

Entrevista

Reflexões de Silvano Santiago a partir de Em liberdade

Entrevista concedida a

Maria Laura van Boekel Cheola | UFF

No primeiro semestre letivo de 2000, participei do curso “*Nossa formação: o Brasil nas utopias do romantismo*”, ministrado pela professora Dra. Lucia Helena na Pós-Graduação em Letras da UFF. Uma das atividades propostas foi a visita de Silvano Santiago à turma, para conversar sobre sua obra. O estopim para esta conversa foi a leitura, durante o curso, de *Em liberdade*, publicado em 1981. O que se vai ler a seguir é o resultado não só da conversa que inicialmente tivemos, em sala, no dia 4 de julho de 2001, mas de todo um demorado trabalho que continuou posteriormente. Estimulada pela professora Lucia Helena a publicar a entrevista que havia elaborado, fiz novo contato com o escritor. Silvano Santiago generosamente aceitou responder, em fevereiro de 2002, e desta vez por escrito, às perguntas que lhe enviei, após reformulações com ele discutidas.

Agradeço, em meu nome, no da turma e no da Profa. Lucia Helena, a maneira sensível e brilhante com que Silvano Santiago se fez presente entre nós.

1) Em seu diário, Graciliano aponta o nacionalismo de fachada de Getúlio que, por baixo dos panos, entregava a economia do país aos estrangeiros. Dessa forma, salienta a situação de dependência econômica em que o país se encontrava. Em determinado momento, 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?” O senhor poderia aprofundar mais esta questão, confrontando-a com a idéia de que a política exterior do governo Vargas, no início dos anos 30 – época em que o Brasil ainda sofria economicamente as agruras decorrentes da crise de 1929 –, denominada pelo historiador Gerson Moura como “equidistância pragmática”, ou seja, acordos comerciais efetivados tanto com a Alemanha quanto com os Estados Unidos, visava a expandir o campo de manobra política do governo brasileiro, e não a entregar o Brasil aos estrangeiros (até porque Vargas vinha associando-se a um projeto nacional-estatista, fundamentado pela doutrina corporativa do romeno Manoilescu que defendia a amálgama de um espírito medieval de comunidade com a concepção de um Estado nacional forte)?

R. Primeiro, algumas afirmações.

Em liberdade é um livro que se alicerça em outro, *Memórias do cárcere*. O narrador/personagem daquele deveria dar continuidade, em princípio, ao narrador/personagem deste. A opção estética minha não foi a da ruptura em relação ao passado, representada pela paródia, típica do Modernismo brasileiro. A minha opção foi a do pastiche, possível marca do que é chamado de pós-modernidade e, entre nós, de pós-modernismo. A opção foi proposital e não produto do acaso (não sou graciliano como outros foram kafkeanos sem saberem que estavam sendo). Durante mais de seis meses, antes de me entregar à redação, fiquei *imitando* o estilo de Graciliano. Haveria uma mudança substantiva na situação familiar, sócio-política e econômica do personagem: de prisioneiro do regime então vigente no país (o título original das memórias é *Cadeia*) passaria a viver em liberdade. O estilo seria, no entanto, o mesmo. As intenções poderiam ser outras, é claro. Cada cabeça, uma sentença.

Há uma decalagem temporal entre o narrador e o personagem das memórias. Dado importantíssimo e muitas vezes negligenciado. A experiência de vida recente do personagem data da década de 1930, enquanto a experiência de vida recente do narrador data da década de 1940. É certo

que a experiência de vida do narrador acaba por contaminar a experiência de vida do personagem em *Memórias do cárcere*. (Isso acontece em toda narrativa em primeira pessoa, veja o caso extraordinário de Dom Casmurro/Bentinho.) Esse dado retórico, textual, permite (no sentido de: *dá direito, sem transgredir as regras do jogo do pastiche*) ao narrador da ficção manter um outro tipo de decalagem temporal entre ele e o seu personagem. Da década de 1970 para a década de 1930.

Portanto, tanto num caso quanto no outro não temos textos escritos *no calor da hora*, como se costuma dizer, embora a ação em ambos os livros se passe na década de 1930. São textos onde se busca equilíbrio entre fato (1930) e reflexão (1940 e 1970, respectivamente). O solo da reflexão é duplamente movediço, pode ser imperceptível para o leitor preocupado apenas com os acontecimentos, ou seja, com o personagem, mas não o é nem pode ser para quem se interessa pelas artimanhas do narrador. Freud explica. Esse engolfar do fato nas areias movediças da reflexão aproximam ainda mais os dois livros, reconduzindo-os a uma estética cujo modelo me foi dado por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (cf. cap. “A idéia fixa”).

O clima ideológico das memórias de Graciliano conduz o clima ideológico da ficção de *Graciliano*, para usar o neologismo cunhado por Nelson Mota. Estamos, do ponto de vista do personagem das memórias, às vésperas da Segunda Grande Guerra. Os principais países da Europa estão tomados pelo totalitarismo, enquanto os Estados Unidos, alardeando o seu sistema democrático, ainda não ocupam a posição privilegiada que passariam a ter ao final do conflito. Estamos também, agora do ponto de vista do narrador das memórias, diante de um conflito histórico concreto em que derrota e vitória anunciaram nova e definitiva liderança.

Estamos finalmente, do ponto de vista do narrador da ficção, diante de outro conflito histórico concreto, agora periférico, em que a luta subversiva contra a ditadura militar, imposta aos brasileiros em 1964, começa a dar frutos, originando um novo período dentro do totalitarismo tupiniquim a que se convencionou chamar de momento da *abertura*. Em termos óbvios: os guerrilheiros gerados por 64 voltam do exílio, estão em liberdade e narram as suas aventuras no calor da hora. *Em liberdade* vale-se da situação próxima dos guerrilheiros, escolhendo emblematicamente a figura do jornalista Wladimir Herzog, apóia-se no distante Graciliano de 1937, em

liberdade sob o regime Vargas, e busca no fundo do baú da história pátria a figura de poeta e inconfidente do suicida Cláudio Manuel da Costa. As várias pontas da estrela são usadas para compor um vasto painel reflexivo sobre autoritarismo/totalitarismo no Brasil, que faltava à memória de, entre outros, Fernando Gabeira.

Em ambos os livros, e aqui nos aproximamos da sua pergunta, o personagem Graciliano está também diante de uma situação histórica concreta, no caso o Estado Novo, que toma o poder. O Estado Novo é definido no romance pela sua condição de periférico em relação às divididas lideranças européias e ao futuro conflito bélico mundial (a decisão de o Brasil participar dele é bem tardia, como sabemos).

Simplificadamente, esse é o quadro estético e histórico onde se inscreve no romance a questão do nacionalismo. O nacionalismo de Vargas é dado como de fachada porque ele leva a apenas barganhas econômicas dentro de um conflito bélico que se anuncia através de sinais bem evidentes para um chefe de Estado. Não sei se chamaria a essa atitude do ditador de “equidistância pragmática”. Getúlio não busca aproximar-se, pela opção ideológica ou pela aliança, das nações pelas quais tem maior simpatia e admiração. Ele não se define. Diz: Decifra-me ou te devoro, e faz trapaças no tabuleiro do mundo ocidental. Faz um jogo de aproveitador num momento em que se caem as máscaras e os atores históricos começam a revelar o papel que querem desempenhar pela fala e pelas atitudes. É a época dos grandes estadistas do século 20.

Se em 1930 Getúlio tinha tomado nítida posição contra as oligarquias rurais, arruinadas pela crise na bolsa de 1929 e pela derrocada da monocultura do café, reconfigurando o quadro do governo nacional, se em 1932 ele tinha se batido contra o retorno das forças oligárquicas pelo viés da constitucionalidade, demarcando nova posição de mando, se a partir de 1935 ele começa a investir contra a apropriação nacional dos totalitarismos europeus, querendo emprestar ao seu regime o caráter de autonomia e de singularidade, – tudo isso vira um castelo de areia quando ele se apresenta como chefe de Estado no conturbado cenário mundial. Essas três atitudes decisivas e até elogiosas, essas três vitórias não servem para definir Getúlio Vargas como um estadista, semelhante a outros chefes de Estado que estavam tomando corpo, para o bem e para o mal, naquele momento. Ele perde o bonde da história. Ele imita os grandes ditadores (não os grandes estadistas),

fazendo de conta que não os imita. Ele joga um grupo contra o outro, fazendo-se de *apetitoso*. O Brasil perdia a liderança sul-americana para a Argentina. Como diria o general De Gaulle, sobrevivente do período, décadas mais tarde: “Ce n’est pas un pays sérieux”.

Quem quer lesar sempre sai mais lesado. É isso que o meu Graciliano estaria percebendo na atitude de *apetitoso* de Vargas. ao se manifestar a favor do nacionalismo pragmático, ancorado em princípios econômicos e políticos, sim, mas também em princípios éticos. Para o Graciliano de *Em liberdade* (nunca é demais repetir) o nacionalismo não é um fim em si, mas uma arma de autodefesa dos interesses dos desprivilegiados. Nacionalismo não pode se confundir com populismo. Se se confundir, como acontece nas festas de beneficência de dona Darci, primeira dama, caem por terra as diferenças entre Estado Novo e fascismo.

A grande questão que se impunha ao Brasil desde os primórdios do século era a da industrialização do país. Mas não há a possibilidade de industrializar corretamente uma nação subdesenvolvida (o termo é evidente anacronismo) sem que o chefe de Estado esclareça com cuidado as regras do jogo em que faz os cidadãos entrarem. Getúlio coloca o Estado brasileiro como centro do processo industrial. Não há como e por que criticá-lo. Ele, no entanto, passa a inflá-lo e, ao mesmo tempo, torna-o poderoso e único. Ele o torna poderoso e único e, ao mesmo tempo, o torna mais e mais burocrático. Ele o torna burocrático e, ao mesmo tempo, irracional. O nacionalismo de Vargas é o duma nação que, ao se modernizar, se encaminha a passos rápidos para a irracionalidade. Esse modelo de nação não pode servir de guia para os cidadãos. Estes se distanciam mais e mais do modelo, julgando o chefe de Estado um legítimo (pequeno) ditador. Este, por sua vez, barganha em nome do povo que preside com as nações avançadas do mundo, então às vésperas de entrar em complexo conflito bélico mundial.

Onde fica o cidadão em tudo isso? Que papel político desempenhar? Pactuar com as idéias e atitudes do ditador? Virar funcionário público? Acreditar na racionalidade do Estado populista e injusto? Freqüentar os salões do poder onde rola a safadeza? Por aí vai. Lá na ficção está escrito: “Onde e como revoltar-se contra esse estado de coisas que avança sobre nós como um potente tanque de guerra?” A comparação, tratando-se de texto literário, não é gratuita.

2) Dizer que se está em liberdade, parece-me diferente de dizer que se está livre. Em liberdade remete-me a uma condição, a um estado jurídico, enquanto que estar livre representa um sentimento existencial profundo, uma verdade que impregna todo o ser. Assim, eu lhe pergunto: o título foi escolhido com a intenção de marcar a impossibilidade de Graciliano de se sentir realmente livre?

R. O título foi escolhido por mil e uma razões. Tentarei esclarecer algumas.

O título ideal para o livro teria sido *Diário de Graciliano Ramos*. Por motivo que se pode imaginar foi descartado. Razões de ordem ética imperaram. Como também foi descartada uma foto de Graciliano Ramos na quarta capa (onde depois ficou um retângulo amarelo, refiro-me à capa do João Câmara). As mesmas razões. Resolvi deixar em branco, na apresentação exterior e gráfica do livro, aquilo que poderia ser dado como *gancho* para angariar público. Só o leitor que fosse além da capa é que saberia que o romance tinha algo a ver com a figura extraordinária de Graciliano Ramos.

Cheguei à expressão “Em liberdade” pensando em mim mesmo como autor latino-americano, vivendo uma situação cultural periférica, pensando ainda em mim mesmo como autor pós-modernista, vivendo uma situação de dependência em relação às conquistas estéticas de 1922. O peso da influência não achata, ou só tem achatado os mediócrs. Os grandes têm sabido sobreviver com a ajuda da “ansiedade da influência” (Harold Bloom). Nessa linha de pensamento, teria de me referir a dois ensaios meus, escritos ainda nos Estados Unidos, que datam, respectivamente, de 1970 e 1972. Refiro-me a “Eça, autor de Madame Bovary”, lido num simpósio comemorativo dos 100 anos da geração de 1870 portuguesa, e “O entre-lugar do discurso latino-americano”, escrito a pedido de Eugenio Donato para um simpósio em Montréal (Canadá). Ambos os ensaios estão hoje em *Uma literatura nos trópicos*.

A originalidade, nas obras de culturas dependentes, nunca é total. Existe o modelo e existe a transgressão ao modelo. Nas obras artísticas latino-americanas há sempre um compromisso libertário com o já-escrito na metrópole (ou no Primeiro mundo). No meu caso, a este compromisso transgressor inicial se soma outro: com o já-escrito pelo Modernismo brasileiro, de que me sentia filho e bastardo. Filho e bastardo também da Europa, onde tinha feito a minha formação. A condição latino-americana se confundia com a condição pós-modernista na ficção *Em liberdade*.

Naqueles ensaios desenvolvi a tese da *forma-prisão* (expressão que tomei de empréstimo ao poeta surrealista Robert Desnos) como lugar de trabalho e de rebeldia do escritor latino-americano. A forma-prisão é o correlato da experiência que se tem quando não se faz parte de uma cultura da metrópole, ou do Primeiro mundo, e se deseja inserir o seu projeto num quadro maior do que o da cultura nacional a que se pertence por nascimento. A própria metáfora, forma-prisão, não era minha, mas estava sendo apropriada por mim, ao lhe emprestar outro(s) sentido(s).

Por razões que não cabe aqui desenvolver, afirmo que se você pertence a uma cultura dependente é sempre obrigado a vir na rabeira. Não há como partir do marco zero. O marco zero é uma ilusão. Você parte de formas que pré-existem às formas que você quer criar como suas. No meu caso, vinha duplamente na rabeira. Devia alimentar-me vicariamente tanto da cultura do Primeiro mundo quanto da cultura Modernista brasileira, para poder conseguir forças próprias, originais, e superar a dependência.

A forma-prisão, no caso de *Em liberdade*, era a situação emblemática do escritor latino-americano e era também o compromisso meu com o próprio estilo (e visão de mundo) de Graciliano Ramos. Estava imitando-o, para poder superá-lo. Para isso precisava liberar-me das amarras constitutivas do que se chama direito-de-biografia, direito-de-autor e estilo-original, do mesmo modo como Graciliano teve de se liberar das amarras da cadeia em que o enfiou o regime Vargas para poder voltar a ser escritor. Tanto num caso quanto no outro, era preciso estar “em liberdade” para poder agir segundo a sua consciência e vontade. *Em liberdade* remete portanto a pelo menos duas conotações: uma de ordem estética, outra de ordem política. Desconstrói tanto a ditadura do estilo/ficção modernista, quanto o autoritarismo/totalitarismo brasileiro.

A experiência “por detrás das grades” de Graciliano era (re)vivida por mim “por detrás das grades” do estilo (e da visão de mundo) dele. Tinha de trabalhar com as palavras (e a visão de mundo) dele para transformá-las em silêncio no texto meu, a fim de que este pudesse ser escrito como algo de original e não mera paráfrase. Tinha de embuti-las em mim para delas me livrar. Não buscava uma lógica complementar (o texto posterior complementa o anterior), mas suplementar (o texto posterior suplementa o anterior). No complemento, lembro, duas partes constituem o todo; no suplemento, algo se acrescenta a um todo. Não há soma de metades; há

soma de todos. Devia haver, ao final, dois *todos* auto-suficientes – *Memórias do cárcere* e *Em liberdade* – na estante e na mesa de leitura.

Para tal, precisava trabalhar em liberdade. Em liberdade para mim, naquelas circunstâncias, significava trabalhar em silêncio.

Conversei bastante sobre o projeto enquanto ele não tinha se definido como diário de Graciliano Ramos, posterior ao narrado em *Memórias do cárcere*. (Houve dois interlocutores privilegiados: Jacques do Prado Brandão, que funcionava como mentor intelectual para mim, e Geraldinho Carneiro, que tinha sido ex-aluno meu na PUC.) Depois calei-me, até mesmo porque as poucas outras pessoas a quem falava do projeto me diziam que eu me cuidasse, estava entrando em vespeiro.

No primeiro estágio, o projeto seria sobre o suicídio de Cláudio Manuel da Costa, na Casa de Contos, em Ouro Preto, narrado a partir da perspectiva do que tinha acontecido no DOI-CODI paulista com o jornalista Wladimir Herzog. A partir do momento em que Graciliano entra na jogada fecho-me em copas. Percebia que todo o trabalho tinha de ser responsabilidade minha. Não podia jogar a responsabilidade em outro(s). Por isso, não entrevistei ninguém nem entrei em contato com as famílias (ou herdeiros).

Trabalhei entre as quatro paredes da biblioteca. Trabalhei na minha biblioteca particular, na Biblioteca Nacional e na do Instituto Histórico e Geográfico. Em liberdade. Trabalhei basicamente com textos publicados. Quando muito pedi a esse ou aquele, alguma informação concreta sobre o Rio de Janeiro (só vim a conhecer o Rio em 1956). Por exemplo, foi o poeta e tradutor Paulo Henriques Brito quem me emprestou (e posteriormente me deu de presente) um guia antigo da cidade do Rio de Janeiro. O resto do Rio de Janeiro veio de jornais e revistas da época. Consultava revistas que traziam estampadas muitas fotos para ter certeza sobre edifícios e monumentos (o relógio da Mesbla, por exemplo, ou certa fonte da praia de Botafogo), para saber se chovia ou fazia sol, para saber ainda que filme estava em exibição.

Testei muitas das minhas idéias sobre biografia e memorialismo, sobre estilo, sobre a geração de romancistas nordestinos, em cursos de pós-graduação na PUC-RJ. Algumas teses de mestrado saíram dessa experiência, sem que os mestrandos soubessem do *background* que tinha me levado até aqueles textos.

Lembrando essas e outras razões para a escolha de *Em liberdade* para título da obra me dou conta de que o título definitivo é muito mais rico do que o original.

- 3) Em *Em liberdade*, podemos detectar a presença tanto da ficção, quanto da (auto)biografia e do ensaio, como o senhor mesmo já asseverou. Assim, é possível pensarmos que, nesse seu livro, haveria também a presença dos dois tipos de narrador aos quais o senhor se refere em seu ensaio “O narrador pós-moderno”: um (Graciliano: narrador-protagonista) que “transmite uma vivência” e outro (Silviano Santiago: autor implícito) “que passa uma informação para outra pessoa”, acabando, como o senhor afirma, no ensaio referido acima, “por dar fala a si, só que de maneira indireta”?
- R. O tópico que você levanta, o do *narrador*, é dos mais interessantes e dos mais persistentes na minha ficção. É um tópico bem mais importante, teoricamente, do que o tópico *personagem*. Meus narradores sempre me acompanham mortalmente, ou seja, em cada movimento meu a caminho da morte. Já os personagens têm todo o direito de se distanciarem de mim. A tal ponto podem se distanciar que passam a ter uma existência propriamente deles num tempo e num espaço alheios a mim. Não é nunca o caso do narrador. Você lembrou o ensaio “O narrador pós-moderno”, bem lembrado. O ensaio é bem posterior ao romance *Em liberdade* e também a *Stella Manhattan*. Ele também, de certa forma, anuncia *Viagem ao México* (cuja epígrafe é “Je est un autre”, tomada ao poeta Rimbaud).

Nos três romances (para ficar apenas com os três, lembrando que a questão do narrador pós-moderno já surge no pouco conhecido romance experimental *O olbar*, escrito em 1962 e publicado em 1974) existe uma espécie de narrador que será melhor definido em *Stella Manhattan* através da metáfora da *dobradiça*, tomada de empréstimo às esculturas de Lygia Clark, intituladas “Bichos”, e também tomada, agora indiretamente, ao surrealista Hans Bellmer na sua série de objetos intitulada “Poupées” (Bonecas). No caso de *Em liberdade* e no caso do narrador, Silviano/narrador-personagem ao lado de Graciliano/narrador-personagem é preciso se ater à lógica da dobradiça, à lógica do aprendizado (*O olbar*), à lógica do codinome (*Stella Manhattan*), à lógica da esquizofrenia (*Viagem ao México*). *Em Liberdade* é, com todas as suas conseqüências, um diário (falso) e por isso a natural dubiedade que se encontra no processo narrativo.

Em se tratando da minha ficção, há várias questões que estão embutidas no tópico *narrador*. Na impossibilidade de trabalhar todas, saliento algumas.

- A. A questão da alteridade, ou para dizer com Ana Maria Bulhões de Carvalho, a questão da *alterbiografia*. Em todos esses romances existe um jogo entre o eu e o outro que narram (expresso na epígrafe rimbaudiana em *Viagem ao México*), que remete à retórica tradicional dos relatos autobiográficos e memorialistas, a fim de subvertê-la definitivamente. A pretensão é muita: nunca mais o gênero será o mesmo. Remete ainda à questão do *sujeito* numa época invadida pelas leituras psicanalíticas, de um lado, e por uma série de teorias que falam da subjetivação (Michel Foucault) e do papel da intertextualidade (Jacques Derrida). Naquela década, a de 1970, os textos-bases para mim eram o de Michel Foucault, “Nietzsche, Freud e Marx”, que aparece com destaque num ensaio meu “Análise e interpretação”, e o de Jacques Derrida, “A farmácia de Platão”. A presença de ambos está clara no livro de ensaios *Uma literatura nos trópicos*. Na década de 1980 já foi o livro de Harold Bloom, *A ansiedade da influência*, que me serviu de norte.

Aquilo que ficou mais ou menos óbvio nesses estudos (nenhum texto é originário, todo texto é texto sobre texto, desde sempre e até o infinito, por isso a análise é inimiga selvagem da hermenêutica) está mais do que óbvio no tipo de trabalho que faço. A minha escrita ficcional é também a escrita ficcional (ou filosófica) do outro. A minha vivência é a vivência do outro. O lobo é feito de cordeiros digeridos, assinalou Paul Valéry, antes da teoria antropofágica de Oswald de Andrade. O pastiche, como já salientei, seria a *forma* que essa estética toma no romance *Em liberdade* e na pós-modernidade.

Não cabe a mim desenvolver as razões para o desejo de subverter a retórica autobiográfica, para a adoção das teorias sobre a subjetivação e a intertextualidade e, finalmente, para o pastiche. (Meu novo projeto, que retoma de vez o tópico se chama “O falso mentiroso”, um conhecido paradoxo pré-socrático e mola propulsora da lógica formal. Pretendo escrever, com esse título, um romance e um livro de contos.)

- B. A questão da experiência. A experiência tal qual formulada pela filosofia oitocentista e pela maioria dos modernistas brasileiros não deixava de alienar a leitura (a experiência pela leitura) da experiência como resultado da vida plenamente vivida. Parece que há sempre, entre eles, uma compreensão deformada do romance de formação (*Bildungsroman*), onde se negligencia o

peso e o valor da leitura na formação (*bildung*) do sujeito. Já num ensaio de 1975, publicado pela Vozes, salientava esse aspecto da minha crítica ao interpretar a “dupla experiência” que aparece na poesia de Carlos Drummond.

Era essa uma das razões pelas quais tanto me fascina a poesia dele. Na sua obra estão descritas de maneira poética e contundente as várias formas de experiência a que está submetido o ser humano. Começava a leitura da poesia dele pelo poema “Infância”, em *Alguma poesia*, onde o entrecruzar da experiência de menino do interior (em Itabira) com a experiência de menino leitor (a estória de Robinson Crusóé, lida na revista *Tico-tico*) configurava uma rica e dupla experiência, ao mesmo tempo regional e cosmopolita, ao mesmo tempo de filho de fazendeiro e de aventureiro. (Não se pode compreender o apego tardio de Drummond ao marxismo sem a compreensão do papel que a leitura desempenha na sua formação de ex-oligarca.) No poema “Iniciação literária”, recolhido em *Boitempo II*, as palavras que o menino bebe em, ou furta a Júlio Verne, hifenizam leitura e experiência (viagem e aventura) de modo inesperado e definitivo:

Leituras! Leituras!
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo
voando na capa vermelha de Júlio Verne.

Em outro e esclarecedor poema da mesma coletânea, “Biblioteca verde”, o livro é comparado a variados meios de transporte (antigos e modernos, nacionais e estrangeiros), de que se serve o leitor para conhecer o mundo e tomar posse do saber universal. Simultaneamente, a experiência da leitura é comparada às confusões aprontadas pelo viajante neófito e provinciano que, quanto mais trapalhão, mais se identifica com as aventuras extraordinárias que lê no livro e absorve, transformando-as em partes constituintes do seu cotidiano, do seu modo de ser, pensar e escrever:

Mas leio, leio. Em filosofias
tropeço e caio, cavalgo de novo
meu verde livro, em cavalarias
me perco medievo: em contos, poemas
me vejo viver. Como te devoro,
verde pastagem. Ou antes carruagem

de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
de páginas?

- C. A questão do estatuto da ficção em época em que todos os jogos retóricos foram nomeados, registrados, analisados e interpretados pela melhor crítica. É difícil entrar no jogo de faz de conta da ficção clássica (ou tradicional) de maneira ingênua (ou pode-se entrar nela de maneira ingênua, e me refiro aqui aos relatos autobiográficos de jovens, que se tornaram exemplares na década de 1970). De tal modo o narrar ficção tornou-se uma atividade perversa (remeto de novo às “Poupées” de Bellmer) que fui optando sempre por deixar às claras o que vinha sendo feito sob o signo da indeterminação desde sempre. Escancarar os truques retóricos – eis um dos meus lemas. Para o bem e para o mal, a minha literatura busca a lucidez na criação, o que me aproxima de poetas como Paul Valéry, na França, e João Cabral, no Brasil.
- O romance para mim tem sido um tópico da metalinguagem na ficção.

- 4) Em matéria do Jornal do Brasil de 25 de maio de 2001, sobre o livro *Memórias de um sobrevivente*, do presidiário Luiz Mendes Júnior, o senhor diz que o apelo popular desses relatos de prisão é atribuído “a uma questão de forma: a tensão narrativa concentrada no espaço exíguo da prisão. É uma experiência-limite que vai para todos os lados: o assassinato, o suicídio, as perversões sexuais, ou seja, o potencial destruidor, o autodestrutivo e a libido”. Diz também o senhor nessa reportagem que, “para o grande público, é isso que funciona: as questões de fundo psicológico. Mas do ponto de vista dos intelectuais, interessa mais, nesses relatos, o aspecto ideológico seu ponto de vista privilegiado para dissecar as estruturas de poder”. Assim sendo, poderíamos dizer que *Em liberdade* é construído para intelectuais e não para o grande público, uma vez que, ali, Graciliano reflete sobre o autoritarismo a que foi submetido, sem, contudo, descrever as atrocidades por que passou na prisão?

- R. *Em liberdade* não é um livro simples. Não se trata de julgamento de valor, mas de avaliação com vistas à sua melhor descrição e categorização na teoria clássica dos gêneros.

Em liberdade pode assumir certos vácuos históricos e biográficos porque opta pelo lado ficcional e reflexivo. Ele pode assumir certo caráter alegórico porque opta pelo empilhamento de situações emblemáticas da história

nacional (Cláudio em 1879, Graciliano em 1937 e Herzog em 1964). Ele pode assumir certo desrespeito pela lição clássica da retórica da autobiografia (ou das memórias) porque opta pelo híbrido – a mistura de ficção, autobiografia e ensaio. Em suma, *Em liberdade* não é um relato de prisão, embora também o seja nas suas referências ao alicerce em que apóia o seu edifício, nas referências aos “amigos” que não o querem deixar sair da prisão, inculcando-lhe o papel de mártir e, ainda, nas referências óbvias à castração sexual que o homem sofre na prisão.

Assim sendo, o romance tal como se apresenta ao leitor não pode ser compreendido por uma visão simplista (nenhum julgamento de valor) que o colocaria ao lado de outros relatos de prisão, autobiográficos ou não. Trata-se de um livro *complicado* (lembrando que a etimologia da palavra nos remete à *dobra*, a um objeto que se apresenta como feito de dobras). É um relato de prisão sem o ser. É uma autobiografia sem o ser. É um livro de ensaios sem o ser. É um híbrido, inclassificável por uma teoria tradicional dos gêneros literários.

Fausto Cunha, na revista *Status*, foi quem mais próximo chegou do problema classificatório: “Quanto a *Em liberdade*, ele é desses livros que criam a sua própria categoria literária”. Portanto, querer compará-lo a outros relatos de prisão, seria cometer óbvio equívoco na estratégia de aproximação crítica. Há que seguir outros protocolos de leitura.

Esses protocolos não estavam classificados nem sendo pensados no momento em que escrevi o romance (daí a rejeição por parte de alguns, como Wilson Martins, daí também a sua originalidade e o fato de Fausto dizer que ele criaria a sua própria categoria literária). Abordar o romance, pressupõe, portanto, uma mínima reflexão por parte do leitor do “engodo” que lhe está sendo oferecido em lugar da “verdade”. Um crítico bitolado como Wilson Martins nunca poderia compreender o projeto tal como ele se apresentava. Sua crítica é um primor de exemplo do modo como se cai mais facilmente nas armadilhas da ficção, quando se está muito bem armado para analisá-la. A transgressão aos parâmetros estéticos é algo que preocupa muito mais os conservadores políticos do que se pensa. A transgressão a modelos artísticos tira o tapete da certeza ideológica.

O livro existe para trabalhar com a imaginação (e não com a estabilidade) crítica do leitor (e por leitor não estou entendendo o professor ou aluno de Letras, estou me referindo a todo e qualquer cidadão que se interessa

pela história pátria, em particular pela questão do autoritarismo). Nossa imaginação crítica tem sido desrespeitada ao longo dos séculos, através de mentiras que, sob a aparência de verdade, constroem a ideologia dos poderosos. Entre nós, um fato histórico dificilmente é narrado na sua versão verdadeira. Dificilmente, nos nossos tribunais tem-se uma versão verdadeira dos acontecimentos que levaram x e y até o enfrentamento do juiz e dos jurados. E estou me referindo a documentos tão canônicos quanto os *Autos de devassa*. Tudo é armação. A armação passa por verdade. Cabia a mim, no livro, forjar uma armação (uma ficção) que tivesse a verossimilhança de verdadeira. Ou seja, cabia a mim impor outra(s) versão(ões) à interpretação dos fatos históricos ou até mesmo dos mínimos fatos referentes tanto à trajetória de um intelectual nordestino durante o regime do Estado Novo, quanto à incapacidade que tinha esse intelectual de descer, nos seus escritos, aos detalhes da sua vida sexual.

Ambos os detalhes estão lá – nas *Memórias do cárcere* e nos demais escritos de Graciliano Ramos. Recalcados. Esses detalhes estão lá nos textos de José Lins do Rego, de Rubem Braga, de Oswald de Andrade, de Jorge Amado, para citar apenas alguns. Competia a mim ser tão impiedoso na leitura crítica dos textos do próprio Graciliano (e dos pares), como o estava sendo dos textos dos nossos principais historiadores e da nossa imprensa. *Em liberdade* é um livro que fala sobre o recalque (e o desrecalque) no que há de melhor na sua ficção, na ficção brasileira. Nesse sentido, ele se aproxima muito do pequeno livro que escrevi sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade (Vozes, 1975), onde analiso a figura recalçada do *negro* (da negra) no discurso amoroso da sua poesia. Que eu saiba, até hoje ninguém resolveu dar um passo além nas minhas proposições de leitura. Por quê?

Nessa mesma época, lembro ainda, os melhores historiadores do Novo mundo (ou do Terceiro mundo) estavam interessados nas teorizações de Walter Benjamin sobre uma escrita a contrapelo da história. Só a contrapelo é que se poderia compreender na verdade a realidade da colonização, a violência da escravidão negra, o massacre dos índios. Só a contrapelo é que poderia escrever a história da mulher e das minorias sexuais. Quis propor uma nova história a partir da ficção. Hoje já se conhecem bem os princípios metodológicos da História dos vencidos.

O vácuo histórico em si (o relato da experiência-limite de Graciliano Ramos na prisão, as atrocidades a que refere a pergunta) não o é, paradoxalmente, porque ele suplementa uma narrativa em que são narradas

em detalhe – e genialmente – as circunstâncias históricas da prisão e a condição subumana do indivíduo por detrás das grades. Um livro que, esteticamente, se pretende *pastiche*, não pode querer competir de igual para igual com o modelo que pasticha. *Em liberdade*, na sua complicação (repito), é um livro que se alimenta de frinchas e frestas, de subterrâneos e subterfúgios, que podem induzir a uma melhor leitura da obra de Graciliano, da nossa literatura, e a uma melhor compreensão da história nacional e da história cultural brasileira como esteve sendo escrita pelos nossos intelectuais mais destemidos.

Querer impor uma leitura à *Em liberdade* segundo os preceitos clássicos de leitura da autobiografia levaria evidentemente a um contra-senso. A tensão narrativa construída pelo e no romance requer um espaço mais amplo do que o da prisão, do cubículo. O espaço da libertação. No entanto, bem reparando, a questão do encarceramento (o encarceramento como obsessão no encarcerado) está dramatizada no romance, pelo menos duas vezes. A primeira, quando caminhando pela praia de Botafogo, pára diante de uma fonte e a descreve exaustivamente. A fonte representa um pássaro que está enjaulado pelos jatos de água que ela lança em quarto de circunferência pelos ares. O pássaro não está livre, está dentro de uma gaiola construída de jatos d'água. T. S. Eliot chamaria a isso, se não me engano, de “objective correlative”. Outra passagem é a do dia em que Graciliano sai da casa de José Lins e vai morar numa pensão do Catete. Estava chovendo naquele dia (pelo menos é o que me disse o jornal consultado). Depois de entrar no quarto e trancar a porta, fez com que também trancasse as janelas. Recriava virtualmente o espaço do cubículo no quarto da pensão.

- 5) O personagem Graciliano deixa-nos claro que escrever para ele não é tarefa automática, espontânea como é para seu amigo José Lins do Rego: “Penso cada frase, pesquiso cada palavra, cada expressão. Leio a frase e releio-a diversas vezes. Procuo o ritmo do trabalho e do capítulo”. E o seu processo de escrita como é?
- R. As várias respostas às suas perguntas indiciam que, para mim, escrever ficção não é tarefa nem automática nem espontânea. Mas isso não quer dizer que busque deixar explícito nas frases escritas as dificuldades e constrangimentos da criação. Para isso existe estilização e estilo. Busco um estilo compatível com as dificuldades e os constrangimentos, um estilo que

não os deixe à mostra, mas que no entanto diz que a atenção, a imaginação do leitor será requerida para que o livro faça sentido. A leitura é tão importante quanto a escrita. Aliás, não há escrita sem leitura. Não há leitura sem escrita (ainda que esta se passe na página da memória).

Aliás, procuro nos meus livros sucessivos não repetir estilo. Isso não é bom, isso não é mau. É uma característica da minha literatura. Há razões para isso, mas não compete a mim aclará-las neste ou em qualquer outro momento. Deixo a você e aos meus leitores este claro enigma.

No caso do romance em questão, a busca do estilo foi norteadada pelo próprio estilo de Graciliano. (Este não será o caso de outros livros meus. Basta uma ligeiríssima comparação dele com o seguinte, *Stella Manbattan*, ou com o anterior, *O olbar*.) No caso de *Em liberdade* trata-se, repito, de um pastiche. Durante uns seis meses fiquei imitando o estilo de Graciliano até me sentir confortável nele. Esparramadas pelo livro estão umas frases de Graciliano, umas cinco, que serviram de pedra de toque (para usar a linguagem dos joalheiros) para aquilatar a minha *imitação*, para ver se o meu estilo era realmente o dele. Coisa de maluco.

Tenho de falar, portanto, do (meu) estilo de Graciliano. O estilo dele, como, aliás, o de Gustave Flaubert, apresenta duas características básicas. A frase é castiça, límpida, transparente. A combinação de duas frases já é outro problema. Entre uma e a outra há como um abismo de silêncio. A alta taxa de elipse na construção sintática não se dá – ao contrário do que acontece nos romances de Oswald de Andrade, ou nos romances surrealistas por exemplo – ao nível da frase. A elipse é que fundamenta a combinação de frases. A interferência do leitor é requisitada pela elipse entre duas frases. É requerida na leitura de duas frases, momento em que tem de dar sentido a um parágrafo.

De maneira geral, diria que há apenas um princípio estruturador estável na organização da minha frase. Ela tem de ser, antes de tudo, elegante. Elegância não se confunde com luxo, embora também possa se confundir. Maltrapilhos podem ser elegantes, como nos mostrou Joãozinho Trinta em célebre desfile carnavalesco.

Silviano Santiago
fevereiro de 2002