdio a ditaduras a serviço do capital. Mas há uma diferença radical na atitude com que representam tudo isso. Se o escritor é intransigente ao avaliar a experiência, o cineasta se põe à vontade na composição do espetáculo com instância de consagração e, deste modo, oferece às plateias a catarse. Dentro desses parâmetros, o filme se realiza e é admirável a maestria de Nelson, o desempenho de Vereza, a boa condução do espetáculo no arranque final (XAVIER, 1984, p. 18).

Na articulação do individual com o coletivo, a partir de sua experiência carcerária, Graciliano preocupa-se em libertar seu testemunho de qualquer personalismo. Nelson parece estar em ressonância com essa preocupação, mas, segundo Xavier,

Memórias do Cárcere não assume a narração em primeira pessoa, do original, mas busca equivalências ao insistir em colocar a câmera na posição dos olhos de Graciliano Ramos (Carlos Vereza) e, no corte, devolver a imagem de seu rosto que expressa a reação diante do observado (às vezes, temos o caminho inverso) (XAVIER, 1984, p. 15).

A sequência final do filme mostra Graciliano na prisão, na iminência de ter suas anotações apreendidas. As folhas vão passando de suas mãos a outras e são distribuídas para os outros presos que as protegem dos guardas debaixo de suas vestes, junto aos seus corpos. A câmera, ao acompanhar essa cena, destaca a trajetória das folhas, que vão das mãos do autor (Graciliano) até as dos prisioneiros (os co-autores das *Memórias*).

Abaixo a decupagem da cena:

Figura 19 - Decupagem de cena de *Memórias do cárcere*

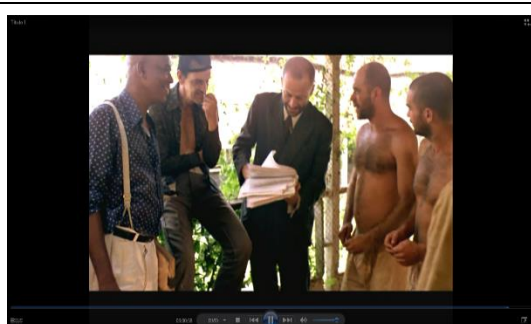


FIGURA 1



FIGURA 2



FIGURA 3

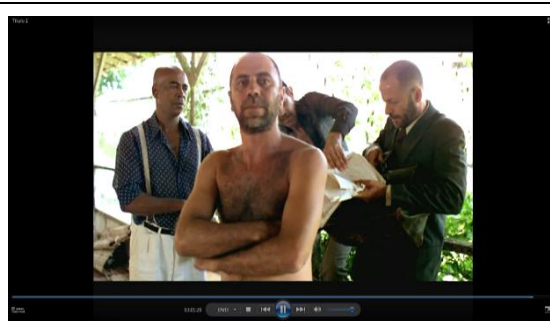


FIGURA 4



FIGURA 5



FIGURA 6

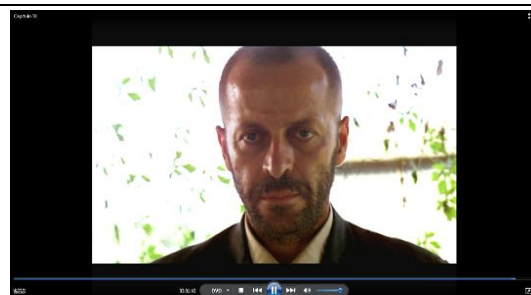


FIGURA 7

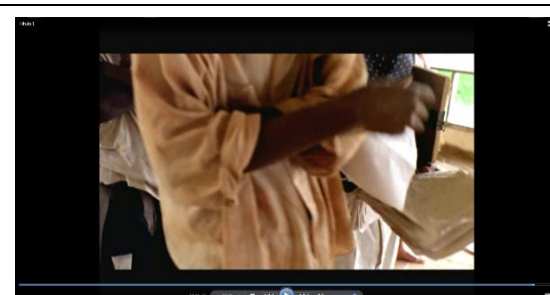


FIGURA 8

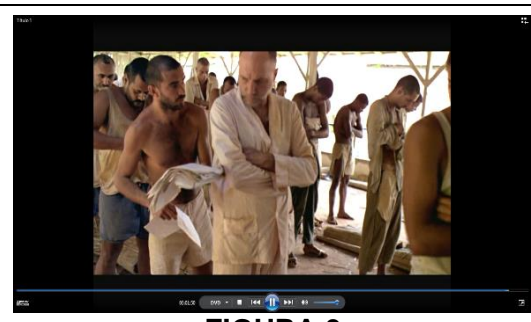


FIGURA 9



FIGURA 10



FIGURA 11



FIGURA 12

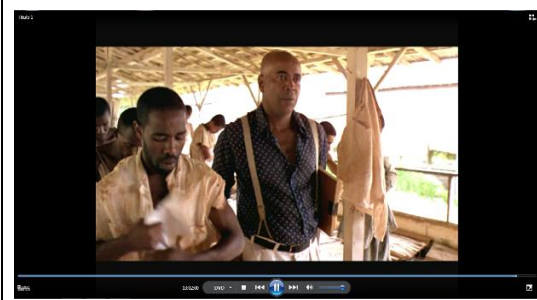


FIGURA 13



FIGURA 14



FIGURA 15



FIGURA 16



FIGURA 17



FIGURA 18

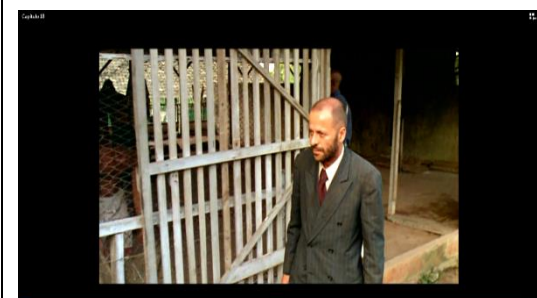


FIGURA 19



FIGURA 20



FIGURA 21

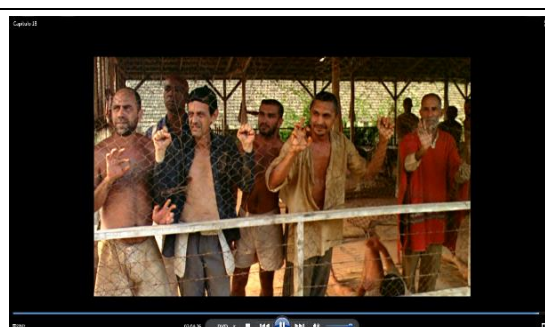


FIGURA 22

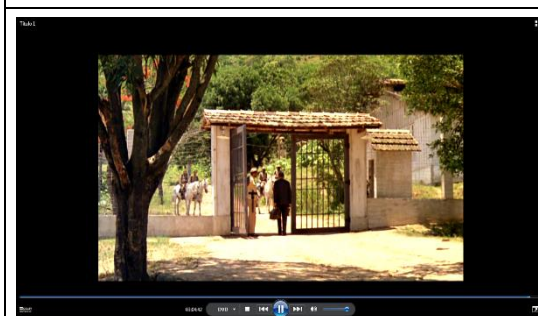


FIGURA 23



FIGURA 24



FIGURA 25



FIGURA 26

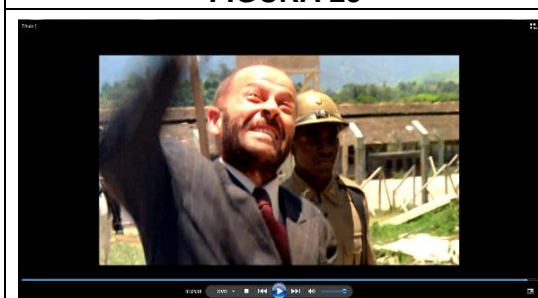


FIGURA 27



FIGURA 28

Quanto à sequência final da adaptação cinematográfica, Wander Melo Miranda menciona que

texto e imagem resvalam, se tocam, se confundem, revelando a intenção significativa do filme e do livro: uma urdidura trançada por várias mãos e vozes, testemunho ético de um e de todos frente a uma realidade 'absurda', 'repulsiva', 'inconcebível'. As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da

palavra escrita que resguarda e transforma o vivido (MIRANDA, 2009, p. 17).

Nessa passagem do filme, acontece um resgate. O testemunho textual que fora anteriormente colhido por Graciliano é agora devolvido a essas diversas vozes que protegem o papel com o próprio corpo físico (aqui lembramos a necessidade de Vereza de levar o livro junto ao corpo), papel este que não sairá com o autor do livro, mas permanecerá com os heróis discursivos dentro do presídio. Nesse sentido,

arte, vida e história, conjugadas, revelam então a *outra cena* encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação que mantêm o escritor preso aos cárceres do *eu*, dificultando-lhe o encontro solidário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas (MIRANDA, 2009, p. 18).

É importante frisar que tal passagem é uma licença poética de Nelson Pereira dos Santos. Na obra literária, nos capítulos 31 e 32 da Parte 3 – Colônia Correccional, o escritor está se preparando para sair da prisão e antes da viagem de volta para a Casa de Detenção esconde as 40 páginas que havia escrito: “Peguei-as, contei-as: umas quarenta páginas inúteis. Rebentei o cordão que prendia a esteira ao forro da cama, abri um esconderijo, meti-as ali. Quando as achassem haveria um fuzuê dos diabos” (RAMOS, 2013, p. 519).

Ainda, ressaltamos que a adaptação cinematográfica envolve códigos específicos, o contexto social (Abertura 1984) e aspectos ideológicos; nesse sentido, a atualização da figura de Graciliano construída por Nelson e Vereza perfaz a trajetória do herói que vence as adversidades e alcança a liberdade ao final do filme. Contrapondo-se ao tom desesperançado do livro, o filme de Nelson se desenvolve progressivamente até a apoteose final.

Assim, a articulação entre as duas formas de expressão artística alcança várias dimensões, não apenas a da transposição tradutória. Importa ressaltar que ao estabelecer uma via de duas mãos, um circuito constante, cinema e literatura se enriquecem simultaneamente, alimentando-se de procedimentos próprios e reforçando a reflexão sobre o homem e o mundo em que vive (REBELLO, 2012, p. 12)

A interpretação de Vereza constrói uma imagem íntegra e unificada do homem que sofre a violência do cárcere. Esta é simbolizada no processo de definhamento

dos prisioneiros e na decadência física de Vereza, que não mediu esforços para incorporar a figura de Graciliano Ramos.

Quando conta na entrevista concedida para esta tese que proferiu a frase “Eu sou Graciliano Ramos” e foi escolhido para o papel, Vereza demarca que o universo de sua composição do personagem se fundamenta na incorporação da essência do Outro.

Anos depois, em uma entrevista ao *Programa do Jô*, o ator contou sobre a certeza que sentiu diante do desafio de interpretar Graciliano Ramos.

São aqueles momentos na vida em que você tem convicção absoluta. Eu disse ao Nelson que era Graciliano, porque me sentia capaz, após 25 anos de carreira, de interpretar o Graça. [...]. Durante cinco longos meses trabalhei em cima da contenção da paixão. Ela não era derramada em Graciliano. Você manter aquele universo aparentemente fechado, mas pleno de ternura e compaixão pelo semelhante, é como tentar conter um vulcão explodindo por dentro... (VEREZA *in* PROGRAMA DO JÔ, 2000).

Como podemos observar na entrevista concedida por Vereza, diferente de Silviano, que mergulha na lógica da superabundância, o ator mergulha na lógica sacrificial – no filme realista de Nelson Pereira dos Santos, a construção da personagem denotou um esforço consciente de Vereza de se tornar fisicamente idêntico a Graciliano. Vereza desgasta e transforma o próprio corpo até adoecer, vicia-se em cigarros, encontra semelhanças de personalidade entre ele e o escritor alagoano e comunga com esse a vivência de ter sido preso durante uma ditadura militar. O ator deixa claro na entrevista que não saberia fazer de outra forma: “Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro”. Frase repetida várias vezes durante a entrevista.

VEREZA: Aí eu digo: eu vou seguir o livro porque eu não gosto muito de laboratório não, mas no caso especial de uma pessoa que existiu eu tenho que fazer uma pesquisa para ver como é que ele cruzava perna, qual era a mão que segurava o cigarro, aí eu fui aprender a fumar fiquei viciado com Hollywood, enfim.

RODRIGUES: Fortíssimo esse cigarro.

VEREZA: Que?

RODRIGUES: Fortíssimo esse cigarro.

VEREZA: É muito forte, é... Eles tiravam o filtro né? Pra parecer cigarro de época, porque Graciliano fumava três maços por dia do Selma.

Aqui o sacrifício está ligado a doação total do corpo a fim de alcançar a veracidade máxima na arte da interpretação. Há nessa escolha do ator "uma ideia de troca a nível da energia criadora" (CHEVALLIER e GHEERBRANT, 2009, p. 794), tendo em vista que Vereza modifica conscientemente seu instrumento de trabalho – o corpo –, inclusive prejudicando a própria saúde em diversos aspectos, determinado a honrar a oportunidade de interpretar o escritor Graciliano Ramos e a toda uma geração, conforme as palavras do ator:

em *Memórias do cárcere* eu falei por mim e por todos os meus amigos que morreram torturados e foram desaparecidos, sequestrados. Eu não fiz este filme só para mim: eu fiz este filme por toda a minha geração, impedida de se realizar em sua plenitude (OITO NOTAS..., 2013, p. 4).

Conforme a jornalista Ângela José:

[...] absorvendo a personalidade crítica do escritor, o linguajar coloquial, adquiriu a mania de andar com os ombros caídos arrastando os tamancos, os vícios de fumar o cigarro barato ou de palha enrolado, e de beber qualquer tipo de bebida, cachaça, uísque e principalmente conhaque. [...]. Assim como Graciliano, Vereza tem as mãos enegrecidas pelo tabaco, a magreza adquirida à medida que o roteiro avançava; em novembro já tinha perdido 17 quilos do seu normal. Fisicamente debilitado, um mês antes do término das filmagens, Vereza se internaria por alguns dias até se recuperar (JOSÉ, 1984, p. 11).

As imagens abaixo (cenas iniciais e finais do filme, que foi filmado na ordem cronológica) revelam a transformação física de Vereza:



Figura 20: Uma das primeiras cenas em que o ator aparece (2min3s de filme).
Fonte: Memórias do cárcere (1984).

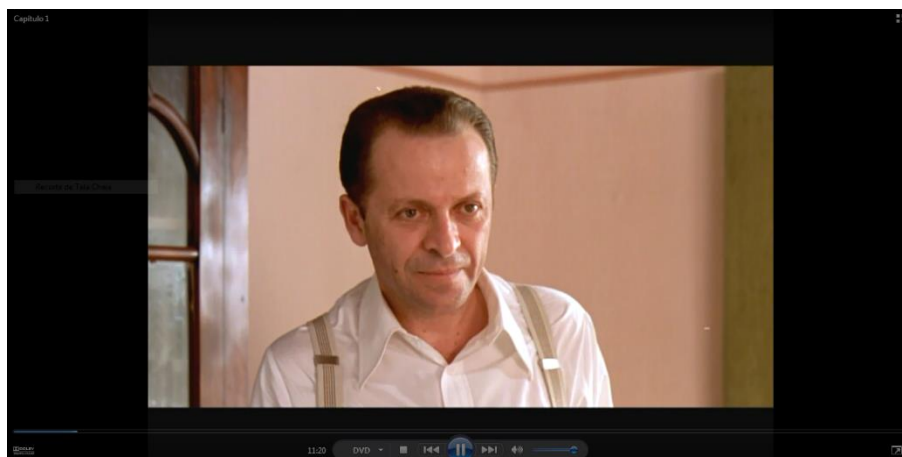


Figura 21: Uma das primeiras cenas em que o ator aparece (11min20s de filme).
Fonte: Memórias do cárcere (1984).



Figura 22: Graciliano na Colônia Correccional (2h12min46s de filme).
Fonte: Memórias do cárcere (1984).

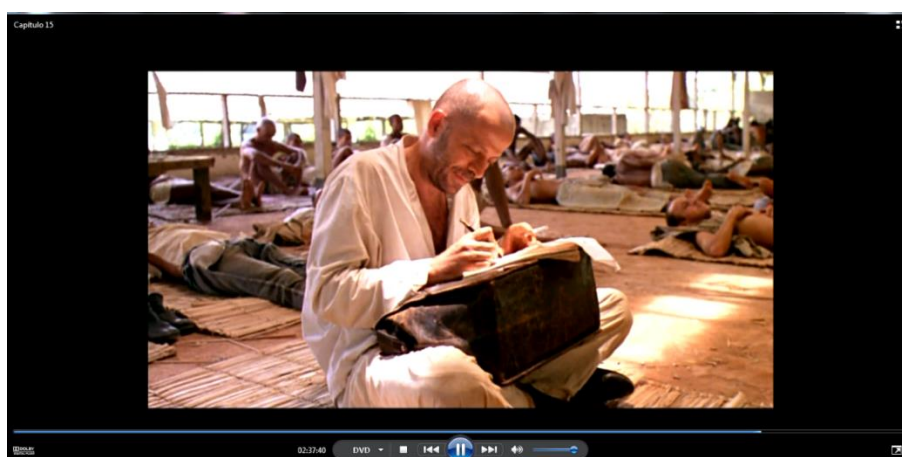


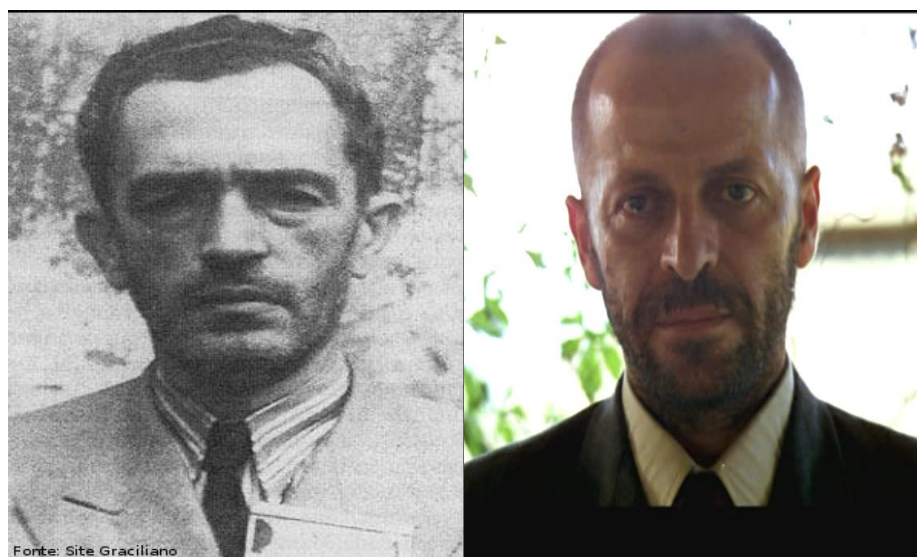
Figura 23: Graciliano na Colônia Correccional (2h37min40s de filme).
Fonte: Memórias do cárcere (1984).



Figura 24: Graciliano na Colônia Correccional (2h50min53s de filme).
Fonte: Memórias do cárcere (1984).



Figura 25: Graciliano saindo da Colônia Correccional (3h11s de filme).
Fonte: Memórias do cárcere (1984).



Fonte: Site Graciliano

Figura 26: Arquivo DOPS (1936).
Fonte: Acervo do IEB, USP.

Figura 27: Cena da adaptação.
Fonte: Memórias do cárcere (1984).

Na entrevista concedida para esta tese, perguntamos:

RODRIGUES: Qual a cena mais marcante do filme para o senhor?

VEREZA: É quando cortam o cabelo dele. E ele não dá a menor importância pra aquilo né. Um intelectual. Ele continua fumando enquanto o cara vai raspando o cabelo dele né.... e fica careca.

A seguir a decupagem da passagem citada por Vereza.

Figura 28 - Decupagem de cena de *Memórias do cárcere*



FIGURA 37

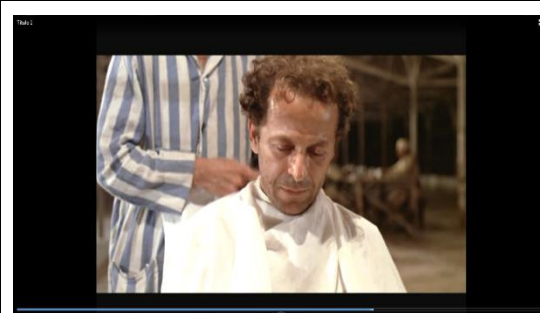


FIGURA 38

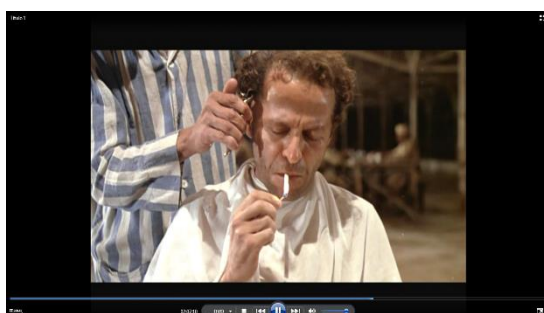


FIGURA 39

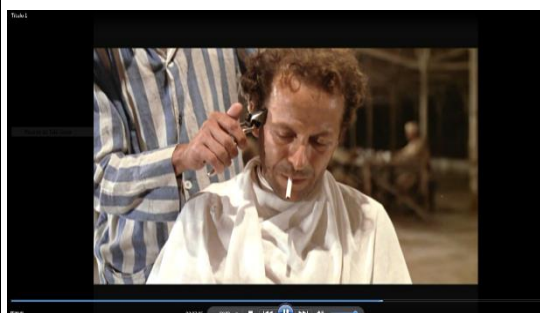


FIGURA 40



FIGURA 41

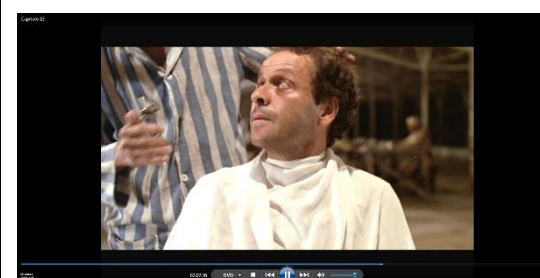


FIGURA 42



FIGURA 43

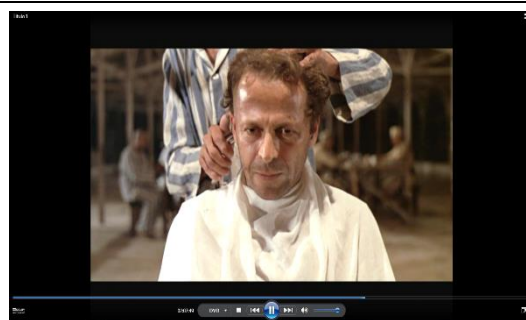


FIGURA 44

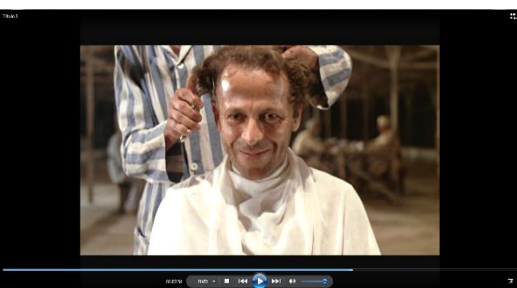


FIGURA 45



FIGURA 46

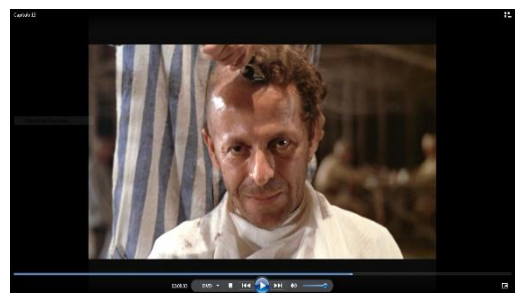


FIGURA 47

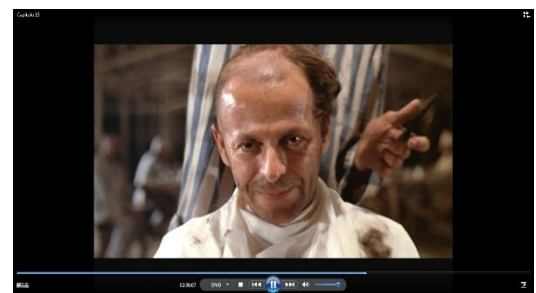


FIGURA 48



FIGURA 49



FIGURA 50



FIGURA 51



FIGURA 52



Na decupagem da cena, observamos que a personagem senta na cadeira e logo procura um cigarro. Incomoda-se um pouco com as picadas da navalha, mas assume uma postura que revela um misto de resignação, ironia e tentativa de tranquilizar o companheiro de cárcere que pergunta: “Está incomodando?”; “Não, de forma nenhuma, faz muito bem”, responde Graciliano.

Logo é chamado por Mário Pinto, que vem recebê-lo e pede um cigarro; Graciliano parece comover-se observando o companheiro que conhecera no navio Manaus. Terminada a raspagem do cabelo, o escritor cumprimenta Mário por entre os arames que cercam o local, dá um cigarro a ele e encaminha-se para o pavilhão da Colônia Correccional.

A frase “É um intelectual né?”, demonstra que Vereza assinala a postura crítica de Graciliano, situação em que o escritor parece estar alheio à raspagem do cabelo e reflexivo quanto às circunstâncias nas quais se encontrava.

Em *Memórias*, Graciliano escreve o que segue.

À esquerda um sujeito de zebra indicou uma cadeira e entrou a desculpar-se: infelizmente era obrigado a tosquiá-me.

– Isso não tem importância, declarei sentando-me, a valise nas pernas.

E o barbeiro iniciou a tarefa, e meteu-me nos cabelos uma pequena máquina cega. Verboso, prosseguia nas justificações, pensando causar-me dano; carrasco amável, queria harmonizar-se com a vítima.

A loquacidade me aborrecia; era espantoso imaginarem-me capaz de guardar ali qualquer espécie de vaidade.

– Meu amigo, não se preocupe. Vai muito bem. Continue o seu trabalho.

– Está incomodando muito?

– De forma nenhuma. Vai muito bem.

O infame instrumento arrancava-me os pelos, e isto me dava picadas horríveis no couro cabeludo. A operação findou, ergui-me, passei os dedos no crânio liso, arrepiado na friagem da noite. Diabo. Estávamos no inverno, a cabeleira ia fazer-me falta. Um burburinho extenso anunciava a multidão (RAMOS, 2013, p. 420).

Ainda: passados mais de 30 anos do lançamento de *Memórias*, Vereza fala de Graciliano na 3ª pessoa, sem explicar como ele, enquanto ator, compôs essa passagem do filme; aqui percebemos a marca de um distanciamento.

Esse distanciamento, a princípio, assinala que Vereza responderá à pergunta – Qual a cena mais marcante do filme para o senhor? – a partir da análise da obra artística, observando o contexto de uma entrevista acadêmica, como, enfim, o ator que interpretou uma figura histórica na adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos; mas não, Vereza responde à pergunta como se estivesse falando da *pessoa* de Graciliano Ramos e não de um personagem fílmico interpretado por ele mesmo.

A passagem do tempo, neste caso, demarca o distanciamento temporal, e reforça, sobremaneira, a amálgama ator/personagem ocorrida na época da filmagem e que ainda hoje permanece no inconsciente do artista; Vereza responde sobre o filme como se estivesse falando da *pessoa* de Graciliano Ramos e não de um personagem. Notamos também que, na resposta dada, a *pessoa*/ator Carlos Vereza desaparece por completo, pois, ao mesmo tempo em que volta o olhar para o passado e observa a cena, não se vê nela como ator, vê somente o Graciliano *real*, o que reforça ainda mais a amálgama citada.

4.3 Literatura como recomeço?

Na obra *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), Derrida aponta que a historicidade é feita de iterabilidade, pois é ela que permite que os rastros, as marcas, continuem a funcionar na ausência do contexto original ou de alguns elementos do contexto. Assim sendo, é a iterabilidade que permite a leitura, a transformação e a transplantação de um texto, pois “Há um jogo possível, com intervalos regularizados e transformações interpretativas” (DERRIDA, 2014, p. 100).

Mas, conforme Derrida, esse jogo só é possível pela iterabilidade, que, a um só tempo, repete o mesmo e introduz o jogo, nesse espaço que existe entre as peças de um dispositivo e que permite o movimento e a articulação da história.

Isso se deve à estrutura de um texto, ao que chamarei, para ser sintético, sua iterabilidade, que, a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização. Tudo isso é histórico do começo ao fim. A iterabilidade do rastro (unicidade, identificação e alteração na repetição) é a condição da historicidade (DERRIDA, 2014, p. 99).

Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos, traz a marca da iterabilidade, pois, conforme Derrida, permite o movimento e a articulação da história. As memórias de Graciliano abordam as relações sociais, o papel do intelectual e denunciam os meios coercitivos utilizados pelo Estado Novo Getulista.

A adaptação cinematográfica levada a cabo por Nelson Pereira dos Santos fundamenta-se em argumentos bastante atuais à época de seu lançamento, em 1984, quando a nação recomeçava o exercício democrático, após 20 anos de uma Ditadura Militar instalada no país em 1964. O filme atualiza a memória coletiva sobre os períodos de opressão ocorridos no país ao longo de sua história e faz uma homenagem a todos àqueles que sofreram das mais variadas formas a crueldade infligida por uma ditadura.

Dizem que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma 'originariedade' pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade (DERRIDA, 2014, p. 99).

Em liberdade, de Silviano Santiago, também apresenta a marca da iterabilidade, visto que o escritor propõe um jogo textual que restaura a voz única de Graciliano Ramos para discutir as relações entre poder e os intelectuais no Brasil e abre-se para uma moldura maior: aponta a violência estatal que se inscreve com força na história oficial brasileira. Dessa forma, podemos afirmar que Silviano contra-assina o texto *Em liberdade* a partir das marcas/rastros deixados por Graciliano Ramos, visto que, ao apropriar-se da experiência do Outro para falar de si, Silviano constrói uma

narrativa que se configura como um processo que *responde* histórica, política e literariamente à herança deixada por Ramos.

Igualmente, ao atualizar a figura do escritor alagoano na adaptação de Nelson Pereira dos Santos, Carlos Vereza também contra-assina a obra e a vivência de Graciliano no cárcere, tendo em vista a entrega do ator na concepção da personagem. A identificação de Vereza liga-se, sobretudo, às vivências pessoais durante a Ditadura Militar de 1964 e à resolução imperativa de dar um testemunho de sua geração.

Nesse sentido, a contra-assinatura envolve uma profunda noção de responsabilidade, pois “Essa resposta que contra-assina, essa contra-assinatura responsável (por si própria e pelo outro), diz ‘sim’ à obra, e novamente ‘sim, atesto que essa obra estava lá antes de mim, sem mim” (DERRIDA, 2014, p. 109).

Derrida também menciona que a vontade de contra-assinar uma obra advém do significado pessoal que ela tem para quem contra-assina, ou seja, sua singularidade, e também de elementos aleatórios da vida humana que desenham o percurso da contra-assinatura.

[...] tento me devotar ou responder, é o *texto do outro*, sua própria singularidade, seu idioma, seu apelo, que me precede. Porém, somente posso corresponder a isso de forma responsável (o mesmo vale para a lei em geral e para a ética em particular) se coloco em jogo, e em garantia [*en gage*], minha singularidade, ao assinar, com outra assinatura – pois a contra-assinatura assina ao confirmar a assinatura do outro –, mas também ao assinar de uma maneira absolutamente nova e inaugural (DERRIDA, 2014, p. 104).

Essa postura de comprometimento e responsabilidade é o que observamos nas interpretações de Carlos Vereza e Silviano Santiago quando estes respondem a Graciliano Ramos, à sua herança, ao seu legado, às impressões deixadas *nele* e *por ele*, aliando-se às suas reflexões quanto ao compromisso social do artista, conforme discurso proferido na ocasião de seus cinquenta anos, em 27 de outubro de 1942.

É preciso descobriremos um motivo para esta reunião. Penso, meus senhores e amigos, que a devemos à existência de algumas figuras responsáveis pelos meus livros – Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano. Ninguém dirá que sou vaidoso referindo-me a esses três indivíduos, porque não sou Paulo Honório, Luís da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude exibi-los, sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não

pudessem apresentar direito essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento. Neste caso aqui me reduzo à condição de aparelho registrador – e nisto não há mérito. Acertei? Se acertei, todo o constrangimento desaparecerá. Associo-me aos senhores numa demonstração de solidariedade a todos os infelizes, que povoam a Terra (RAMOS, 2012, p. 212).

É importante destacar que, durante todo o processo de pesquisa e de escrita da tese, deparamo-nos com questões polêmicas, surpreendentes e além dos objetivos pretendidos para este trabalho. O processo de pesquisa, desde o início, foi guiado e fundamentado no *mal de arquivo*, esse nosso desejo voraz de encontrar nos arquivos estudados aquilo que ocultavam e abarcar o máximo de análise. Desejo esse, por certo, desde sempre destinado ao fracasso.

Assim sendo, queremos apenas apontar a marca de *Angústia* nos arquivos escolhidos para desenvolver este trabalho: Silviano Santiago recorreu a essa obra para captar o “universo psicológico, um universo um tanto paranóico... de Graciliano Ramos. Então, *Angústia* foi um livro importante”, conforme entrevista concedida. Nota: Silviano também escreveu o posfácio da 69ª edição de *Angústia* e o prefácio do livro de Ricardo Ramos: *Graciliano: retrato fragmentado*.

Carlos Vereza diz que *Angústia* foi o primeiro livro que leu de Graciliano e que é sua obra favorita depois de *Memórias*; menciona o fato de que Nelson Pereira dos Santos pretendia filmar *Angústia* após *Memórias*; e arremata dizendo que viveu a “utopia” de interpretar Luís da Silva na adaptação pretendida por Nelson:

RODRIGUES: O senhor recorda qual foi a primeira obra do Graciliano que leu?

VEREZA: Olha... *Angústia*.

RODRIGUES: *Angústia*... É a sua obra preferida?

VEREZA: Depois de *Memórias* é. É porque... o *Angústia*, como toda obra dele... E o *Angústia* é o filme que o Nelson gostaria de ter feito depois do *Memórias do Cárcere*.

[...]

VEREZA: A tudo... a tudo... a tudo, por exemplo, uma das minhas vontades... eu não falo em sonho... porque a minha maior utopia era fazer *Angústia*, uma obra prima dele né?

RODRIGUES: Sim...

VEREZA: O romance *Angústia* né? E ele tem um desencanto que não chega a ser explícito, mas é uma melancolia que eu tenho, que eu Vereza, tenho.

Ainda, quem corrobora a fala de Vereza é Ricardo Ramos, quando relembra uma conversa com Nelson, após o lançamento da adaptação cinematográfica.

Finda a fase de lançamento, as pré-estreias e estreias e viagens, os dois comemoramos em minha casa. Bebendo com entusiasmo. Conversando, lembrando, falando de momentos e amigos comuns. Nelson declarando para o futuro um seu velho projeto, *Angústia*, que ainda faltava e podia dar o melhor filme de todos. Eu, interesseiro, achando que sim, mas não demorasse tanto, [...]. Então, a garrafa de uísque mais para o fim, Nelson deixou escapar:

– Eu comecei querendo fazer *São Bernardo*. Cheguei a escrever o roteiro.

E rindo, confessou:

– Só que não matei Madalena.

Ri também:

– Foi você? Com o Rui?

– Foi. Eu era um garoto, naquela época tinha o partido, aquilo de herói positivo.

Sim, nós sabíamos.

– O Velho desconversou.

– Felizmente (RAMOS, 2011, p. 174).

Ainda, é Ricardo Ramos que assevera a predileção de *Angústia* pelo próprio Graciliano.

“Não tenho preferência por qualquer livro meu”, disse Graciliano a um jornalista. Aliás, repetiu muitas vezes, publicamente ou não. Nada além de uma postura, estou convencido. Porque sem dúvida ele mostrou inclinação.

Pode parecer, a quem saiba da sua escolha e inclusão de Paulo Honório na galeria de personagens famosas organizada por uma revista, que se voltasse para *São Bernardo*. Mas não, aquilo nos dá um tipo, não o geral de uma obra. O seu livro de eleição, conforme todos os indícios, era *Angústia*.

Falava nele de forma diferente, o tom mudava e as palavras também, a gente notava. Um envolvimento maior, talvez uma ligação mais pessoal. Relendo suas dedicatórias familiares, que são sempre mais informais, bem-humoradas e tendentes à glosa dele próprio, vejo que a exceção é *Angústia*. Lembro que mais de uma vez, convidado a seguir na mesma linha, quando chegava a vez desse romance, desviava-se para o seco, o sóbrio, o sério.

Quem sabe o livro mais sofrido? Em vários sentidos, creio. Certa ocasião os jornais noticiaram que um estudante, muito moço, quase menino, se suicidara após ler *Angústia*. Ficou arrasado, passou dias a repisar que era uma peste, uma peste, não adiantava ponderar que o rapaz devia ser doente, o livro pouco ou nada tinha a ver com aquela tragédia.

Felizmente havia um outro lado. E não sei de alegria maior, nunca o vi tão satisfeito como após a leitura, numa revista americana, de artigo considerando *Angústia* não apenas o romance de um drama pessoal, um ensaio sobre a loucura chegando ao crime, mas, principalmente, a crônica a condição do intelectual nos países subdesenvolvidos da América Latina (RAMOS, 2011, p. 136).

Nesse entrelaçamento de arquivos – Silviano Santiago, Carlos Vereza, Nelson Pereira dos Santos e Ricardo Ramos – confirmamos a figura máxima de Graciliano Ramos nas diversas significações e sentidos que desperta no escritor, no ator, no diretor e no filho. Podemos entrever as impressões gracilianas em todos esses artistas que contra-assinaram a obra do Velho Graça, seja criando a partir de sua obra e de sua vivência no cárcere, no caso da adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos, da interpretação de Carlos Vereza e da prosa-limite de Silviano, seja desenhando o retrato fragmentado do pai Graciliano.

Hoje, embriagada por essas questões e ardendo do mal de arquivo que nos caracteriza como pesquisadora, concluímos esta etapa *Em liberdade* fazendo a mesma pergunta que Graciliano faz em *Memórias do cárcere*: “Para onde?”

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Esta tese surgiu a partir de vários entrecruzamentos: nossa escolha em trabalhar com estudos interartes remonta à monografia da graduação em Letras, quando trabalhamos os conceitos de luto e melancolia na obra *O quarto fechado*, de Lya Luft, a partir dos estudos de Freud e Kristeva; à pesquisa da Pós-Graduação em Filosofia, na qual abordamos a tragédia *Antígona*, de Sófocles, sob o viés nietzschiano do apolíneo e o dionisíaco. O trabalho com a memória e as ditaduras no Brasil surgiu durante o mestrado em Letras, quando entrevistamos o diretor Luiz Paulo Vasconcelos e a atriz Sandra Dani, acerca da montagem de (novamente!) *Antígona*, de Sófocles, realizada em Porto Alegre, em 1979, sob o jugo de uma ditadura militar.

Hoje, olhando para trás, parece-nos que inevitavelmente caminhamos em direção ao estudo da obra de Graciliano Ramos, pois ainda durante o mestrado pensamos em *Memórias do cárcere* (1953), em detrimento de *Infância*, *São Bernardo* e *Vidas Secas*, por suscitar o desejo de encontrar a marca mais pessoal de Graciliano e a sua última palavra, e, ainda, a última palavra não escrita, que viria depois, sob o viés desconstrutor de Silvano Santiago. Nosso interesse pelo estudo das ditaduras unida à admiração por Graciliano – a franqueza crua, nua e absoluta de sua palavra me comove de maneira singular – conforma a pesquisadora que sou, que busca, procura, escava... sabendo que nunca alcançará o *todo* mas justamente a incompletude que retroalimenta o desejo de escavação; sim, eu vejo beleza na incompletude.

Nossa escolha teórica recaiu sobre o pensador Jaques Derrida. Em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), Derrida irá explorar não apenas o duplo sentido de *arkhé*, mas também relacionar a noção de arquivo com a memória pessoal e histórica a partir da consideração da obra de Freud. Para Derrida, a noção clássica reduz o arquivo a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico (de *arkhé*), à lembrança e à escavação. Para ele a noção de arquivo está ligada à exterioridade de um lugar, consignação e constituição de uma instância e de um lugar de autoridade. Essa noção também provém do *arkheion* grego, a casa dos arcontes, os magistrados superiores que detinham o poder político de elaborar e representar as leis. Eram eles os guardiões e intérpretes dos documentos oficiais depositados em suas casas, por isso, o princípio arcôntico é começo e mandato, lugar e lei, conservação e destruição.

Arquivo e arquivamento fazem parte do discurso freudiano sobre o inconsciente e, nesse sentido, são *impressão*. Derrida falará então de *impressão freudiana*. Esta expressão é compreendida em três sentidos: a impressão escritural ou tipográfica, a marca que Freud deixa na superfície ou na espessura de um suporte; ao conceito de arquivo, que, segundo Derrida é somente uma noção, uma figura móbil que envolve as figuras de recalque e de repressão, e articula o *mal de arquivo*; e a impressão enquanto herança, ou seja, a herança deixada por Freud na história da humanidade.

Dessa forma, por não se reduzir à memória, o arquivo tem lugar, ao contrário, no desfalecimento da memória: “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22) e só existe em consignaçoão, no deslocamento que lhe possibilita a repetição, a reprodução e a reimpressão, mas é fundamentalmente perpassado pelo esquecimento. Ainda, o arquivo movimenta-se por uma pulsão arquivolítica que trabalha para destruí-lo. Tântos não leva somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória, mas produz a erradicaçoão do próprio arquivo como *hupómnema*. Ao mesmo tempo ele é um domicílio, um lugar de unificaçoão, identificaçoão, reunião – isso significa que todo arquivo também é Eros.

A partir de Derrida, cunhamos a expressão *impressão graciliana* a fim de buscar as marcas deixadas por Graciliano Ramos em dois criadores: um escritor e um ator. Assim, consideramos como arquivos das *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, a ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago e a interpretação de Carlos Vereza na adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, bem como as entrevistas concedidas por estes ao longo do ano de 2015 e 2016.

Silviano Santiago, na escrita de *Em liberdade*, opera um jogo de desdobramentos: o texto é um diário falso de Graciliano Ramos e é também uma ficção de Silviano Santiago, onde a voz de um se revela pela voz do outro. Silviano, além de rasurar os limites dos gêneros literários, retoma as preocupações de Graciliano expostas em *Memórias do cárcere*, revelando o entrelaçamento entre os diferentes tempos históricos – Inconfidência Mineira, Estado Novo e Ditadura 64-85) – em que a tensão dramática gira em torno da posição do intelectual frente ao poder.

A fim de conferir verossimilhança quanto à realidade ficcional da obra, Silviano utiliza vários recursos: a nota do editor, as explicações nas notas de rodapé, a opção pelo pastiche, a epígrafe de *Angústia*. Em entrevista concedida para esta tese, Silviano revelou que fez um laboratório de escrita de 5 anos para apropriar-se do estilo de Graciliano Ramos e que para escrever a obra precisou afastar-se do país, pois não

queria se deixar contaminar e influenciar por “amarras sociais que podem, metaforicamente podem ser, são equivalentes às amarras políticas” (SILVIANO, 2015). O escritor também pontua que a escrita de *Em liberdade* é uma resposta a toda uma literatura anterior que valoriza o fato de que o escritor tem mais prazer em escrever sobre o cárcere do que sobre a liberdade; e com isso celebra o momento em que os guerrilheiros brasileiros regressam ao Brasil, em 1985, após a promulgação da Lei da Anistia.

Na entrevista, Silviano pontua duas questões: primeira, o seu Graciliano Ramos jamais seria um mártir: “Eu acho que seria um empobrecimento da experiência dele” (SILVIANO, 2015), mas o contrário, é alguém que, no sentido nietzschiano, viveu de forma apaixonada, apaixonado, sobretudo, pela sobrevivência. A outra refere-se a um dado pessoal de sua biografia. *Em liberdade* também foi uma espécie de desabafo contra a prisão de seu irmão Haroldo Santiago durante a Ditadura de 64-85:

Então nesse sentido... era quase que uma homenagem direta a ele, entende? ... porque a vida dele foi arruinada, e ele têm três filhos, e os três filhos, como você pode imaginar, tiveram descaminhos, como os descaminhos dos filhos de Graciliano Ramos, etc. (SILVIANO, 2015).

A partir desse dado familiar, observa-se que na recriação de Graciliano, Silviano expõe a dificuldade e a necessidade de dizer o indizível; mas um indizível que encontra extravasamento por meio da invenção, conforme nos revela o próprio Silviano durante a entrevista: “eu dei à ficção um papel maior, o papel de invenção de vida” (SILVIANO, 2015). A outra epígrafe da obra é uma frase de frase de *Angústia*, também de Graciliano Ramos: “Não sou um rato. Não quero ser um rato”, e a compreendemos como uma resposta de Silviano em relação às questões familiares, históricas e literárias que desenharam o seu percurso de vida.

Ainda, é importante ressaltar que Silviano escreve *Em liberdade* utilizando o conceito de *dobra* derridiano, ou seja, por meio de um movimento de deslocamento que oculta e revela as personagens e o próprio autor/editor, é que se revelam os vários sentidos do texto. Esse jogo de desdobramentos acaba por explanar a dimensão política do discurso: ao restaurar a experiência alheia, Silviano escancara a violência estatal contra os intelectuais brasileiros.

A filmagem de *Memórias do cárcere* (1984) foi realizada em um momento emblemático da história do país após os anos ditatoriais – a chamada Abertura. O

cárcere na adaptação de Nelson Pereira dos Santos representa “A cadeia no sentido mais amplo, a cadeia das relações sociais e políticas que aprisionam o povo brasileiro” (SANTOS, 1984. OITO NOTAS...).

Na entrevista para a tese, Carlos Vereza contou que não fora a primeira opção para o papel, mas durante o teste disparou: “Eu sou Graciliano Ramos”, e assim ganhou a cena. O ator não mediu esforços para compor o personagem: leu toda a obra de escritor, visitou Palmeira dos Índios e conversou com o engraxate de Graciliano, emagreceu mais de 11 quilos a partir de uma dieta de revista, aprendeu a fumar compulsivamente e a beber todo o tipo de álcool, com o intuito de incorporar o escritor alagoano.

Durante a entrevista, Vereza frisa que construiu o personagem seguindo a própria intuição – “Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro” – e repetiu diversas vezes que levava *Memórias* sempre junto ao corpo. O ator imprimiu em sua interpretação a circunspeção de Graciliano e identificou-se com o que considera sua marca primeira: o desencanto. Também revelou que o contato com o livro o levou a construir uma interpretação substantiva de Graciliano – “a obsessão dele pela palavra deserta” – e que a vivência do personagem influenciou muito sua prática artística: “eu incorporei definitivamente a economia como intérprete através da obra dele” (VEREZA, 2015). E destacou a direção primorosa de Nelson para a composição do personagem: “Olha, o Nelson é tão bom diretor que ele não dirige; o bom diretor não dirige. O bom diretor cria uma ambiência criativa e cabe ao ator sacar aquela ambiência criativa e ser um co-criador” (VEREZA, 2015)

A interpretação de Vereza, com a assombrosa recriação de Graciliano Ramos para a tela, alcançou unanimidade na avaliação de renomados críticos, como o escritor francês Le Clézio, da família do escritor e, especialmente, de Ricardo Ramos, filho de Graciliano. Nessa linha, concluímos que a interpretação de Vereza conformou-se a partir do trabalho com a memória afetiva – “Não existe personagem” (VEREZA, 2015) –, tendo em vista que, conforme Strasberg, o trabalho do ator consiste em estar apto para acessar a memória onde vivem as emoções e criar o comportamento do personagem.

Um dos momentos delicados da entrevista ocorreu quando perguntei a Vereza sobre as prisões que sofreu durante a ditadura militar de 1964. O ator respondeu sem alongar-se que a amizade com a atriz Dina Sfat foi fundamental para que superasse o trauma; que ficou preso durante “Oito dias que pareceram oitenta séculos. É.”

(VEREZA, 2015) e assim sintetizou o sentimento de impotência e o limbo temporal que envolveram os dias de aprisionamento.

Vereza também considera que o pior cárcere do Brasil é a falta de história. Para ele, carecemos de uma análise profunda sobre as guerras que estruturaram o nosso país enquanto nação e resultaram na extrema situação de desigualdade social que vivemos hoje. Aqui Vereza retoma Graciliano quando este dizia que

Por isso que ele dizia: “pra mim tanto faz estar preso dentro ou estar preso fora”. Eu acho que você devia até colocá-la assim, perto do título do seu trabalho... para ele tanto faz, porque fora da prisão ele tava preso, pela... preso pela história do país (VEREZA, 2015).

A partir da entrevista com o ator Carlos Vereza quanto a sua interpretação de Graciliano Ramos na adaptação fílmica de *Memórias do cárcere* (1984), observamos, num primeiro momento, características pessoais do ator afins a Graciliano e a maestria em trabalhar com a memória afetiva, que, aliadas a marca graciliana da vivência do cárcere, resultou numa interpretação irrepreensível do escritor alagoano. Compreendemos a impressão deixada por Carlos Vereza na história do cinema brasileiro como uma *resposta* à sua geração, que decorre da sua necessidade ética de ser testemunho de seu tempo. Conforme diz na entrevista: “Quer dizer, eu fiz esse filme com sangue, com garra né, porque eu sabia que também era um depoimento da minha geração em relação às ditaduras que o país passou, entendeu?” (VEREZA, 2015).

Por último, interessa-nos reafirmar que a postura de comprometimento e responsabilidade é o que observamos nas interpretações de Carlos Vereza e Silviano Santiago quando estes respondem a Graciliano Ramos, à sua herança, às impressões deixadas *nele e por ele*, aliando-se às suas reflexões quanto ao compromisso social do artista.

Assim, esta pesquisadora buscou escavar e escavar, e dialogar com algumas questões que julgou importantes neste momento. Aqui estão elas: arquivadas. Não mencionarei o ponto final, ao contrário, festejo o caráter de inacabamento do arquivo – e deste arquivo especificamente – com a promessa de novas pesquisas nesta área de estudo que registra o *tempo* e renova as *memórias*, a literatura.

REFERÊNCIAS

- ANTOLOGIA DE TEXTOS FILOSÓFICOS. **O Existencialismo é um humanismo - Sartre**. Secretaria de Estado de Educação do Paraná. s/a. p.616 -639. Disponível em: <<https://projetoaletheia.files.wordpress.com/2014/08/existencialismo-c3a9-humanismo-sartre.pdf>>. Acesso em: 05 jul.2018
- ARALDI, Clademir Luís. O espírito livre enquanto tentativa nietzschiana esclarecida de construção de um tipo superior de homem. In: **Nilismo, Criação e Aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos**. São Paulo: Discurso Editorial; RS: Editora UNIJUÍ, 2004.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe, Campinas, Editora da UNICAMP, 2011.
- ASSUMPÇÃO, Priscila Pinheiro. **A interpretação do ator: um estudo sobre propostas metodológicas do intérprete na linguagem audiovisual**. Dissertação orientada pela Prof.^a Dr.^a Maria João Almeida e apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa da Universidade de Lisboa. Estudos de Teatro. 2015
- BENTO, Conceição Aparecida. **A prisão e a escrita: desagregação e agregação em Memórias do cárcere**. Disponível em: <revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/187/190>. Acesso em: 16 set.2017.
- BIRMAN, Daniela; DIAS, Ângela Maria; MIRANDA, Wander Melo. Questões para Silviano Santiago. **FLOEMA**. Ano VIII, n.11, p.11-21, jul. / dez.2014.
- BOMENY, Helena; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Entrevista com Silviano Santiago. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 147-173.
- BOZICANIN, José Eduardo. O sujeito dialógico em *Memórias do cárcere*. **Baleia na Rede** - Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rumores/article/download/51147/55217/>>. Acesso em: 16 maio.2018.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Jogos, máscaras e olhares. A constituição do narrador em Silviano Santiago. O caso de *Em liberdade*. In: **Literatura Brasileira sem Fronteiras**. Publicação comemorativa do centenário da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Organização: Vânia Pinheiro Chaves. Lisboa/Portugal: Edição do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL), 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania; COUTINHO, Eduardo (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tania F. **O próprio e o alheio – ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes - conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade** - Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

COELHO, Frederico *et al.* **Silviano Santiago – Encontros**. Organização Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

CUNHA, Eneida Leal (organizadora). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

CUNHA, Eneida Leal; MIRANDA, Wander Melo. O intelectual Silviano Santiago. In: CUNHA, Eneida Leal (organizada). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Tradução Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015

EL-JAICK, Sylmar Lannes. **Graciliano Ramos: a narrativa social como reflexão**. 2006. 147f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2006.

EWALD FILHO, Rubens. Cannes: a grande noite de memórias do cárcere. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14 maio 1984.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Presença, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos *in* CUNHA, Eneida Leal (organizadora). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOSÉ, Ângela. Memórias do cárcere: Graciliano e Nelson Pereira dos Santos novamente juntos. **Cinemin**: a revista da sétima arte, Rio de Janeiro, n.8, p.10-14, jan.1984.

LACERDA, Luiz Carlos. Memórias de um diretor de atores. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.44, p.09-12, ab./ago.1984.

LAGO, Mário. **Reminiscência do sol quadrado**. São Paulo: CosacNaif, 2001.

LE CLÉZIO, J.M.G. Cerimônia de purificação. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.44, p.4-8, abr./ago.1984.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARETTI, Eduardo. Entrevista: retratos das raízes do Brasil. **CULT**: Revista Brasileira de Cultura, São Paulo, ano 5, n.58, p.10-14, jun.2002.

MARTON, Scarlett. A morte de Deus e a transvaloração dos valores. In: **Extravagâncias**: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. 3. ed. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono). Extra \ Livroto como depoimentos *Oito notas para entrar e sair do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Três notas para recuperar a memória*, uma análise crítica de José Carlos Avellar.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORAES, Dênis de. **O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria1.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

OITO NOTAS PARA ENTRAR E SAIR DO CÁRCERE, de Nelson Pereira dos Santos in **MEMÓRIAS DO CÁRCERE**, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos

Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono).

PEREIRA, Edmar. Memórias do cárcere. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 jun. 1984a.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano Ramos: Retrato Fragmentado**. São Paulo: Globo, 2011.

_____, Ricardo. **Depoimento (LIVRETO) in Memórias do cárcere**, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono).

RAMOS, Paulo Roberto. **Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Paulo Roberto Ramos**, Revista Estudos Avançados 21 (59), 2007, p.324 -352. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142007000100026&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 fev. 2015.

REBELLO, Lucia Sá. Literatura Comparada, Tradução e Cinema. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52 (2012). Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33475/21348>>. Acesso em: 18/10/2018.

RIDENTI, Marcelo. **Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: cicatrizes**. Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 475 – 493, outubro, 2014. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0475.pdf>. Acesso em: 11 jun.2017.

ROUCHOU, Jouelle & GUIMARÃES, Julian Castañón. “Nunca aprendi a fazer versos”. In: COELHO, Frederico *et al.* **Silviano Santiago – Encontros**. Organização Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **A recriação de Graciliano Ramos na ficção *Em liberdade***. Rio de Janeiro, 05 de jun. 2015. Entrevista concedida a Gabriela Rocha Rodrigues.

_____, Silviano (Superv.). **Glossário de Derrida**: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1976.

_____, Silvano. **Vale Quanto Pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____, Silvano. **Em Liberdade: uma ficção de Silvano Santiago**. 5.ed. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Oito notas para entrar e sair do cárcere (LIVRETO) in Memórias do cárcere**, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono).

SANTOS, Nelson Pereira, colecionando elogios. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 jul. 1984.

SCHILD, S. Ló relembra “Grace”: o outro lado de “Memórias do Cárcere” na visão da mulher para quem Graciliano continua vivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jun. 1984.

SELIGMANN-SILVA, Márcio NESTROVSKI, A. (org.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens”, in: **Remate de Males**, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, 26.1, janeiro-junho/2006, pp. 31-45. (Dossiê “Literatura como uma arte da memória”).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2009). Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *Remate De Males*, 29(2), 271-281. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/...>>. Acesso em: 18 set. 2016.

_____, Márcio. (2016). Auschwitz: história e memória. *Pro-Posições*, 11(2), 78-87. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644045>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

_____, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: *O local da diferença*. São Paulo: 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal, *et al. Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

UM GRITO DE LIBERDADE: Memórias do cárcere, um grande momento do cinema brasileiro. **VEJA**, São Paulo, n.824, p.90-98, 20 jun.1984.

VEREZA, Carlos. A interpretação de Graciliano Ramos na adaptação cinematográfica de Nelson pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 07 jun.2015 e 26 jul.2016. Entrevistas concedida a Gabriela Rocha Rodrigues.

_____, Carlos. **Efeitos especiais: Estilhaços biográficos**. Apresentação de Mariléa Singulini. Ilustrações de Murilo Martins. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

_____, Carlos. **Meu fatal lado esquerdo: o teatro de Carlos Vereza**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.

_____, Carlos. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/carlos-vereza/trajetoria.htm>>. Acesso em: 12 jun.2018.

_____, Carlos. **Programa do Jô**. Entrevistador: Jô Soares. Rio de Janeiro: Rede Globo, 14 dez.2000.

XAVIER, Ismail. Graciliano: herói. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.44, p.14-18, ab./ago.1984.

_____, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

RIO DE JANEIRO, 05 DE JUNHO DE 2015

ENTREVISTA COM O ESCRITOR SILVIANO SANTIAGO

1º MOMENTO – SIGNIFICADO DE GRACILIANO RAMOS PARA O LEITOR SILVIANO SANTIAGO

1) RODRIGUES: Então... começando... Recordando um pouco o início da sua infância, talvez adolescência. O senhor recorda a primeira obra de Graciliano Ramos que leu?

SILVIANO: Olha, é... pra dizer a verdade eu teria que dizer... no item né, *formação*, que eu comecei primeiro no cinema, depois eu fui para a literatura. E fui, em primeiro lugar, só quando eu me matriculei na Faculdade de Letras que eu comecei a ler de maneira mais orgânica e de maneira mais completa a Literatura brasileira. Então eu me lembro que um dos cursos era sobre o romance regionalista brasileiro; e esse curso deve ter sido por volta de 57, 58. E tendo como tópico o romance regionalista brasileiro foi a época que eu li, quase um atrás do outro, Graciliano Ramos, Raquel de Queiróz, Jorge Amado e.... Graciliano Ramos, Jorge Amado e Zé Lins do Rego. Quer dizer que eu li os quatro. O meu professor, o professor, se interessava mais por José Lins do Rego. O curso girava muito em torno da obra de José Lins do Rego. E eu desde então, eu me interessei por Graciliano Ramos, e foi bom que eu me interessasse por Graciliano Ramos naquele momento porque... exatamente em 1962, quatro anos depois, depois de eu ter ido para começar a fazer meu doutorado na França, eu vou trabalhar nos Estados Unidos e ensinar Literatura Brasileira na Universidade do Novo México, em Albuquerque. E um dos alunos, Carlos Cortez, de origem mexicana obviamente, pelo nome, um dos alunos de pós-graduação quis fazer o mestrado em torno da obra de Graciliano Ramos. Então, já em 1962, 63, eu não vou poder precisar assim de memória, eu orientei uma tese de mestrado sobre *Memórias de Cárcere*, de Graciliano Ramos. Portanto, então eu lidei muito com Graciliano Ramos como leitor e como professor, antes de me aventurar como escritor pela obra dele.

2) RODRIGUES: Qual a sua obra preferida de Graciliano Ramos?

SILVIANO: Aí depende, essas coisas eu não consigo [RODRIGUES: ...romance?] ser fiel... Eu mudo de opinião. Eu acho que leitura depende muito, depende muito do

contexto, eu diria, teórico, no que eu estou interessado, do contexto pessoal, o que me diz mais naquele momento, e ainda o contexto artístico, por assim dizer, quais são as questões de, sobre arte que me interessam naquele momento. Então, Graciliano Ramos, obviamente a primeira obra que eu li com mais cuidado, porque eu estava orientando uma tese de mestrado, num país estrangeiro e portanto o aluno tinha muita dificuldade em compreender as coisas, foi *Memórias do Cárcere*. E obviamente eu estava bastante politizado naquele momento que eu estava voltando da Europa, onde eu tive contato, né, no Brasil não era tão forte, eu tive contato com aqueles movimentos de independência dos países árabes, em particular da Guerra da Argélia, que levou à Guerra da Argélia. E então eu tava com uma cabeça, sabe?, cheia de *tam moderne*, revista de Sartre, a revista *Presences Africaines* – Presença Africana – que era a revista dos exilados africanos que moravam em Paris, etc. Então você vê, eu tenho a impressão (que eu te disse... recordar detalhes neste momento) foi uma leitura bastante política de Graciliano Ramos, em particular né, voltada para a questão da prisão, a questão da perseguição ao intelectual por parte do Getúlio Vargas, etc, etc. Agora, o curioso que eu acho agora, em retrospecto, é que eu orientei essa tese um ano antes da tomada pelo poder do militares, que foi em 64. Porque em 64 já, eu estava na Universidade de Rutgers, quer dizer, eu fiz carreira nos Estados Unidos né, eu já estava na Universidade de Rutgers, então é curioso né, como... de certa maneira né, havia a questão política no ar, e é verdade que, no Brasil é um momento de Jango Goulart, e é o momento que leva né, exatamente a direita a fazer o que fez. Então, é curioso isso né, essa sintonia. Mas eu devo dizer que no momento que eu estava escrevendo *Em Liberdade*, o livro de Graciliano que mais me, entre aspas, me influenciou foi... *Angústia*. É o livro que está mais próximo, ali, das minhas preocupações; porque é uma narrativa em primeira pessoa, diário íntimo, subjetivo, etc. então aquela... o apanhado geral político eu já tinha de certa maneira, da minha leitura relativamente recente de *Memórias do Cárcere*. O que eu não tinha exatamente era aquele universo psicológico, um universo um tanto paranóico... de Graciliano Ramos. Então, *Angústia* foi um livro importante.

3) RODRIGUES: Qual são as principais qualidades do escritor Graciliano Ramos?

SILVIANO: É difícil né, porque, para mim pessoalmente, a grande qualidade era que ele possibilitava que numa época que eu estava saindo da vanguarda – não sei se você sabe, eu fui muito amigo dos poetas concretos, eu cheguei a publicar na *Revista*

Noigandres, não é Noigandres... na *Revista Invenção*. Naquele momento foi a possibilidade de eu combinar com um projeto extremamente audacioso, que era um diário íntimo falso, com um autor que tinha um português clássico, perfeitamente assimilável pelo leitor, ponhamos, médio ou inteligente, da época. Então, me interessou muito o fato de um português de altíssima qualidade no momento também em que eu regressava de um período de doze anos no estrangeiro, quando eu pouco falei português. Quer dizer, então foi uma reentrada minha, não só no português de alto nível de Graciliano Ramos, como foi também uma maneira de eu me aproximar de uma maneira mais forte e mais intensa do português falado no Brasil literário.

4) RODRIGUES: Na década de 30 ocorreram vários fatos históricos que mudaram a configuração do Brasil em termos políticos, sociais e culturais: a Revolução de 30, a ascensão de Getúlio Vargas ao poder (criação do Ministério do Trabalho, Ministério da Educação e Saúde, entre outras) entre outras. O senhor poderia falar sobre as mudanças na literatura nessa época e como surge a figura do Graciliano nesse período?

SILVIANO: Claro, claro que posso, vamos ver. Em primeiro lugar você saltou um movimento importante, que é São Paulo em 1932. [RODRIGUES: São Paulo e Minas]. É. São Paulo e Minas. Para mim é um momento muito importante porque eu sou um estudioso de Drummond e Mario de Andrade. E a correspondência de Drummond, que é particularmente mal lida, neste período, ela é extremamente rica para a análise da postura do intelectual naquele momento, em que estão em jogo os valores da Revolução de 30 e os valores da Revolução Constitucionalista Paulista. Eu diria que Graciliano Ramos nasce exatamente deste confronto: de um confronto de uma certa hegemonia brasileira dada pelo Rio Grande do Sul associado a Minas Gerais ou por São Paulo. E, nesse sentido, eu vejo na literatura brasileira, uma decalagem muito forte, entre uma preocupação pelo Estado nacional, pela nação, que está na década de 1920, *Poesia Pau-Brasil*, *Macunaíma*, e assim por diante, essa preocupação de abranger o Brasil, de compreender o Brasil, de dar um corpo ao Brasil, de dar uma sensibilidade ao Brasil, que é bem década de 30, 20, perdão. E na década de 30 uma fragmentação em regiões. Eu acho então, que Graciliano Ramos faz parte dessa fragmentação em regiões e deve ser, nesse sentido, estudado, no conjunto de que muitas vezes se escapa aos críticos e aos historiadores. Aí, esse conjunto seria, é claro, aquele a que ele pertence, nós todos sabemos, que é o famoso romance

regionalista nordestino, mas também existe o romance do Sul de que é belo exemplo, Érico Veríssimo, e ainda, existe o romance de Minas Gerais, de que é outro notável exemplo, que é Cyro dos Anjos. E assim sucessivamente; quer dizer, haveria necessidade de mapear a literatura brasileira por regiões para melhor compreender a gênese, o aparecimento de Graciliano Ramos. O que é notável é que em todos esses grupos há como que uma rejeição do português literário vanguardista. Todos eles, reparem, repare, escrevem um português que na falta de outra palavra, eu chamaria, machadiana. Érico Veríssimo no Sul, Cyro dos Anjos em Minas Gerais e Graciliano Ramos no Nordeste. Quer dizer, então, Graciliano Ramos é capaz então, de trabalhar, de fazer uma conjugação entre região e idioma nacional; sendo que, no tocante a idioma nacional – muito menos do que querer dar uma visão de Brasil; ele está interessado né, em dar uma visão de região – mas no tocante a idioma ele está interessado em apreender a nação. E nesse sentido, é curioso também que ele vai rejeitar o postulado inicial dos anos 20, que são as vanguardas europeias.

O primeiro livro de Graciliano Ramos, ou pelo menos o primeiro livro publicado de Graciliano Ramos, o primeiro romance publicado de Graciliano Ramos é *Caetés*, e todos são unânimes, inclusive, o primeiro a chamar atenção para isso, o professor Antonio Candido, são unânimes em dizer que a influência maior em Graciliano Ramos é Eça de Queirós. Entende? Então é uma defasagem também muito, um deslocamento muito interessante, daquela linguagem europeia, continua europeia com Eça de Queirós, de uma linguagem europeia que está vinculada a desregramentos da linguagem vanguardistas, ele, Graciliano Ramos se interessa por um grande estilista do século XIX, ele não se interessa tanto por Machado de Assis, pelo menos ele o diz textualmente, que não se interessa tanto por Machado de Assis. Ele se interessa, possivelmente até pelas posturas políticas de Eça de Queirós, onde, Machado costuma ser até um pouco refratário a um comentário político da atualidade; você vai encontrar isso muito mais nas crônicas e não no romance. E Eça de Queirós é muito mais afeito ao comentário político da atualidade. Talvez esteja aí o ponto que mais atrai Graciliano Ramos. Eu pessoalmente acho que mais do que o romance, Graciliano Ramos ficou muito atraído pelas crônicas que ele escreve da Irlanda, é... onde analisa, onde Eça analisa, o poder que é o Reino Unido, a Inglaterra né, exerce sobre os irlandeses, levando a uma grande pobreza. E as crônicas de Eça de Queirós escritas naquele momento e publicadas até no Brasil, ele, naquela época publica muito de suas crônicas em jornal brasileiro. Elas de certa maneira podem desenhar

para Graciliano Ramos as críticas que ele fará... fará, ao latifundiário nordestino. Então, eu acho essas questões, a gênese de Graciliano Ramos, eu colocaria da... Graciliano Ramos escritor né, nos anos 30, estaria nessas coordenadas que eu levantei um pouco apressadamente, quer dizer, teria que desenvolvê-las com mais cuidado.

2º MOMENTO – SIGNIFICADO DE *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*, DE GRACILIANO RAMOS, PARA O ESCRITOR SILVIANO SANTIAGO E A CRIAÇÃO DE *EM LIBERDADE*

1) RODRIGUES: O que o levou a escrever *Em liberdade*? Qual o gérmen desse texto, porque decidiu: *Vou escrever*?

SILVIANO: Olha, para falar a verdade, de novo eu tenho que dizer que a primeira ideia não foi Graciliano Ramos. Eu sou mineiro, e ... a minha primeira ideia foi escrever o diário íntimo de... do poeta Cláudio Manuel da Costa. Essa foi a minha primeira ideia. Por razões óbvias. O que era evidente, no entanto, é que eu estava interessado, e ... eu estava interessado, e nesse sentido, o que eu disse sobre o Machado pode ser aplicado a mim também, eu tenho muita dificuldade em trabalhar no romance contemporâneo. O que é contemporâneo. Então, eu queria tratar, obviamente, do Caso Herzog, Vladimir Herzog. Porque eu tinha feito muitas leituras de... dos autos de devassa. E há uma versão do primeiro auto de devassa que é pouco conhecido dos historiadores, hoje está mais conhecido, mas naquela época era pouco conhecido, e que você fazendo uma leitura muito cuidadosa, você vai descobrir que certamente, é... Cláudio Manuel da Costa foi assassinado. Ele não foi... ele não se suicidou; em outras palavras: ele foi suicidado, né, assim como Herzog. Por que a descrição nesse auto de devassa, não é a versão segunda, é uma versão primeira que é feita na própria província, dá como ele tendo se suicidado com os joelhos na mesa; se ele estava com os joelhos na mesa obviamente é... ele não se suicidou. Quer dizer: ele foi colocado ali, até mesmo, de uma maneira, talvez até para não despedaçar o pescoço, despedaçar o corpo né, então eles tomaram a devida precaução. Então esse foi... a primeira... o que me interessou naquele momento entende? Há questões de caráter particular, se você quiser, depois eu volto a elas, mas eu vou falar mais das questões de caráter histórico e literário. É... e então eu me dei conta, cheguei a escrever, algumas páginas e... desse diário íntimo de Cláudio Manuel da Costa, eu as mostrei a um então aluno meu, na época, que é o Geraldo Carneiro, o poeta, o futuro poeta

Geraldo Carneiro, e tradutor, poeta e tradutor. Eu as mostrei pra ele, etc, discutimos e tal, e eu me dei conta que seria uma metáfora muito distante do presente para ser bem compreendida pelo o leitor da época. E... é claro, deve ter surgido... a ideia, eu já tinha inclusive orientado tese, surgiu a ideia de *Memórias do Cárcere*. Eu percebi então, que seria mais interessante eu trabalhar com um intelectual da década de 30. Estaria mais próximo né, numa leitura metafórica, do que aconteceu no Brasil a partir de 1964. E aí então esse é... foi o movimento. E aí era um problema me adaptar ao estilo de Graciliano Ramos, a visão de Graciliano Ramos. Quer dizer, por sorte eu tinha sido um bom leitor dos nordestinos, dos grandes autores nordestinos e de Graciliano Ramos, e eu era professor universitário desde 1962 e, em 1975, quando eu começo a bolar o *Em liberdade*, eu sou professor na PUC, no Rio de Janeiro, portanto, eu continuava a ensinar, e continuava a ensinar Literatura Brasileira. Há um interregno na minha carreira profissional em que eu ensino Literatura Francesa; mas eu volto a ensinar Literatura Brasileira e obviamente um dos temas que eu mais trabalho é a literatura contemporânea e em particular a literatura política dos anos de 1930. E também começo a me interessar, do ponto de vista teórico, nos meus primeiros trabalhos, nas minhas primeiras leituras, na questão da biografia, da autobiografia, do memorialismo. Então há essa conjunção. Eu dei um curso sobre biografia e memorialismo por volta de 75, 76, não vou me lembrar bem. Então essas conjunções, essas conjunções me levam a privilegiar Graciliano Ramos; e em particular eu gostaria né, tendo sido introduzido à literatura pelo viés da vanguarda, eu gostaria de que meu o livro não fosse simplesmente uma biografia no sentido tradicional do termo. Foi aí que eu bolei a possibilidade de um diário; mas esse diário teria que ser naturalmente, íntimo, porque não tinha sentido que eu fizesse um diário da minha leitura, ou até teria, mas seria... uma coisa, a meu ver, fria né, do ponto de vista de vanguarda. E aí que eu comecei a fazer um diário, pensei num diário íntimo; um diário íntimo porque teria de ser necessariamente falso. Mas tinha que ser verossímil. Se não fosse verossímil ficaria ridículo. Então, a verossimilhança eu encontraria, se por acaso eu usurpasse o estilo dele. Eu fiquei seis meses então, lembro bem, imitando o estilo de Graciliano Ramos, até, acreditar que tinha chegado a um estilo semelhante ao dele e que poderia, então, começar, a redigir o romance. Repare que nada tinha mais ver com aquele projeto inicial em torno de Cláudio Manuel da Costa, mas aquele projeto inicial vai reaparecer na segunda metade de *Em liberdade*, quando eu faço, aí é totalmente falso, né, Graciliano Ramos querer escrever

a morte de Cláudio Manuel da Costa num romance que obviamente ele nunca acaba de publicar porque nunca foi publicado o diário falso enquanto tal.

2) RODRIGUES: Em quanto tempo durou a criação dessa ficção, computando pesquisa e escrita?

SILVIANO: Cinco anos. Cinco anos. É talvez o livro meu que eu mais tempo levei. Mas a redação foi rapidíssima. A redação foi rapidíssima porque eu já tinha tudo planejado, anotado, tinha que ter né, porque era tudo... tinha que ser melimetrado porque a verossimilhança era muito importante. Então tinha o dia da saída da prisão, tinha o dia de encontro com Zé Lins do Rego, as pessoas que o visitaram, etc. Tudo isso é muito verossímil. A segunda parte é menos verossímil. Mas a primeira parte tudo busca ser verossímil. Então eu tinha lido muito jornal, tinha lido muita revista, até pra poder tirar assunto, que filmes possivelmente eles viram, com quem eles possivelmente conversaram, teria havido ou não havido o encontro de Graciliano Ramos com Drummond no elevador do Ministério da Educação, que então era na Cinelândia. Entende? Coisas assim que teriam... Então estava tudo, por assim dizer, cronometrado, num grande esquema. E eu tive a sorte de ganhar uma bolsa, da PUC, com o governo francês, para passar três meses na França. E eu fui para França então, para Paris, e passei três meses, mais ou menos, se não me engano, de dezembro a começo de março de 1979 pra 80, de 1979 pra 80, e durante esses três, quatro meses, eu escrevi *Em liberdade* inteiro. Quando eu regressei ao Brasil eu tinha o livro inteiro. Isso também eu fiz de propósito porque... as primeiras, o melhores amigos a quem eu apresentei a ideia disseram que eu estava louco. Que eu estava to-tal-mente louco. Então eu fiquei com receio de escrever o livro no Brasil – eu gosto de comentar com as pessoas o que eu estou fazendo – e eu fiquei com medo de repente haver uma repressão tão violenta que eu acabasse não fazendo o que eu queria fazer e fizesse outra coisa que fosse meio água morna. Então, eu acho que foi bem proposital eu ter ido para Paris, e ter trabalhado loucamente durante três, quatro meses, e depois voltado com o esboço... com o manuscrito completo.

3) RODRIGUES: O título. Por que a escolha desse título *Em liberdade*? A intenção era demarcar a condição jurídica do Graciliano ou a impossibilidade *dele* de se sentir realmente livre? O senhor queria libertar o Graciliano?

SILVIANO: Não, eu acho que aí é infinita. Eu acho que foi um título feliz. Por que ele... Eu escrevendo *em liberdade*, entende? Que é importante isso, eu escrevi com muita...

em liberdade, eu me senti... sabe, as amarras que eu sentia eram as amarras sociais que podem, que metaforicamente podem ser, são equivalentes às amarras políticas, entende? E... *Em liberdade* eu queria que fosse um Graciliano Ramos muito diferente do Graciliano Ramos de *Memórias de Cárcere*, porque ali ele está na prisão e ele nunca escreveu sobre o que é a liberdade. Seria também *Em liberdade* como uma espécie de resposta a toda uma literatura que vem aí desde muito... sobre o fato de que o escritor tem mais prazer em escrever sobre o momento em que ele está na prisão do que no momento que ele deixa a prisão. Me refiro, inclusive, a coisas assim mais variadas, como... Dostoiévski, entende?... e por aí vai. E tem uma questão também, muito literária né, o que é trabalhar a liberdade literariamente, ficcionalmente, o que é isso? *Em liberdade* é também o momento em que os guerrilheiros brasileiros regressam ao Brasil e eles são obrigados a enfrentar o que o Graciliano Ramos enfrentou em 37. O que fazer depois de você ter a família desbaratada, de você estar sem dinheiro, sem emprego, sem nada, o que fazer? ... De novo. Então, eu tenho a impressão que... é um título que eu julgo que foi bastante feliz. Ele tem uma carga semântica muito variada, quase infinita.

4) RODRIGUES: Por que a escolha do pastiche e não da paródia? No pastiche não existe uma prisão da linguagem?

SILVIANO: Não; foi uma opção. Foi uma opção; foi uma homenagem. Eu acho que o pastiche é um texto irônico; é um texto que repudia aquilo que... de que você se aproxima, de que o autor se aproxima, seja ele poeta, seja ele romancista. E a paródia... essa é a paródia. E o pastiche não; o pastiche é uma homenagem, quer dizer, você pretende assumir como sua, aquela prisão estilística que o escritor deu a ele. Então, no caso de Graciliano Ramos, eu assumi a prisão estilística que Graciliano Ramos concedeu a ele. Buscou e encontrou. Então, eu acho que são estéticas bem distintas. E... de maneira nenhuma o livro poderia ser enquadrado na década de 20, na relação dos modernistas brasileiros, ou Romantismo ou Gonçalves Dias, ou o que seja, eu me relaciono com um autor que eu reputo sendo aquele que teria o estilo que eu mais invejava.

5) RODRIGUES: O senhor teve contato com os familiares de Graciliano antes ou após o lançamento do livro?

SILVIANO: Só após. Só após. Como também com todos os possíveis personagens do livro... os personagens são desenhados – eu gosto da palavra estofados, como se diz de um sofá – os personagens são desenhados, são estofados, a partir de minhas leituras, seja das minhas leituras da, por exemplo, José Lins do Rego, está todo trabalhado a partir das minhas leituras muito cuidadosas da obra de Zé Lins do Rego, eu não, eu nunca o vi em vida, não fui atrás dos familiares, ou de pessoas que o conheciam, é... para que me fizessem relatórios, etc. quer dizer, eu... acho importante nesse tipo de livro que eu faço, que o universo seja sempre o universo do leitor, não o universo do investigador, entende? É... E na medida, e eu acredito, e eu acredito piamente, de uma maneira cabotina, eu tenho que dizer, eu acredito que você entende melhor, figuras como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, ou Carlos Drummond de Andrade, se você os lê muito, muito bem, do que se você os conhece e trabalha com depoimentos de amigos e familiares. Eu tenho a impressão que a relação de José Lins do Rego com a doença eu a senti de maneira muito mais fortemente na leitura dos próprios romances dele do que... alguém me contando que ele era asmático, e daí? Como é que eu vou estofar um personagem só como o fato de que ele é asmático, quer dizer... Eu entrava na asma de Graciliano, de Zé Lins do Rego, pra falar de um personagem que era relativamente secundário, eu entrava naquela asma, por uma leitura muito cuidadosa da relação de Zé Lins com as doenças, seja ela doenças do mundo, as chamadas doenças do mundo, seja ela: a asma. Como entrei no universo de Heloísa através das cartas que ela escreveu para Graciliano Ramos e obviamente das cartas de Graciliano Ramos escreveu para ela. Quer dizer, portanto, o meu conhecimento do entre aspas “amor” entre eles é o conhecimento que me foi dado por essa troca de cartas, essa troca de mensagens, esse abrir-se para o outro, entende? Esse abrir-se para o outro que se dá na carta. A carta é isso: você abre para o outro e deixa que o outro entre no seu próprio mundo. Então eu fiz que as cartas entre eles se abrissem para mim – e eu entrei. E por isso que eu acho que o relacionamento entre Graciliano e Dona Heloísa é bastante verossímil.

6) RODRIGUES: Bem, em entrevista o senhor diz o seguinte: “... é isso que eu considero importante em literatura. Você não escreve um livro sobre o que você conhece, você conhece um livro para se conhecer”. O que o senhor acha que Graciliano queria conhecer de si mesmo escrevendo *Memórias do Cárcere*?

SILVIANO: Bom, isso eu não sei. Eu posso imaginar o que ele queria dizer de si mesmo. O que eu posso dizer é que ele reconhece..., ele recusou a conhecer a si mesmo no momento em que ele deixou a prisão. São as palavras finais de *Memórias do Cárcere*, inclusive estranhas. E o que eu pretendi fazer é exatamente saber o que ele, entre aspas, entre aspas não, entre parênteses, o que ele, (possivelmente) quis conhecer de si mesmo. O que (possivelmente) ele quis conhecer de si mesmo. O que ele quis conhecer de si mesmo. Então, é uma intenção minha; é só dessa maneira que eu posso saber o que *ele* pensava; através de uma invenção; porque eu não o conheci pessoalmente, ele não me fez nenhuma declaração, ele... não há apontamentos sobre isso, então, eu fiz, eu dei à ficção o papel maior, o papel de invenção de vida.

7) RODRIGUES: E o senhor, Silviano Santiago, o que o senhor conheceu de si próprio ao escrever *Em liberdade*?

SILVIANO: Aí é um dado um pouco delicado. [RODRIGUES: Sim. Fique à vontade] É um dado um pouco delicado. Eu não me recuso a dar um dado delicado quando a pergunta... ela... tem um sentido. É que... Eu nunca fui uma pessoa de partido, eu acho que eu tenho um pensamento muito politizado, acho que tenho algum conhecimento de Filosofia, etc. mas nunca fui uma pessoa de partido, nunca fui um militante político. Mas eu tenho um irmão mais novo que é militante político, e ele foi preso e torturado durante a repressão militar. [RODRIGUES: Rodrigo Santiago...] Não, não, não, é Haroldo Santiago. O Rodrigo foi também, mas ele foi, ele era ator de teatro, mas o Haroldo não, o Haroldo era secretário do Partido Comunista em Minas Gerais, então ele foi realmente perseguido, foi encarcerado, o Rodrigo nunca foi encarcerado, foi punido né. E... Então nesse sentido... era quase que uma homenagem direta a ele, entende? ... porque a vida dele foi arruinada, e ele têm três filhos, e os três filhos, como você pode imaginar, tiveram descaminhos, como os descaminhos dos filhos de Graciliano Ramos, etc. Quer dizer... Então... [RODRIGUES: ...do próprio Herzog, sofreram... um deles, um dos filhos sofreu com a depressão...] É, quer dizer, então era esse universo... eu queira me conhecer participante desse universo, embora do lado de fora, que é o mesmo exercício do livro, participante... quer dizer, é um livro portanto, de participação política, mas uma participação política não por eu ser, por eu ter, por eu ser militante, mas por eu militar nas Letras. Algumas pessoas podem ver nisso um sinal de covardia, e eu não direi que eu seja uma pessoa muito corajosa,

eu sou relativamente covarde nas relações à militância política. Essa é a pura verdade. E tive um outro irmão, como você lembrou, Rodrigo Santiago, que era ator de teatro, fazia *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, com a Marília Pêra, e os dois foram desnudados né e foram colocados nus durante o inverno, numa rua de... numa rua de São Paulo, foi em São Paulo isso né, pelo Comando de Caça ao Comunismo, o CCC, e ele obviamente teve que deixar o país e ficou morando na Itália e no Egito, por uns três ou quatro anos, só depois que ele voltou. Então tem esse lado entende? assim, que é um pouco complicado, é muito mais um romance familiar, do que um romance... Mas é... eu repito: eu já te disse, eu tenho uma certa dificuldade em trabalhar o contemporâneo. Eu prefiro trabalhar com o contemporâneo de uma maneira eu acho, metafórica, simbólica. Eu acho que a gente até compreende melhor o contemporâneo quando não, não, não tende adequar o livro há uma única personalidade. Então, há um jogo amplo que eu acho que tem em *Em liberdade*. *Em liberdade* é um grande painel sobre as relações entre o poder e os intelectuais no Brasil.

8) RODRIGUES: Falando nisso, desses eixos ou alinhavos temporais, em *Em liberdade* aparecem diversos períodos de autoritarismo da história do Brasil (a ditadura de Vargas; a repressão à Inconfidência Mineira e o “suicídio” (entre aspas) de Cláudio Manuel da Costa, que dialoga com o “suicídio” (entre aspas) do Herzog, pelo aparelho repressivo do Estado, durante a ditadura de 64. E ainda, o momento da ditadura que se convencionou chamar de “abertura” com a publicação do diário falso de Graciliano. O senhor pode falar um pouco sobre esses eixos?

SILVIANO: Eu acho que eles são tão evidentes no livro e eles foram tramados de maneira tão, eu diria lógica, mas eu estou querendo evitar a palavra, eles foram tramados de uma maneira tão orgânica, talvez, que as interdependências são facilmente apontadas e podem ser facilmente analisadas, entende? É... são três momentos que saltitam na História do Brasil, entende? por que... você vai ter outras situações históricas de enorme importância onde a violência não saltita, entende? com tanta... com tanta força. Como é o caso clássico né, da Independência do Brasil, da Proclamação da República e da Abolição da Escravidão. Quer dizer, então... é a oposição entre uma história que é escrita do ponto de vista do poder (Independência, Proclamação da República e Abolição da Escravidão) e uma outra história em que os intelectuais se juntaram e escreveram, que é a Inconfidência Mineira, é... o período não é... de resistência à ditadura Vargas, ao Estado Novo, e o período de resistência

à ditadura militar de 64. Quer dizer, então, o livro é sobre isso: uma história brasileira que é mais cruenta do que a gente acredita, entende? Ou que nos querem fazer acreditar.

9) RODRIGUES: *Em liberdade* mistura ficção, autobiografia e ensaio. Fausto Cunha, da revista Status, chegou a dizer que: “*Em liberdade* é um desses livros que criam sua própria categoria literária”. Por que o senhor optou por essa mistura de gêneros? O senhor quis libertar os gêneros que estavam engessados até então?

SILVIANO: É, quer dizer, não é uma opção; quer dizer, é um caminho. É um caminho que eu desenhei entende? a partir das... Borges diria *senderos*, é... dos atalhos não é? que eu fui abrindo dentro da minha atividade de professor, dentro da minha atividade de leitor crítico, dentro da minha atividade de escritor. Então, eu fui abrindo certos atalhos e ao abrir esses atalhos eu me dei numa espécie de praça de oportunidades. Essa praça de oportunidades ela... me possibilitava, e aí eu tenho de voltar ao título, uma liberdade muito grande, porque eu não precisava de seguir, de dar força a apenas um dos atalhos, que eu estava percorrendo, eu podia dar força, eu quis dar força a todos os atalhos. Então eu tava muito interessada, muito interessado, na questão da subjetividade. Eu tenho uma dificuldade enorme de fazer autobiografia, então eu pensei em uma maneira de dar um salto por cima da autobiografia e cair no diário íntimo falso. Por outro lado, eu não tenho a possibilidade de escrever um texto que fale da experiência do ponto de vista, possibilidade não é bem a palavra, não quero escrever um texto que fala experiência minha muito pessoal como político participante, porque eu não fui político participante, então eu não tenho essa experiência. Eu teria que invocar uma outra experiência e eu invoquei então, três novas experiências que me pareciam, é... que explicitariam a mim se por acaso eu fosse participante. Mas como eu não sou participante, eu tive de pedir ajuda a eles. Sei lá, você não acredita em Deus, mas num determinado momento você tem necessidade de recorrer a Deus, então, eventualmente você pode pedir ajuda a um padre. Eu pedi ajuda a esses três para poder conversar, de uma maneira muito subjetiva e muito pessoal, com a política. Só que não é uma maneira que traduz a minha experiência; quer dizer, a minha experiência, é uma experiência de leitor. É a minha experiência de contato com o outro, não é isso? E um terceiro fato que eu julgo muito importante que seria a possibilidade também de trabalhar questões familiares, as que eu já mencionei, seria bobagem repetir nesse momento, eu trabalharia

questões familiares que eram muito angustiantes e que eu não sei como tratar exatamente porque eu não sou participante, então, volta sempre a essa ideia de que há uma carência muito grande na minha personalidade de participação. É essa carência... é que fala, entende? É essa carência que me motiva. E que motiva a meu ver uma literatura, uma ficção política que não é das piores, entende? Quer dizer, sem isso, eu não sei se essa ficção não seria pior.

10) RODRIGUES: Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano diz: “Eu queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período, riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígios de memórias obliteradas”. É possível para um escritor “endurecer” o coração? O escritor não é escritor *justamente* porque não consegue fazer isso?

SILVIANO: Não, aí é uma questão filosófica que você coloca, entende? Quer dizer, eu... eu acho delicada a questão porque eu não gostaria de tomar também uma... simplista. É... Eu acho que o escritor não é necessariamente uma figura sentimental. Eu me aproximo mais do escritor que seja um estóico. Sabe? e... há um texto que eu admiro muito, e a que eu recorro com constância, é *A terceira margem do rio*. Eu acho que o lugar do escritor é o lugar da terceira margem do rio, ou seja, é o lugar do trabalho e da solidão. Você remar contra a corrente para não morrer. Por que, no momento em que você vive numa barca e aquele rio caminha para o mar e te leva para o mar onde está tradicionalmente a morte. Se isso acontece, você já não tem mais forças, você já... sabe? Você se entregou. Você entregou sua vida. Então, o que eu acho importante no escritor é remar contra a corrente, remar contra a corrente do estilo em vigor, remar contra a corrente das manifestações literárias e de cunho artísticas em vigor, remar contra a corrente de um modo passadista de pensar a atualidade, entende? Remar contra a corrente dessas ligações sentimentais, que por ser demais sentimentais, muitas vezes são muito egoístas. O escritor é aquele que deixa a família lá na margem, a mulher e os dois filhos, lá na margem, e fica na solidão daquela canoa, remando contra a corrente dia e noite, com intempérie sem intempérie; é claro, ele não recusa um filho que o alimenta todos os dias, que vai deixar na margem a alimentação para ele sobreviver, porque na canoa ele não teria sobrevivido. Então é um pouco isso, entende? Eu acho o escritor pouco sentimental. Como figura, não é? Como figura, pouco sentimental. Uma figura mais estóica, uma figura dura com o mundo, entende?

11) RODRIGUES: Em carta à irmã Marili, datada de 23 de novembro de 1949, Graciliano faz a crítica de um romance escrito por ela e expõe as motivações que devem fundamentar a obra de arte:

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana [personagem do conto escrito por Marili], não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso (GRACILIANO RAMOS *in* MORAES, 2012, p.230).

Então eu lhe pergunto: o que é *arte* para Silviano Santiago? E quais as motivações que fundamentam a sua arte? [RODRIGUES: Arte é sobrevivência?...]]

SILVIANO: Arte é sobrevivência. É arte para... sobrevivência, eu tenho uma compreensão mais ampla do que seja a experiência em torno da arte. Porque eu acho que o Graciliano Ramos que está *Em Liberdade* sou eu, por paradoxal que isso possa parecer, entende? mas não sou eu com minha experiência, mas com a experiência dele, experiência esta que eu apreendi na leitura dele e de tantos outros autores. Nesse sentido, é... minha literatura é muito mais próxima de Carlos Drummond de Andrade. É... você deve conhecer aquele célebre poema *Infância* [Meu pai montava a cavalo, etc. Eu sozinho, menino, de maneira que ia cumprindo a história de Robinson Crusóé, história que não acaba mais]. Quer dizer, então, essa... me interessa essa capacidade que o escritor tem de viver no outro, entende? ou de maneira como Rimbaud colocou "O eu é o outro", entende? Então, eu acho que... eu teria que rever essa ideia de experiência tal como apresentada nessa carta dele para a filha. [RODRIGUES: Irmã] Para a irmã, perdão. Para a irmã. É... Por outro lado, quer dizer, eu concordo com as outras coisas que ele disse, quer dizer... desde que eu não tome a palavra sacrifício de uma maneira cristã, entende? Eu odeio o sacrifício no sentido cristão. Mas existe um sacrifício, ao meu ver é tão forte, o sacrifício da perda da vida, que é o sacrifício... de você, um pouco é um paradoxo, eu trabalho muito com paradoxos, de você abusar da vida. O abuso da vida não deixa de ser um modo de você sacrificar o seu corpo, de por o seu corpo à prova. O sacrifício de Cristo é isso, ele colocou o seu corpo à prova de uma fé, à prova de uma... de certas ideias. Só que eu vejo esse sacrifício de maneira oposta, eu vejo esse sacrifício como abundância de vida, mas tal superabundância de vida que isso desgasta, suponhamos, a saúde

do corpo, ou – para ficar bem concreto – sacrifica o corpo. Quer dizer, o sacrifício pra mim vem da superabundância, entende? de eu querer não só me contentar com minha própria vida, remoer os meus próprios problemas, sentimentos, etc. mas de eu ser capaz de empatia, simpatia, empatia, e querer viver muitas vidas ao mesmo tempo, a tal ponto, que eu não chego... eu sacrifico minha vida. Entende? Eu sacrifico minha vida em favor de quem? Eu sacrifico minha vida a favor do outro. Então, são formas de sacrifícios que me fascinam e que o meu ver estão muito mais próximas de querer explicar, a metáfora também está aí, do sangue. O sangue da minha literatura. O sangue da minha literatura é o meu sangue, mas é o sangue de muita, muita, muita gente. Entende? E é... e acho que não é por causalidade que eu sou hipertenso. Eu já pensei nisso. Eu sou hipertenso porque a tensão sanguínea no meu corpo é tão tamanha que um dia (já está né, está sacrificando meu corpo) é certo que eu vou morrer de hipertensão arterial, não há como... entende? não há como eu não morrer de hipertensão arterial. Agora, essa hipertensão é isso, é a capacidade de um transbordamento do sangue. As pessoas têm pressão baixa, pressão normal; eu tenho hipertensão. Porque isso é um estar num mundo sacrificial, que é estar no mundo do escritor, ou do artista.

12) RODRIGUES: E qual o papel do intelectual para Silviano Santiago?

SILVIANO: É, quer dizer, o intelectual eu acho que continua aquela coisa bem simples, de que é alguém que decide pensar e acredita que o seu pensamento possa ter algum peso e até formar opinião, mas que sabe, ao mesmo tempo, que qualquer arrogância, qualquer atitude de convencimento, não pode se valer da força. Quer dizer, o intelectual é aquele que acredita que as ideias podem mover o mundo, ao passo que o economista, obviamente, é um intelectual também, mas que acredita que, obviamente, o dinheiro que movimenta o mundo. Quer dizer, eu acho que o intelectual ele aproveita da visão do mundo, de uma dedução, no sentido financeiro, de uma dedução de atividades que lhe dá os cientistas sociais. Então, ele tem uma dedução entende? Ele trabalha com um universo deduzido, mas esse universo deduzido, as preocupações concretas, com a política, com a economia, etc. ele é capaz, no entanto, de dar um salto, um salto qualitativo, porque, ao contrário desses, entre aspas, “ditadores de comportamento”, ele é uma figura essencialmente democrática. Por que tanto o economista quanto o cientista político são ditadores de pensamento, são

aqueles que têm a arrogância a que eu me referi, e querem que suas ideias... e querem convencer o outro de suas ideias pela força.

3º MOMENTO – MEMÓRIAS DO CÁRCERE & EM LIBERDADE & BRASIL

1) RODRIGUES: No livro *Em liberdade*, Graciliano aponta o nacionalismo de fachada de Getúlio Vargas e salienta a situação de dependência econômica em que o país se encontrava. Inclusive se pergunta: “Chegado a esse ponto, como e onde buscar a sua (do país) independência? Onde e como revoltar-se contra esse estado de coisas, que avança sobre nós como um potente tanque de guerra? Vamos sendo esmagados lentamente. Enquanto isso, jogamos um último olhar para a lata de lixo da história” (p.86, 2013). O senhor poderia aprofundar esta questão, fazendo um paralelo entre a situação governamental da década de 30 e a atual (desde a década de 90 para cá) visto que o Brasil ainda sofre com a dependência econômica? Ou, “como e onde buscar a independência” hoje? É possível? Se nós nem ao menos conseguimos nos responsabilizar...

SILVIANO: Eu acho que essa independência, essa independência total é um pouco absurda, quer dizer, nós alcançamos um grau de maturidade agora recentemente, em particular a partir do termo democrático, de acreditar na interdependência. Eu acho que esse é o primeiro passo... e eu uso o adjetivo caro a Mario de Andrade, em relação ao nacionalismo que é pragmático, quer dizer, é o primeiro passo pragmático, acreditar que o mundo não está organizado de uma maneira bipolar... o próprio descentramento que o Brasil opera na economia hoje através de uma aproximação mais forte com a China, por exemplo, não deixa de ser para essa questão chamada de interdependência. Não quer dizer que você anula as relações com os Estados Unidos ou com a Europa, mas que você passa a dar nas relações com os Estados Unidos e a Europa, um peso muito menor do que ele teria se as relações fossem bipolares. Mas, no entanto, há que tomar muito cuidado porque, muitas vezes uma ideia alvissareira, e aí está a função do intelectual que foi deduzido da função de cientista social e de economista, há que tomar um cuidado muito grande porque no relacionamento, estritamente comercial do Brasil com a China, não há dúvida nenhuma de que o Brasil está voltando à época de Pero Vaz de Caminha. O Brasil

está exportando e se tornou um fornecedor de grãos, se tornou um fornecedor de minério, entende? e já não está mais tão interessado em é... trabalhar o processo de industrialização que obviamente ocorre nas metrópoles, o processo de industrialização da sociedade brasileira. Então, há que tomar esses cuidados entende? porque nós não podemos voltar a ser apenas fornecedores de matéria prima. Isso é perigoso. Esse é o alerta que eu poderia fazer, quer dizer, interdependência perfeito, mas precisa saber do que está sendo... do que está em jogo. Está em jogo apenas matéria prima, no caso, basicamente a soja e o minério de ferro, também tá errado; o Brasil pode exportar outras coisas, ele pode manter essas relações de interdependência em vários níveis, não precisa ser necessariamente só no nível do que os economistas chamam de *commodities*.

2) RODRIGUES: Desde os primórdios do processo de desenvolvimento brasileiro, o crescimento econômico tem gerado condições extremas de desigualdades espaciais e sociais, que se manifestam em todas as áreas: saúde, educação, cultura, moradia, emprego, enfim, na qualidade de vida da população. Em sua opinião, quais são os cárceres do Brasil hoje? Se é que existe algum. Quais são os obstáculos...? A desigualdade, pessoalmente, eu considero um cárcere né?

SILVIANO: Não, não, a palavra tá boa. Mas aí, eu acho que existe muita novidade. Você tá fazendo uma leitura muito dura do Brasil. Eu acho que é importante que alguém faça essas leituras duras para contrapor obviamente às literat... às leituras que eu chamo de molengas de Brasil que são as leituras que são feitas pela Globo, por jornais, etc. Eu acho que não dá pra acreditar numa, numa... nas leituras molengas, entende? de Brasil, como o nacionalismo a que eu me referia, o *Em liberdade* sendo criticado por Graciliano Ramos – o nacionalismo de fachada – esse nacionalismo de fachada você vê o tempo todo, no particular, na imprensa, na imprensa brasileira, na grande imprensa brasileira, o tempo todo. Agora a dificuldade está que eu acho é poder, assim como a bipolaridade, quer dizer, essa interdependência... a dificuldade está em mostrar que essa interdependência pode gerar um pensamento que seja é... menos pessimista, entende? quer dizer, então, não é eu queira, que eu seja, profundamente otimista, entende? mas eu acho também que essa visão por demais negativa ela precisa ser contrabalançada por uma visão mais afirmativa; mas quando eu digo afirmativa não quer dizer que você vai afirmar o convencional, o que é dado como convencional. É descobrir certas brechas, entende?

descobrir certas brechas que, dentro dessa miséria geral, dentro do cárcere, para usar a sua metáfora, certa brecha que possa, eventualmente, iluminar melhor certas vidas para que elas não caiam no desespero. Então, eu sou a favor de que você não precisa trabalhar só os grandes problemas, você pode trabalhar as brechas, como, por exemplo, se você quiser, você isso muito bem na arte da rua, entende? é uma maneira de você trabalhar uma brecha, não vou dizer que a condição da favela melhorou entende? não melhorou, absolutamente não, mas pelo menos há uma determinada brecha em que as pessoas podem ter a sua alegria, podem ter a sua satisfação, as pessoas podem mostrar a sua imersão entende? podem mostrar a sua condição de ser humano, por assim dizer, de animal, entende? vivendo ali na favela. Então, eu, eu prefiro nas coisas que eu faço, em particular no romance, uma série de contos que eu escrevi muito recentemente chamada *Anônimos*. Eu, eu, eu, sabe, eu acho importante também, numa época de celebridades, uma época em que as celebridades são tão generosas e tão participativas e tão caridosas entende? eu acho importante que a gente jogue luz sobre essas figuras anônimas do cotidiano, obviamente são figuras apagadas, não tem uma importância coletiva, não tem importância coletiva. Não tem importância coletiva, mas que tem uma vida interessante, que tem coisas... sabe? Que representam uma brecha de luz, entende? Eu gosto de trabalhar essas coisas, como escritor, entende? Eu gosto de trabalhar essas coisas. Acho que *Em liberdade* tem uma passagem que eu gosto muito que quase nunca é analisada que é um diálogo de Graciliano com um bêbado. É... essa capacidade de você compreender, quer dizer, um bêbado, é uma revolta que se apresenta de uma maneira tão desviada, entende?... mas que é uma forma de revolta entende? É... a superabundância... aquilo a que eu me referia da superabundância, entende? A superabundância do prazer, isso me torna um viciado. Eu acho essas figuras tão interessantes de serem analisadas como brecha como brecha de uma irresponsabilidade, já que todo mundo é tão responsável, sabe? Deixa a ver uma irresponsabilidade, mas uma irresponsabilidade afirmativa, entende? A palavra que eu uso, não é positiva, afirmativa, afirmação da personalidade. Você tá vendo que eu saio do convencional.

3) RODRIGUES: Bem, eu vou fazer essa pergunta, mas eu acho que o senhor já respondeu. Em algumas passagens de *Memórias do Cárcere*, Graciliano é levado de cárcere a cárcere sem justificativa alguma, e nessas situações ele faz a mesma pergunta aos guardas que o conduzem: “*Para onde?*” Ora ele recebe uma resposta

evasiva, ora não recebe resposta alguma. Ou seja, não há perspectiva no horizonte, apenas a dúvida. O senhor é atuante como cidadão, intelectual e isso nos desafia a fazer mesma pergunta que Graciliano faz em suas *Memórias*: Silviano, *para onde?* Qual a sua expectativa em relação ao futuro do país?

SILVIANO: Você está perguntando a uma pessoa que tem 78 anos. É quase uma maldade da sua parte. Não, eu estou brincando, por favor. Quer dizer, não compete a mim, compete à nova geração. Compete a mim fortalecer a nova geração, isso que eu me referia como superabundância de vida entendeu?, você ser capaz de viver a sua vida, que já está meio descendo... em vidas muito mais fortes, mais alegres, muito mais afirmativas, entende? que é a vida dos jovens. É a única coisa que você pode fazer e eu acho que durante a minha vida eu procurei fazer isso, minha vida profissional, foi sendo professor, entende? É quando você ajuda a formação de novas gerações, eu acho que ajudei a formação de, pelo menos no Rio de Janeiro, ajudei a formação de novos professores e... me sinto muito orgulhoso disso, entende? E... são a eles, possivelmente aos filhos e netos deles que eu perguntaria *Para onde?*, entende? Quer dizer, é uma tarefa tão hercúlea, é uma tarefa tão violenta, entende? e ao mesmo tempo, tão redentora, que, em primeiro lugar, não cabe a uma pessoa, cabe uma geração, né, a uma geração não só de escritores, mas a uma geração de cidadãos brasileiros. Só uma geração de cidadãos brasileiros é que pode saber para onde conduzir o Brasil. E essa nova geração tem entre 20, 30 anos, daí a grande beleza né da... da própria vida humana, que você... a partir de determinado momento... Antonio Candido representa muito bem, por uma metáfora que eu gosto, que é a corrida de revezamento, você vai entregando o bastão, quer dizer, os meus próprios meus ex-alunos estão entregando o bastão, também entende? quer dizer... então essa entrega do bastão é que é a graça do *Para onde?* né, quer dizer... eles é que vão, compete a eles correr agora, compete a eles sair em busca, entende? da vitória, né, claro, a corrida de revezamento é um pouco isso, quer dizer, até aonde o esforço humano pode conduzir e é claro que ele não vai conduzir a uma redenção. E é claro que ele não vai conduzir a uma redenção, claro, em uma geração não vai. Aí nesse sentido eu sou muito machadiano, Eclesiastes, essa sucessão de gerações é que é bonito, me encanta a sucessão de gerações, mais do que o caminho a ser atingido ou o ponto a ser, não o caminho a ser atingido, perdão, o ponto a ser atingido. O ponto a que se deve chegar, sabe? Quer dizer, não sei se existe esse ponto a que se deve

chegar, e que esse ponto que se pode chegar possa ser nomeado por outra pessoa que não seja Deus. E aí é claro, não me interessa, se for Deus, que o nomeie.

4) RODRIGUES: Bem, vamos nos encaminhando para o final já. Qual a atualidade de *Memórias do Cárcere* hoje? E de *Em liberdade*?

SILVIANO: Eu acho que os dois livros são um pouco incompatíveis, entende? ou complementares, por assim dizer. Eu não gostaria de que acreditassem que *Em liberdade* é escrito para substituir *Memórias do Cárcere* ou que *Memórias de Cárcere* possa substituir *Em liberdade*. São duas situações paralelas, são duas situações que são resolvidas, uma, a partir da experiência pessoal, praticamente intransferível, e a segunda, a partir de uma experiência subjetiva, pessoal, desde que trabalhada pela linguagem e pela literatura é transferível e que você pode aceitá-la, acatá-la e trabalhá-la, por sua vez, de uma maneira outra, com vistas a que ela possa ser transmissível, transferível a outro. Quer dizer, então, o que eu acredito é... é literatura, entende? é o eu posso te dizer. Eu acho que os dois livros, se por acaso, um deles eu tenho certeza, se por acaso o meu, continuar, a gente não sabe, se ele continuar, quer dizer, ele também representaria isso, não é? que são dois momentos muito diferentes não é? As dificuldades do cárcere e as dificuldades da liberdade, que a liberdade ali não é vista como... uma festa, entende? pelo contrário, você tem que se despojar, inclusive, é muito importante a leitura de Nietzsche, você tem que se despojar, se você quiser viver em liberdade plenamente, você tem que se despojar do ressentimento, porque se você não se despoja do ressentimento você encaminha sua vida para o sacrifício do cristão, você se torna um mártir. Eu acho que o grande, a grande questão que eu levanto é que não há necessidade de que Graciliano Ramos escreveu e experimentou na carne, *Memórias do Cárcere*, se transforme num mártir. Eu acho que seria um empobrecimento da experiência dele. Ele, ele pode dizer que ele está indo além da dor, mas ele está indo além da dor, além do sofrimento, de que forma? De uma forma apaixonada pela vida. Ele é um apaixonado pela vida, um apaixonado pela sobrevivência, que você poderá ver nitidamente na luta dele contra o câncer no final da vida. Entende? Eu acho que é isso que interessa, mas que pode salvar o proibido.

RODRIGUES: Essa questão do Nietzsche em... se não me engano é o *amor fati*, aceitar a vida, brindar a vida, em todos os seus aspectos, na dor, na alegria, na... aceitar...

SANTIAGO: É o que ele chama de sentimento trágico da vida. É muito bem analisado por Deleuze como dupla afirmação. Você afirma a vida tanto na dor quanto na alegria.

5) RODRIGUES: A última pergunta. Silviano Santiago é escritor, crítico literário, ensaísta, professor... um intelectual de múltiplos talentos. Me encaminho para o final desta entrevista lembrando que em 2009, o senhor entrevistou o escritor Autran Dourado para a *Revista Literária* e fez a ele a seguinte pergunta, que hoje será direcionada ao senhor: “Que conselhos você daria a um jovem que pretende seguir uma carreira semelhante à sua?”

SILVIANO: Gozado, desde ontem, que loucura isso, tem uma frase de Oswald de Andrade, que está na minha cabeça e não sai. É... “Ver com olhos livres”. “Ver com olhos livres”. Está no *Manifesto Antropófago*. Eu acho que o mais importante é isso: “Ver com olhos livres”, sem amarras, sem, sabe?, sem rancores, sem preconceito, sem subserviência. Se puder, sem medo. Se puder. Porque talvez seja um dos sentimentos mais fortes. O medo é realmente forte. Mas o medo em Clarice é muito bonito, eu tenho escrito sobre isso, não sei se você conhece um texto pequeno de Clarice em que ela fala do medo, ela fala do medo de andar a cavalo e... é muito bonito. Ela descobre pouco a pouco que o medo de andar a cavalo, no momento em que ela toma assento no cavalo e o cavalo dispara, é a força que ela encontra nela mesma para correr a cavalo. Quer dizer, então, é essa transformação do medo em força de vida, entende? [RUÍDO]. Então, eu... eu acho que é um dos mais poderosos sentimentos, eu diria, e que talvez seja, o mais difícil de todos de ser trabalhado como afirmação. Fazer uma transformação dele em algo que não te prenda ao chão, mas em algo que te libere para uma cavalgada. É isso.

RODRIGUES: Obrigada.

SANTIAGO: Eu que te agradeço.

RIO DE JANEIRO, 07 DE JUNHO DE 2015
ENTREVISTA COM O ATOR CARLOS VEREZA

RODRIGUES: Vereza, em primeiro lugar, muito obrigada pela tua colaboração.

VEREZA: Tudo bem.

RODRIGUES: Assim... Esta entrevista é essencial para conseguir realizar este trabalho.

VEREZA: Pois não.

RODRIGUES: Muito obrigada, muito obrigada mesmo.

1) RODRIGUES: O senhor recorda qual foi a primeira obra do Graciliano que leu?

VEREZA: Olha... *Angústia*.

RODRIGUES: *Angústia*... É a sua obra preferida?

VEREZA: Depois de *Memórias* é. É porque... o *Angústia*, como toda obra dele... ele nunca foi um político engajado, ao contrário do que pensam, ele era um existencialista. E o *Angústia* é o filme que o Nelson gostaria de ter feito depois do *Memórias do Cárcere*.

2) RODRIGUES: E o *Memórias*?

VEREZA: Já tinha o ator né... para fazer o filme... quando o Nei Santana chegou pro pai, Nelson Pereira dos Santos, e disse: “Ô pai, vamos fazer outro teste pro Graciliano?” “Mas já tem o ator, colega”. O Nei voltou a falar com o pai, aí... me chamaram pra fazer o teste. Aí eu comecei a fazer o teste, aí no meio do teste... me deu um negócio e... “Não, não precisa continuar o teste. Eu sou o Graciliano.” Aí eu... fiquei. Passei no teste.

3) RODRIGUES: Como é que o senhor se preparou para o papel? O senhor entrou em contato com a família do Graciliano... antes?

VEREZA: Não; primeiro eu tinha que perder 11 quilos. E no Brasil não tinha e não tem uma estrutura pra você perde peso ou ganha peso. Então, eu ia passando numa rua assim, eu vi a revista *Cláudia*, aí eu... folhei a revista *Cláudia*... e tinha lá uma dieta, na revista *Cláudia*, que era arroz integral e salada, aí eu fiz por minha conta, perdi 11 quilos e meio. E durante o filme eu fui internado três vezes, porque eu não sabia que eu tinha que comer açúcar também. Eu não comia, eu só viva desmaiando blam, blam, blam. E aí eu fiz com a receita da revista *Cláudia*. Comecei a filmar já... tendo perdido os 11 quilos e meio, em Maceió. O filme começou lá né? Como é que é a pergunta mesmo?

4) RODRIGUES: Como que o senhor se preparou para viver o Graciliano?

Ah, sim. Aí eu cisme de conhecer, não a família, mas o engraxate do Graciliano. Aí lá em Maceió, eu fui lá pra Palmeiras dos Índios, e conheci o... o engraxate dele, o seu Antônio, e ele me contou que o Graciliano era muito sistemático, gostava de lavar a mão toda hora, entendeu? E tinha feito um governo excepcional, como prefeito... os porcos andavam pela rua... ele mandou construir um matadouro, com azulejo; ele fez uma... ele fez uma belíssima campanha, [RUÍDO] A tal ponto, que quando ele mandou o relatório pro governador de Alagoas, o relatório era tão bem escrito que o governador mandou pro Augusto Frederico Schmidt, e ele achou aquele texto tão bem escrito que ele mandou uma carta pro Graciliano dizendo: "Mande com certeza o romance que você deve ter guardado na gaveta". Aí ele mandou o romance e estourou como romancista. Aí depois eu fui conhecer a dona Heloísa, querida também né? que acompanhou a filmagem inteira, né. Inclusive, teve uma cena que eu falei *pra*; ela dizia: "Não Vereza, é *para*. Mesmo em casa o Graciliano falava *para*". Aí eu fiz o filme todo falando *para*. Aí um imbecil de um crítico, que já morreu, que Deus o tenha e o perdoe, botou que eu tava excepcional como Graciliano Ramos, mas que eu falava *para*, muito preciosismo. Quer dizer, ele não foi procurar saber que o Graciliano até em casa não falava *pra*. Ele era *para*. Ele, ele cultuava tanto a língua, o idioma, que ele riscava com um lápis a palavra que ele não gostava, depois riscava com caneta, por fim amassava com cigarro; o rigor dele, de copidesque dele mesmo. A tal ponto, que quando ele estava preso, e lançaram *Angústia* na prisão, ah... ele foi cortando tanto, cortando tanto, cortando tanto... que a dona Heloísa disse: "Graça, se você continuar cortando, não vai ter livro pra publicar, vai ser uma página em branco". Então

esse rigor dele pra... ele não falava *pra*, nunca falava *pra*. E dona Heloísa dizendo: “Vereza, fale *para*, porque era assim que ele falava até para pedir um café em casa”.

5) RODRIGUES: E o gestual do Graciliano, o senhor... hã...

VEREZA: Sim, aí foi através de fotos...

RODRIGUES: ...o caminhar dele, a perna...

VEREZA: Exatamente. É, é... aí, eu, eu vi fotos, eu reparei que ele cruzava a perna e sempre com o cigarro na mão direita né, sempre com o cigarro na mão direita. E... é engraçado... eu nunca tinha visto ele né, ele morreu bem antes. Mas eu percebi a circunsp... ele era muito circunspecto. Muito circunspecto. E o que que eu fiz: eu não largava o fil... o livro durante a filmagem... o Nelson dizia: “Larga o livro Vereza...”. “Não, deixa”. Eu não largava o livro. Então através do livro eu fui percebendo o gestual dele; mais a ajuda da dona Heloísa né? Que dizia: “Mas Vereza como é que você sabe que ele cruzava a perna assim... Aí eu não sei explicar. Nem tudo é explicável. Esse papo de que o ator sabe tudo, teoriza tudo, não é por aí... a gente tem um insight... né Zé⁵⁷... Tem uma coisa da intuição que é muito importante Eu não sei explica tudo, nem quero.

6) RODRIGUES: Em carta à irmã Marili, datada de 23 de novembro de 1949, Graciliano faz a crítica de um romance escrito por ela e expõe as motivações que devem fundamentar a obra de arte:

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, (VEREZA: Isso...) só podemos expor o que somos. E você não é Mariana [personagem do conto escrito por Marili], não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso (GRACILIANO RAMOS *in* MORAES, 2012, p.230).

Assim, eu lhe pergunto: o que é *arte* para Carlos Vereza? E quais as motivações que fundamentam a sua arte?

VEREZA: Olha, eu repetiria literalmente o que está escrito aí. Não existe personagem. Existem... como nós... como nós somos, desde pessoas fantásticas até as pessoas

⁵⁷ O professor e cenógrafo José Dias estava presente no momento da entrevista.

mais mesquinhas... nós temos dentro da gente, a gente quando é... confrontado com determinado texto, a gente tem que ter coragem de encontrar em nós aquilo que é parecido e representa o que chamam de *personagem*, entre aspas, né? Então, por exemplo, eu não sou Iago, mas... eu devo ter alguma coisa em mim do Iago, eu tenho que ter coragem de colocar esse meu lado Iago pra fora. Então eu repetiria exatamente isso que ele falou... em relação ao romance.

7) RODRIGUES: No final do regime militar, Nelson Pereira dos Santos leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – *Memórias do cárcere*. Ele havia filmado antes *Vidas Secas* e, agora com *Memórias do Cárcere*. Vereza quais as suas motivações para dar vida ao escritor Graciliano Ramos? Como é que o senhor decidiu: quero fazer esse papel?

VEREZA: Pelo lado existencialista; não foi pelo lado político. Porque ele entrou pro partido Comunista depois que saiu da prisão. Ele é sartriano. Isso foi dito por um crítico na França; eu que vou lembrar... Le Clézio, um escritor francês, ele disse isso quando viu o filme... ele ficou maravilhado... “Isso é uma obra sartriana”, quando viu *Memórias do Cárcere*. O francês se identifica muito com esse filme. O Graciliano dizia muito isso, assim: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”. Ele dizia muito isso: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”.

8) RODRIGUES: Em entrevista, o escritor Silviano Santiago diz que: “... é isso que mais gosto em literatura. Você não escreve um livro sobre o que você conhece, você escreve um livro para se conhecer”.

VEREZA: Bonito.

9) RODRIGUES: O que Carlos Vereza conheceu de si mesmo ao interpretar Graciliano Ramos para o cinema?

VEREZA: Olha, eu tive tamanha dedicação com ele que eu vou contar uma coisa inédita agora, a tal ponto que passado o filme, uma das filhas que eu não vou dizer o nome, ligou pra mim e... “Olha a minha filha vai casar; você poderia vir vestido de Graciliano Ramos pro casamento? Por que quando eu olho pro filme agora o rosto do meu pai é você”.

Eu falei: “não, não vou. Vou como Vereza, tá bom?”. (Referindo-se à filha): “Não, mas você agora pra mim é o meu pai”. O filho também disse: “A partir de agora nós vamos ver o rosto do meu pai como seu rosto”.

RODRIGUES: Fascinante.

RODRIGUES: Ricardo Ramos.

VEREZA: Ricardo...

10) RODRIGUES: Como foi a filmagem no que diz respeito à convivência entre os atores, lembrando aqui de Jofre Soares, por exemplo, que já havia trabalhado com Nelson em *Vidas Secas*?

VEREZA: Olha, o Nelson é tão bom diretor que ele não dirige; o bom diretor não dirige. O bom diretor cria uma ambiência criativa e cabe ao ator sacar aquela ambiência criativa e ser um co-criador. Então, eram mais de 500 figurantes na Ilha Grande né? Eu tenho que ser justo historicamente, eu não tive... não por culpa do Nelson, por culpa da estrutura do país, eu não tive médico no platô... eu não tive... como o Robert De Niro teve pra engordar 20 quilos, toma aqui uma pílula, agora um pouquinho de macarrão, um pouquinho de queijo, tira o feijão, não... é... revista Cláudia, tá entendendo?... Então, por isso eu desmaiei três vezes durante as filmagens... Quer dizer, eu fiz esse filme com sangue, com garra né, porque eu sabia que também era um depoimento da minha geração em relação às ditaduras que o país passou, entendeu? Então eu fiz com essa garra, né. Mas ah... Do ponto de vista de estrutura, nenhuma.

RODRIGUES: E o relacionamento entre os atores?...

VEREZA: Eu ganhei menos do que um figurante de índio americano. Verdade; é.

11) RODRIGUES: Talvez as cenas mais comoventes do filme sejam aquelas em que Graciliano é procurado pelos presos mais humildes e marginalizados – [*Vereza: me bota no livro*] ladrões, homossexuais, malandros, etc. e todos pedem para “aparecer” no livro que ele está escrevendo, e tentam ajudá-lo de alguma forma: roubam lápis, papel, escondem as folhas para ele... Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre essas cenas.

VEREZA: Ela é comovente realmente, porque... tinha o Wilson Grey, maravilhoso, ele fazia um ladrão né, ele era um ladrão; e o sonho dele era entrar no livro, toda hora ele pedia para o Graciliano: “Me bota no livro”. Aí contava uma história, contava um caso, enfim.

RODRIGUES: Era o *Gaúcho*.

VEREZA: *Gaúcho*.

RODRIGUES: Era o *Gaúcho*.

VEREZA: O Wilson? O Wilson é gaúcho, é?

RODRIGUES: Era o *Gaúcho*... no filme e no livro.

VEREZA: Ele era o *Gaúcho*, é... o *Gaúcho*, o *Gaúcho*. Ele conta como saiu da prisão, os golpes que ele dava né. E o Graciliano põe ele no livro, você lê o livro... você lendo o livro, o *Gaúcho* tá lá. O *Gaúcho* tá lá. Uma outra cena comovente também, é quando vão tomar os papéis do Graciliano, no final, não sei se eu tô me antecipando, [RODRIGUES: Não...] e cada preso vai passando uma folha pro outro, uma folha pro outro, uma folha pro outro, e o guarda não consegue pegar... os papéis né.

12) RODRIGUES: Bom, hã... Qual a cena mais marcante do filme para o senhor?

VEREZA: É quando cortam o cabelo dele. E ele não dá a menor importância pra aquilo né. Um intelectual Ele continua fumando enquanto o cara vai raspando o cabelo dele né.... e fica careca.

13) RODRIGUES: As cenas com a Glória Pires, que interpretou a Heloísa, me comoveram muito; achei são cenas muito doces, muito intensas... o e Graciliano não falava muito... nessas cenas... ao mesmo tempo o silêncio dele dizia tudo. Como é que foi pro senhor o trabalho em conjunto de vocês?

VEREZA: A Glorinha é querida, eu fiz muitos trabalhos com a Glorinha... Ela era muito jovem na época quando fez o filme, né. Ih... É, ela... A Glorinha é um bicho que eu chamo de “bicho cênico”, ela interpreta como vai daqui até aquela porta, volta... nasceu assim, nasceu assim. E ela fez uma Heloísa que a própria Heloísa ficava comovida. A própria Heloísa... E eu via nela uma grande parceira né; ela devia ter o quê?... 19 anos quando fez o filme, por aí, no máximo... E ela fez brilhantemente na minha opinião.

14) RODRIGUES: Já no final da vida ah... enquanto o Graciliano escrevia *Memórias*, a cúpula do PCB colocou um... alguém, alguém, um espião que comparecia às reuniões em que ele lia a obra para, na verdade, hã... dar notícias sobre o livro. E a cúpula do PCB não queria a publicação de *Memórias* e nem de *Viagem* porque o Graciliano [VEREZA: ele não gostou da Rússia] fazia referências pouco lisonjeiras à União Soviética. A família Ramos rejeitou essa... [VEREZA: intromiss...] opressão do PCB e publicou os dois livros. O filho Ricardo, quarenta anos depois, comentaria o

seguinte: “*Memórias do Cárcere* incomodou e irritou porque o velho preservava sua independência intelectual” (MORAES, 2012, p.263).

VEREZA: Existencialista, exatamente, é.

15) RODRIGUES: Qual o papel do intelectual para Carlos Vereza?

VEREZA: O intelectual tem que ser um livre pensador. Ele tem que refletir sobretudo a época em que ele vive. Ele não pode passar em branco. O tempo que você tem pra viver você tem que testemunhar isso. Você tem que testemunhar isso. Não levantando bandeira, nem de um ponto de vista pedagógico nem didático; mas de uma forma existencial você tem que testemunhar sua época. Né... foi o que ele fez né... e eu concordo com ele.

16) RODRIGUES: Há uma cena no final do filme que mostra Graciliano/Vereza saindo da prisão. Ele deixa o galpão dos presos na Colônia Correccional de Dois Rios pela última vez; por trás do cercado, os prisioneiros Gaúcho, Desidério e Cubano se aproximam para se despedir do companheiro que está prestes a deixar a Ilha Grande. Na cena seguinte, encontramos Graciliano fora dos portões da Colônia. Ele sorri ao sentir que a liberdade se aproxima e, num gesto de rara empolgação, lança para o alto seu surrado chapéu de palha, celebrando seus últimos instantes de cárcere. Um corte rápido apresenta a embarcação em alto-mar – é a última imagem de *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. Essa cena nos remete a várias possibilidades de análise. Será que talvez represente que a liberdade é apenas uma breve sensação e jamais um estado? Sempre estamos encarcerados de alguma forma?

VEREZA: Eu volto ao Papa. São momentos de liberdade, né. A felicidade não existe, existem momentos de felicidade. Então, é... Volto ao Le Clézio quando ele diz que o filme é sartreano. Porque o... Quando ele diz que pra ele tanto faz ser preso dentro ou fora, ele, ele te dá uma visão de mundo nessa, nessa frase curta né. Ele te dá uma visão de mundo. Então eu acho assim, quer dizer, ele, a liberdade pra ele, pro Graciliano... ele se via preso, inclusive, no começo do filme, quando a Heloísa ficava falando, falando, falando, falando... [RUÍDO] E ela disse para ele no filme: “Você com as suas amantes”, lembra? Logo no início do filme.

RODRIGUES: Grandes crises de ciúme.

VEREZA: Isso; é...

17) RODRIGUES: Como foi a consagração do filme, em especial de sua interpretação, em Cannes?

VEREZA: Eu sou suspeito. A nossa equipe era pequena, era... não tinha dinheiro. A nossa comitiva era dois: eu e o Nelson. Passaram lá o ... o filme lá do Cacá, não me lembro o nome agora. Lá no... E eu e o Nelson esperando né... pra passar na Mostra Paralela... quando eles viram o filme foi um sucesso! Aí era aquela tropa de jornalistas atrás da gente... onde a gente ia era aquela tropa de jornalistas né... e... nós ganhamos o Prêmio da Crítica Mundial, na Índia eu ganhei o Pavão de Prata. Pega ali... Roberto pega ali o Pavão... Ninguém no Brasil sabe disso. Eu até acho bonito você ter essa preocupação. Eu ganhei Harrison Ford, todos os atores do mundo competindo... eu ganhei o melhor ator. Eu ganhei esse prêmio aqui ó, o Pavão de Prata, na Índia. Tá em inglês e indiano.

RODRIGUES: Lindíssimo, merecidamente.

VEREZA: Obrigado. Ganhei Molière, ganhei... os prêmios que tinham né. Mas isso não vale nada; vale pra você, pro Dias. O Brasil não tá nem aí que eu ganhei esse prêmio. O único ator do Terceiro Mundo que ganhou esse prêmio. Não tem a menor importância. Não tem a menor importância, entendeu? Não tem a menor importância. Tem pra mim, pra minha história.

DIAS: Fotografa ele pra botar...

VEREZA: É, eu pensei nisso, é.

18) RODRIGUES: Eu vou lhe fazer uma pergunta, daqui a pouquinho, mas... esse é um dos cárceres que acho que o nosso país vive. [VEREZA: É.] Essa falta de reconhecimento a quem faz um ótimo trabalho aqui. Reconhecem os de fora, mas os daqui...

VEREZA: Se ele não escreve um livro... se o Dias não... se o Dias não escreve um livro sobre o trabalho dele, ninguém ia escrever, quem é que ia escrever? Entendeu? Então, é... Esse prêmio é o Oscar da Índia, você não tem ideia; são todos os atores do mundo concorrendo. E eu ganhei o primeiro... o *Melhor Ator*. Saiu 4 linhas na página 16 do jornal O Globo. 4 linhas. Não tenho nenhuma mágoa disso, juro, juro. Eu sou... pelo contrário, sou muito realista. Não tem a menor importância; posso jogar ele pela janela... tanto faz.

19) RODRIGUES:

O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva. Jaime Ginzburg

Dos países latino-americanos que viveram períodos de ditadura militar, a Argentina e o Chile responderam de forma mais enérgica aos crimes cometidos. A Argentina, por exemplo, condenou mais de 200 militares e civis por envolvimento nas prisões, torturas, desaparecimento e mortes. Em 2014 completamos 50 anos da nossa ditadura militar e a questão da memória nacional ainda sofre com o que o professor Márcio Seligmann-Silva chama de *hipermnésia*: o esquecimento como *apagamento e distorção dos fatos históricos*, e o esquecimento *decretado* (a lei da anistia).

Para o senhor, por que o Brasil tem tanta dificuldade em olhar para as atrocidades cometidas ao longo de sua história, não só em relação à ditadura, mas, também, e de responsabilizar-se por elas? Nós temos os arquivos que estão escondidos, o próprio governo esconde os arquivos, há... as pessoas não vão a julgamento, há, quem foi torturado, preso, anda na rua e pode encontrar qualquer momento o seu algoz. Nós somos uma nação que vergonhosamente, não se responsabiliza pelo que fez. E por que que isso acontece?

VEREZA: Olha, quando você elege como herói nacional um herói como *Macunaíma*. Tá explicado tudo. *Ai que preguiça*. Cê tá entendendo... É um belo livro do Mário de Andrade, mas explica muito bem isso que você falou. Ah... A cada 15min a gente têm que recontar a história, por isso que o seu trabalho é importante. Agora... Os que foram torturados, com raras exceções, hoje tão roubando o povo. Hoje tão roubando o povo. Taí o PT acabando com o país. Me perdoe, se você é petista me perdoe. [RODRIGUES: Essa onda... Eu concordo. Essa onda de corrupção é...] ...é uma coisa inenarrável. Nunca houve tanta, tanta corrupção no país. [RODRIGUES: Não há mais parâmetro]. E aí, o Mensalão já foi esquecido... o Mensalão é muito grave, cara... como Petrolão vai ser esquecido. Por que... esse mito da cordialidade apaga tudo e joga pra baixo do tapete. E o, e o brasileiro não é cordial. Eu tenho presenciado crimes aí, terríveis. Pai matando filho, filho matando pai. Agora... em Porto Alegre, um filho matou a mãe a facada e enterrou no porão, né. A mãe... pra ficar com os 400 mil reais do seguro. Quer dizer... E no Rio um cara vai pedalá lá na Lagoa e leva uma facada, tá entendendo? Então essa história de que o brasileiro é cordial é mentira, mentira. E

o herói... o herói brasileiro é o *Macunaíma: Ai que preguiça*, o jeitinho. Que história de jeitinho é esse? Sabe? O país não tem o mínimo de, de regra pra você sabê se pode atravessa o trânsito ou não pode, se o sinal tá vermelho você atravessa, se tá verde você não atravessa, quer dizer, uma regra de joga clara, nós não temos uma regra civilizatória de jogo clara; você percebe? Isso é muito triste. A minha filha... ela foi pra Los Angeles porque... ela não aguentou mais, ela fazia teste, passava, no dia seguinte quando ela chegava pra trabalhá... já tinha a namorada do cara no lugar dela, entendeu? Então ela foi pra Los Angeles, tá morando lá.

RODRIGUES: Eu vi uma entrevista do senhor falando disso: que ela sabe várias línguas, é produtora... e não encontra lugar aqui.

VEREZA: Exatamente. Aí em 4 noites eu escrevi uma peça *O teste*; *O teste* eu escrevi por isso, motivado por isso. Então, você vê... Quantos cenários o Dias já fez? Acho que nem ele sabe, nem ele sabe. A intimidade... E tudo de alta qualidade, hein. Se ele não escrevesse o livro, e aí? Quem que ia escreve? Se você não tivesse me entrevistando, embora eu já tenha dado várias entrevistas, mas é bonito saber que isso é um trabalho, né... pra faculdade não é isso... é bonito saber disso, pelos menos alguns alunos vão tomar conhecimento, não é.

20) RODRIGUES: Em sua opinião, quais são os cárceres do Brasil – hoje – levando em consideração a situação político-social na qual nos encontramos onde há desigualdade social em todas as áreas: na cultura, na saúde, na política, na educação, etc. Um exemplo bem simples: ... há... eu conheço pessoas que... gastam mil reais comprando um celular pra dá pro filho de 4 anos de idade, mas não gastam o mesmo valor levando o filho numa livraria. Então, essa desigualdade social e essa alienação, pra mim é um cárcere, o brasileiro vive muito limitado. Além da falta de coragem de olhar para os próprios problemas.

VEREZA: O cárcere é a falta de história. É a não-historicidade. Então, a gente ainda não... a gente ainda não fez uma análise sobre a Guerra do Paraguai, Guerra de Canudos, sobre a Inconfidência Mineira, Tiradentes... Então nós temos esses carmas suspensos que a gente não... embora a gente nunca tenha tido uma guerra como na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Europa... a gente tem o cárcere da falta de história, esse é o grande cárcere. Por isso que ele dizia: “pra mim tanto faz estar preso dentro ou estar preso fora”. Eu acho que você devia até colocá-la assim, perto do título do

seu trabalho. ... pra ele tanto faz, porque fora da prisão ele tava preso pela preso pela história do país.

RODRIGUES: A própria colonização...

VEREZA: É, a próp... Eu não quero nem falar disso... porque é tão óbvio que a gente foi mais colonizado, gente foi mal colonizado né... tomaram, tomaram o que havia de mais autêntico quando chegaram aqui, já distribuíram as sesmarias, as capitânicas hereditárias... essa coisa da capitania hereditária ficou depois com os cartórios, dos cartórios passou para os parlamentares no Congresso, é a mesma visão histórica do cartório, a mesma visão histórica da capitania hereditária, que permanece com quinhentos e tantos deputados, senadores, com altos salários e diárias e carros do último ano, entendeu.

RODRIGUES: É a exploração incessante.

VEREZA: Ela não pára, ela não pára.

RODRIGUES: Me encaminhando para o final.

21) RODRIGUES: Em algumas passagens de *Memórias do Cárcere* (livro e filme), Graciliano é levado de cárcere a cárcere sem justificativa alguma, e nessas situações ele faz a mesma pergunta aos guardas que o conduzem: “*Para onde?*” Ora ele recebe uma resposta evasiva, ora não recebe resposta alguma. Ou seja, não há perspectiva no horizonte, apenas a dúvida. O senhor é atuante como cidadão, como intelectual e isso nos desafia a fazer mesma pergunta que Graciliano faz em suas *Memórias*: Vereza, *para onde?* Qual a sua expectativa em relação ao futuro do país?

VEREZA: Eu sou obrigado a ter uma perspectiva porque eu tenho duas filhas, um filho, neta, tenho meus amigos. Eu sou obrigado a ter uma perspectiva, né. Agora, essa perspectiva não é... ela não é fantasiosa, você percebe, eu não sou muito otimista. Tenho que ter uma perspectiva senão eu teria que entregar tudo, não é? Mas a... Eu não sou otimista: eu não tenho dinheiro para montar a minha peça, você percebe?... Com todos esses prêmios que eu ganhei. Então, a... Mas isso não me torna amargo, não me torna amargo. Eu tenho esperança que a gente possa conseguir é... uma razoável convivência democrática, é... Mas eu não tenho a ilusão que a gente vá conseguir uma democracia num nível europeu, num nível americano, isso eu não tenho não. Agora, eu continuo lutando porque eu tenho pessoas que dependem de mim, dependem inclusive da minha história, da minha precária e modesta história, mas dependem de mim; então eu não posso largá-los ao vento, ao Deus dará...

22) RODRIGUES: Por último, que conselhos o senhor daria a um jovem que pretende seguir uma carreira semelhante a sua?

VEREZA: Tente a Marinha.

RODRIGUES: Como assim?...

DIAS: Eu vou... Eu vou ler o discurso do Robert De Niro fez na Universidade de Nova York (*risos*).

VEREZA: Por quê?

DIAS: Ele fala assim... a primeira coisa que ele diz é: "Vocês tão fodidos".

VEREZA: Por quê? Como é que eu vou dizer...

DIAS: ...vocês for fazer Medicina, Enfermagem, Contabilidade, Direito, pô...

VEREZA: Tente a Marinha. Por que eu vou dizer prum o cara o quê? Eu vou dizer que a nossa profissão é fácil? Que o mercado é bom? Tente a Marinha, por que o hino mais bonito que existe é o da Marinha, o *Cisne Branco*, né? Tente a Marinha, por que eu, com 56 anos de profissão, eu tenho que provar a cada dia que eu sou ator. E bom ator. Não basta ser ator. Não estou falando isso com amargura não... Eu... Eu não falei Exército porque é muito chato; a Marinha tem o hino mais bonito: "Cisne Branco que em noite de lua/ Vai deslizando num lago azul..." O cara tente a Marinha. Vai lá. Desculpa. Me desculpa mesmo, mas...

23) RODRIGUES: Tá... a última pergunta agora: Qual a atualidade de *Memórias do Cárcere* (livro e filme)?

VEREZA: *Memórias do cárcere* é... a atualidade dela passa por uma coisa de produção, só há pouco tempo fizeram o DVD... pra você ter uma ideia. Era fita né? Era fita. Eu acho que *Memórias do Cárcere* deveria ser distribuído nas... [RUÍDO], ...*Memórias do cárcere* deveria ser distribuído nas Universidades né, ser exibido, o Nelson deveria ser convidado né, pra fazer palestras, enfim; eu acho, é... tanto que têm aqueles *1001 filmes que vocês tem que assistir antes de morrer*, *Memórias do cárcere* está né. Mas quem fez essa seleção não foi o Brasil, foi lá fora, né. Foi lá fora. Tente a Marinha.

RODRIGUES: Vereza, muito obrigada.

VEREZA: De nada. Muito obrigado você, viu?

RIO DE JANEIRO, 23 DE JULHO DE 2016.
2ª ENTREVISTA CARLOS VEREZA- COMPLEMENTAÇÃO

Bem. Vereza, estamos novamente aqui trabalhando, contando com sua colaboração e amizade. Eu agradeço imensamente.

VEREZA: Tudo bem.

RODRIGUES: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a sua formação de ator... escolas, métodos como é que você acabou... como é que iniciou na profissão? Foi por meio de alguma escola ou...

VEREZA: Não, não... evidentemente que eu sempre tive uma atração por música eu gostava de cantar, enfim, um dia eu virei para minha mãe e disse: eu vou trabalhar na televisão. Minha mãe é muito legal; disse: tá bom. Aí eu fui para porta da Tupi.

RODRIGUES: humm

VEREZA: <Roberto vê lá> Fui lá na porta da Tupi... fiquei lá no encostado na pilastra lá... jovem, tinha 19, 20 anos. E nisso passou um produtor, Nelson Camargo, reclamando que alguém faltara e eu nem sabia o que era... eu falei: eu faço. Ele olhou para mim... então vai lá no camarim, põe o smoking e vai pro estúdio no ar. Aí eu fui lá pro estúdi... Fui lá, pus o smoking, fui para o estúdio no ar e... e era uma figuração onde eu receberia uma grande visita, então eu tava lá de smoking, enfim. E a grande visita é um aparelho de televisão Philco. Assim começou a minha carreira. Aí eu fazia muita figuração lá na Tupi... ao vivo, ao vivo, até que um dia uma autora, a pedido do Rafael de Carvalho que foi um grande ator, disse que escreveria um texto né... eu pensei que era tipo: “o jantar tá na mesa”, “boa noite”, alguma coisa assim... rápida né?

RODRIGUES: humm

VEREZA: E não é que um dia eu chego na Urca... vai lá embaixo no Enel que tem um texto para você. Eu fui lá, peguei o texto... eu era o protagonista de um teleteatro. Na parte da tarde né? Agora... eu fiquei perplexo E aí rapaz... eu morava muito longe né? no subúrbio... aí eu fui para casa e estudei muito aquele texto. No dia seguinte eu fui, era ao vivo né? aí eu fiz ao vivo e aí gostaram e me contrataram. Me contrataram. Eu fiquei um ano contratado na Tupi e lá eu fiz um tele teatro com o Durval Dovená Filho

e aí ele disse: “Vereza quando acabar o contrato não quer fazer teatro de rua? Trabalhar no Centro Popular de Cultura?” Eu falei? “O que que é isso?” É... a gente pretende colocar artes plásticas, teatro, cinema... tudo mais popular para o povo. E eu falei: “Legal, legal”. Aí acabou o contrato né? Aí eu fui num prédio da UNE, a UNE de verdade, não é essa agora e lá tinha a sede do Centro Popular de Cultura e lá eu fiquei três anos trabalhando fazendo teatro de shopping, teatro de jornal e aí dirigindo o CPC de Niterói, onde eu criei o MPB4, eu fui o criador do MPB4 e até o golpe militar. No golpe eu fiquei desempregado. Aí o Abujamra me chama para trabalhar com ele num grupo que ele tinha na época chamado Grupo Decisão. Aí com o Abujamra... eu fiz 4 peças, enfim. Até que a Globo chama o Dias Nunes pra <O Roberto! Por favor!> Até que a Globo chama o Dias Nunes pra tornar a novela mais realista né? no lugar da Glória Magadão. Eles assim? “Vereza tem um papel lá de um frade dominicano 12 capítulos”. Eu falei: “Claro, claro”. Aí eu fiz o Frade que era queimado pela inquisição. Aí, depois o Dias escreveu uma outra novela chamada *Barão Vermelho*, com um papel muito bom, mas ainda era cachê né? aí eu fiz *Barão Vermelho*, gostaram, e me contrataram. Aí foi quando eu fiz a novela que me jogou assim... para uma repercussão fantástica, que foi *Selva de Pedra*. Eu fazia o Miro. Aí eu fiquei contratado um tempo na Globo, depois saí em 78, desempregado, eu resolvi escrever a minha primeira peça *Nó cego*. E montei com o Antônio Pedro. Os dois eram os personagens e com essa peça eu fui... eu ganhei o Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte, eu ganhei. <o Roberto pega uma peça, pega um livro de peças minha lá> Aí eu, eu depois eu escrevi uma outra peça chamada *Transamizadas*. Eu ganhei um concurso de dramaturgia com essa peça também. Era eu, Bogos, Antônio Pedro, Diniz F. e direção Paulo José. Aí essa coisa do mercado né? Aí voltei para a Globo e fiz uma novela de grande sucesso que eu ganho o Melhor Ator com a Glória Pires, que foi *Direito de Amar*.

RODRIGUES: Eu lembro dessa...

VEREZA: Eu fazia o Montserrat.

RODRIGUES: É.

VEREZA: Aí acabou ali. Eu não quis continuar, aí me deu uma melancolia muito grande, me deu uma melancolia muito grande, eu resolvi ir para França, que eu ganhei naquele ano..., eu porque eu ganhei dois Prêmios Melhor Ator no *Memórias do cárcere* e Melhor Ator numa peça do Domingos de Oliveira – *Um brilho na gota de sangue* – e

com aqueles dois prêmios... na época dava direito de ficar um ano em Paris. Nessa aqui (me mostra o livro) tem algumas peças minhas e aí eu fui com a minha ex-mulher; aí eu fui na França e eu digo: eu ganhei duas passagens, vocês não podem dar uma passagem para minha filha? aí eles deram uma passagem para minha filha, que tinha 5 anos, aí eu fiz uma tese para o CNPQ, ganhei sete mil dólares com dois mil e tinha deu \$9000 eu fiquei lá até acabar... foi quando eu encontrei o Zé em Paris, o Zé Dias. Encontrei o Zé completamente resfriado, gripado, levei numa farmácia lá, maior frio e chovendo né? essa foi a primeira vez que o Zé foi a Paris, né Zé? não foi a primeira vez aquela?

JOSÉ DIAS: Aquela ali foi a primeira vez.

VEREZA: A primeira vez. Aí eu fiquei lá até acabar o último franco, era franco. Isso a Globo me chama para... não! a Bandeirantes me chama para fazer um seriado com Adriana Costa, não, com a Dira Paes, direção do Walter Campos, um diretor que já partiu e eu gostava muito dele. Foi assim: o ator já tava escolhido para fazer o Graciliano, aí o filho do Nelson Pereira, o Ney Santana: “Vamos tentar ir um outro teste com um outro ator?”, “Quem?” (alusão à pergunta de Nelson Pereira dos Santos). “Ah, o Vereza, Carlos Vereza”. Aí eu fui fazer o teste aqui na Niemayer, só que no meio do teste eu, eu parei, pára pára com esse negócio de teste. E sou ele, eu sou. Eu vou fazer, eu sou Graciliano. Aí todo mundo ficou perplexo. Eu fui embora para casa e digo a paciência... aí, 15 dias depois me ligaram que eu tinha sido escolhido né... para fazer. E o lado existencial dele me fascina mais pelo lado político, até hoje. Aí as pessoas me diziam do filme <você seguiu o livro... não?>

VEREZA: E aí eu vou fazer uma interpretação com a mesma economia que ele tinha como escritor – *substantiva* e foi isso que eu fiz. Uma total... sobretudo porque era um filme de três horas e dezessete minutos né.

RODRIGUES: E você, como é que você buscou conhecer sobre os gestos dele? Foi conversando com a família?

VEREZA: Com a viúva.

RODRIGUES: Com a dona Heloísa.

VEREZA: Com a viúva. Ela ia lá, ela acompanhava as filmagens né? E o Nelson... é maravilhoso porque eu dizia: “O Nelson, eu tenho que perder 11 quilos e meio. Ah não vou perder... dá para gente filmar pela ordem cronologicamente? E o Vereza num navio tá pronto. Nós vamos arriscar eu digo: “Vamos arriscar”, ele falou. Aí eu comecei

a filmar em Maceió e aí eles correndo para aprontar um navio por que era uma obra de arte né? Ele mexia, tinha toda uma maquinaria que fazia ele mexer... fantástico.

RODRIGUES: Eu entrevistei o seu Adílio e a Emily.

[RUÍDO. CONVERSA PARALELA COM JOSÉ DIAS]

VEREZA: Adílio. Exatamente. <Benjamin! O Roberto, me ajuda cara! Me ajuda. Bota ele lá com as crianças lá>. Bom aí eu, eu fui, passei numa banca de revistas comprei a Revista Cláudia, não sei se eu já te contei isso... eu acho que já né?

RODRIGUES: Contou, eu acho.

VEREZA: Aí eu fiz aquela dieta maluca da minha cabeça. Eu desmaiava durante o filme porque não tinha uma estrutura para me para me dar doce, depois uma alguma coisa, enfim. Eu fiz da minha cabeça e durante o filme eu fui internado três vezes.

RODRIGUES: Nossa! Por causa da fraqueza?

VEREZA: É. Porque eu não sabia... Por causa da dieta que eu inventei né. Que tava na Revista Claudia. Só que eu não sabia que tinha que comer doce também, aí fiquei hipoglicêmico, aí perdi os onze quilos e meio. E você vê... eu no filme, eu tô um esqueleto né?

RODRIGUES: Nossa...

VEREZA: Eu sou um grande um esqueleto.

RODRIGUES: Sim.

VEREZA: Um esqueleto. A coisa foi tão impactante que o irmão, um dos filhos disse: “Olha a partir de hoje eu vou lembrar do meu pai olhando para você”. E teve um fato inacreditável... uma vez, já passava um ano tanto do filme, 2 anos... e a filha dele liga para mim, me faz um pedido absurdo, não sei se eu já te contei? “Vereza você podia se vestir como Graciliano e vir no casamento da minha filha?”

VEREZA: Eu falei: “Cara, você tá brincando né? eu não vou. Se você quiser que eu vá o Vereza, aí eu vou, agora se você quer eu vá como seu avô não vou”. E não fui né? porque eles entraram numa, não foi por maldade que ela me convidou, que era o mimetismo... você é o cara. E aí veio a pergunta. Isso adiantou alguma coisa para minha carreira no Brasil? Não. Rigorosamente não. Tanto que outra vez eu fui pedir um sanduíche e o cara perguntou quem, quem era?

RODRIGUES: Eu vi aqui aquela questão do extremo mau caratismo que fala de um jornal que colocar uma foto do Graciliano...

VEREZA: Sim, sim. Dizendo que era eu internado porque usava droga.

VEREZA: Eu até agora... eu acho que o advogado largou de mão agora já tem 27 anos isso.

RODRIGUES: E Vereza... quanto às questões corporais mesmo a questão do Graciliano no livro e você incorporando compondo aquele personagem. O caminhar dele, o modo de olhar, o tom de voz... como é que você foi pensando nisso?

VEREZA: É, porque...

RODRIGUES: Ou foi pela intuição isso? O conhecimento...

VEREZA: É, exatamente... exatamente. Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro. Espera aí isso tem um lado sartreano e eu gosto muito de Sartre. Eu vou por aí. Tanto que tem uma cena no filme que é antológica, eu acho os caras estão presos lá junto com ele e eles estão redigindo um Manifesto aí eles vão a Graciliano Ramos e pedem para o Graciliano dá uma olhada ele corrige tudo né rabisca tudo né escreve outro Manifesto esse lado dele é que nem cantava né. Ele foi na União Soviética e voltou de lá desencantado.

RODRIGUES: Ele foi um grande crítico do comunismo né...

VEREZA: É, sim, sim.

RODRIGUES: Bem, o que você considera como a marca primeira do Graciliano...

VEREZA: O desencanto.

VEREZA: Desencanto.

RODRIGUES: Desencanto com o quê ou a tudo?

VEREZA: A tudo... a tudo... a tudo, por exemplo, uma das minhas vontades... eu não falo em sonho... porque a minha maior utopia era fazer *Angústia*, uma obra prima dele né?

RODRIGUES: Sim.

VEREZA: O romance *Angústia* né? e ele tem um desencanto que não chega a ser explícito, mas é uma melancolia que eu tenho, que eu Vereza, tenho. Eu tenho desde criança, eu tenho isso. E essa melancolia ter me salvado... como quando eu pertenci ao Partido Comunista, eu não acreditava naquilo... até porque eu tinha uma contradição, eu ia para reunião do partido com São Jorge que eu sou devoto, mas eu nunca me senti bem pertencendo a grupos. A grupos... mesmo na religião. Eu tenho provas concretas da existência da vida após a morte por que eu participei de materialização onde eu tô aqui no Espírito materializado doutor Federico eu tomei a benção, peguei na mão dele. O que era absurdamente concreto. [...] Eu sou

coordenador de um curso de filosofia de doutrina espírita que começou aqui nessa mesa com 5 pessoas e agora tenho 60 lá embaixo, lá no salão de festas.

RODRIGUES: Nossa!

VEREZA: <risos> Tive que passar pra lá. E eu coordeno lá esse encontro já vai para 5 anos, mas eu me sinto bem na vida quando eu estou interpretando. Até mesmo porque eu não acredito em personagem... busco em mim circunstâncias parecidas com o texto que vou interpretar, porque eu acho que a gente tem desde, realmente, até São Francisco de Assis dentro da gente, é esse que é o barato... você tem coragem graças a isso... os personagens às vezes mais sombrios.

RODRIGUES: Bom, existe algum gesto seu que você na época percebeu que era semelhante ao do Graciliano ou o contrário, algum gesto que você incorporou nesse encontro com ele?

VEREZA: Sim.

RODRIGUES: Você falou do desencanto que é muito forte. Não... não seguiu fumando?

VEREZA: Não, era a perna cruzada né? A perna cruzada. E a obsessão dele pela palavra deserta. Escrever, depois rabiscar, escrever com lápis, depois com cigarro né? até porque a dona Iolanda...

RODRIGUES: Heloísa.

VEREZA: Heloísa. Perdão! Ela disse para mim uma vez assim: "Vereza, uma vez eu cheguei para o Graci - o apelido dele não era Graça era Graci – o presídio da Frei Caneca e ele riscava tanto *Angústia* e eu disse qual é a Graci, a gente está sem dinheiro, se você continuar riscando tanto, não tem livro para publicar, vai ficar tudo em branco e a gente vai continuar sem dinheiro porque ele até na prisão rabiscava, rabiscava. O filho dele chegou para ele: Papai que que você acha desse corte aqui? Ah merda isso".

RODRIGUES: Ricardo Ramos né? Um ótimo escritor também. Bom, como o escritor Graciliano Ramos influenciou o cidadão Carlos Vereza?

VEREZA: Muito, muito...

RODRIGUES: O questionamento já é algo muito...

VEREZA: Muito, muito, até mesmo porque eu incorporei definitivamente a economia como intérprete através da obra dele, através da obra dele.

RODRIGUES: O que importa é a essência.

VEREZA: É a essência. Você não precisa fazer muito para mostrar né? Evitar muito subtexto por que isso fica vai dando uma bagagem na hora de interpretar você tem que ser quântico o aqui e o agora aí você bota o personagem do meio e atrapalha entendeu então é aqui e agora com a circunstância do chamado personagem entendeu se eu fosse fazer Hamlet eu não tenho mais idade para isso né se eu fosse fazer Hamlet eu não ia me preocupar muito enviar o meu pai, você tá entendendo? Ia tentar entender não é pouca gente sabe mas as peças do Shakespeare são espíritas. O Hamlet começa com um espectro, o Fantasma conversando com os dois guardas ia tentar ver esse lado dele.

RODRIGUES: Bem, aqui uma questão bem delicada. VEREZA: Sim, pois não.

RODRIGUES: O senhor fala aqui que foi sequestrado né? VEREZA: Sim, sim, sim.

RODRIGUES: torturado... e na entrevista com o Silvano Santiago, ele... lembrei lendo o livro, lembrei dele, aí eu já havia feito a entrevista... ele teve um irmão o Haroldo Santiago, que era secretário do PCdoB em Minas Gerais. O Haroldo foi sequestrado, torturado... ele falou dos filhos do Haroldo... que tiveram três filhos, os descaminhos, a vida... eles tiveram muito, muito, muito complicada. Como é que o senhor sobreviveu a isso? Como é que você sobreviveu a isso? Venceu. Venceu isso?

VEREZA: Eu venci mesmo.

RODRIGUES: Venceu.

VEREZA: Agora... o trauma durou um tempo né? eu fazia análise, enfim. A Dina me ajudou muito, Dina Sfat. Minha mãe... mas, curiosamente quem me resgatou mesmo disso foi o Espiritismo. As pessoas ficaram espantadas quando eu fui para mídia e declarei abertamente que eu acreditava no espiritismo: "Ah, mas você não era do Partido Comunista". Ué: "Era, não sou mais, não sou mais". Quero dizer... e os espíritas me questionam... por que de vez em quando eu faço um pronunciamento político entendeu? É meio difícil me pegar, entendeu? Acho que eu... meio escorrego assim... porque não tenho uma coisa definitiva, definir é dar fim. Etimologia né? Definir é dar fim. Então, o que que eu sou? Hoje eu sou uma pessoa, um vivente passando... num espaço que me deram para viver, no tempo que me deram para viver, passando pelas contradições e a multiplicidade de espelhos que a minha época me mostrou, tem me mostrado, às vezes o espelho me mostra de uma forma, Borges, às vezes o espelho me mostra de outra forma né?.

RODRIGUES: E Vereza, quanto tempo que você ficou preso?

VEREZA: Oito dias que eram 80 séculos.

RODRIGUES: Como?

VEREZA: Oito dias que pareceram 80 séculos. É.

RODRIGUES: Eu li que você... quando faleceu o... Como é que é o nome dele? Não lembro agora... você falou desse ator, amigo também... Cláudio Marzo.

VEREZA: Cláudio Marzo.

RODRIGUES: Cláudio Marzo. Por ocasião do falecimento dele você falou que vocês colocaram *Abaixo a ditadura* numa... <risos>

VEREZA: Isso é muito engraçado. Eu e o Cláudio Marzo, o Antônio Pedro, o Givaldo, Ginaldo, o produtor. Nós fomos pro Teatro Jovem e pintamos uma faixa “Viva o Vasco” e outra faixa “Viva o Flamengo”, aí nós entramos com isso no Maracanã, a polícia olhou e viu que era uma faixa a favor do futebol né? Aí uma turma foi pra aquele lado do Maracanã e nós ficamos aqui né? Só que atrás da faixa estava escrito *Abaixo a ditadura* e antigamente entrava primeiros aspirantes, jogava o time de futebol de aspirantes. Nesse intervalo o gramado era invadido por repórteres para entrevistar pá pá pá... que aí entrava o time profissional. Aí, o combinado era que quando desce intervalo a gente ia jogar faixa *Abaixo a ditadura*. Quem tava olhando via: “Viva o Vasco”, “Viva o Flamengo”, aí nós jogamos, mas a faixa arrebentou e caiu na Geral e o povo gritou: “Vai jogar faixa pra puta que pariu”, entendeu? <risos>

VEREZA: Isso historicamente é genial. E aí as meninas que estavam conosco, cheia de panfletos, jogaram os panfletos na arquibancada; o vento jogou o contrário, essa é a própria história do Brasil, esse episódio é a própria história do Brasil <risos>.

RODRIGUES: Meu Deus! Sim tá tudo ao contrário.

VEREZA: Foi o vento que trouxe o Cabral pra cá, e esse vento do panfleto né.

RODRIGUES: Vamos para o final já. Pronto. Você usa uma expressão, quando você estava lá em Paris, você escreve assim: “Além de odiar os trópicos, estava enjoado com a complacência do povo com a ditadura e constatava que nem um torturador seria punido. A escrota cordialidade brasileira”. Pode comentar um pouco sobre isso? O Graciliano falava... deixa eu ver... deixe eu ver... país de Tupiniquins, uma coisa assim ele falava.

VEREZA: A cordialidade brasileira é uma mentira. Eu não vou falar assim numa boa, o Sérgio Buarque... A coisa da cordialidade não existe, é um povo extremamente violento né? Violento, capaz das maiores arbitrariedades, como foi provado durante a ditadura, durante o período do PT; esse assassinato do Celso Daniel ele não pode

ficar em brancas nuvens, impune, você entende? Porque a corrupção matou o cara né? porque a divisão começou a ser mal feita né? do dinheiro arrecadado em Santo André, ele percebeu que... ele participou, ele não era exatamente um santo, ele participou, mas ele viu que o que ele participava era para arrecadar para partido e tinha membros do partido ficando com uma parte da propina né, então ele reclamou para direção do PT, aí mataram ele. Essa é a história do Celso Daniel. Essa é a história dele.

VEREZA: Então, eu não acredito na cordialidade do povo, né? Essa vocação pra cordialidade, ele também é vítima de uma circunstância, de um contexto. Você ver as brigas de torcida de futebol. Que é... O cara vai de com barra de ferro para matar o outro, o Corinthians mata o cara do Palmeiras, o Palmeiras mata o cara do Vasco e por aí vai. Como? Como assim?!

RODRIGUES: Bem, então é isso obrigada!

VEREZA: Foi legal?

RODRIGUES: Foi! <risos>.