

Literatura e dispersão na cena escrita

Literature and dispersion in the written scene

Ivete Lara Camargos Walty

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
iwalty2@yahoo.com.br

Resumo: Leitura da cena de uma peça de teatro descrita pelo narrador, em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, como exercício da liberdade possível dos prisioneiros, com o objetivo de analisá-la como metonímia da escrita desse livro e, de certa maneira, da própria obra do autor alagoano, tomada como jogo farsesco tanto da prisão, no momento da ditadura Vargas ou não, quanto da sociedade e suas relações de poder. A cena de teatro é vista, em seus aspectos éticos, políticos e estéticos, como a cena da escrita em sua dispersão, à luz de teóricos como Agamben e Rancière, associados ao conceito de carnaval de Frye e Kristeva.

Palavras-chave: escrita; teatro; dispersão; ética.

Abstract: The present article offers a reading of a play scene described by the narrator of Graciliano Ramos's *Memórias do cárcere*, as an exercise of possible freedom of inmates, aiming at approaching it as a metonymy of the writing of this book and, to a certain extent, of the work by that writer from Alagoas, considered as a masquerade game, both of the prison, during the Vargas dictatorship or otherwise, and of society and its power relations. The scene is viewed in its ethical, political and aesthetic aspects, as the scene of writing in its dispersion, under the light of theorists such as Agamben and Rancière, alongside the concept of carnival in Frye and Kristeva.

Keywords: writing; theater; dispersion; ethics.

Recebido em: 16 de março de 2017.

Aprovado em: 12 de junho de 2017.

Objetiva-se, neste artigo, tomar a cena de uma peça de teatro descrita pelo narrador, em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, como exercício da liberdade possível dos prisioneiros, com o objetivo de analisá-la como metonímia da escrita desse livro e, de certa maneira, da própria obra do autor alagoano, vista como jogo farsesco tanto da prisão, no momento da ditadura Vargas ou não, quanto da sociedade e suas relações de poder. Para iniciar tal reflexão, retoma-se aqui o final do texto de “O discurso do avesso”,¹ em que se analisa a cena do teatro montado na prisão, descrita no capítulo 22, do segundo volume de *Memórias do cárcere* (1987):

Uma noite, depois do chá, os militares trouxeram para o salão todos os bancos de refeitório. Alinharam perto dos cavaletes esses móveis toscos e em poucos minutos se formou um tablado, que mantas e lençóis ocultaram, seguros a cordas presas às paredes e às janelas. Num quarto de hora a prisão mudou-se em teatro, íamos assistir a uma comédia. A peça não fora escrita: examinara-se o assunto nos cubículos, à tarde, e os atores, de improviso, desenvolveriam em liberdade os seus talentos no decurso da representação. (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286).

Entre os muitos recursos de adaptação dos presos à nova situação, na busca de recuperar a identidade perdida pelos mecanismos coercitivos, está o teatro. Geralmente satírico, ele faz processar a catarse, provocando a evasão. No texto em questão, ele é mais que isso, mais do que crítica ao sistema carcerário e à ditadura que o geria; é a recuperação do espetáculo, sua caricatura.

É que a prisão não se mudou em teatro, ela é o teatro, o espaço da representação por excelência. Ali onde cada um perde seu papel social e ganha o de subordinado, na verdade, o que há é uma profusão

¹ Escrito a partir do final de “O discurso do avesso: uma leitura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos”, texto apresentado como trabalho final da disciplina “Teoria dos gêneros: modos e formas da narrativa em Graciliano Ramos”, ministrada por João Luiz Machado Lafeté, na USP, em 1988.

de máscaras a cair, a se substituir, velando ou desnudando faces, a repetir os mecanismos do carnaval. Não se trata, evidentemente, do sentido de carnaval como válvula de escape das pressões sociais, alienante e alienador. Mas de carnaval enquanto espaço do duplo, do dialogismo, pois é assim que o texto concretiza a prisão enquanto espetáculo.

Por isso mesmo, importa observar que o jogo armado na prisão, além de retomar a cena vivida no dia a dia pelos prisioneiros, retoma o ato básico da linguagem, a instituição da intersubjetividade encenada nas diferentes comunidades linguísticas. Nesse sentido, o teatro é aí montado recursivamente: a peça improvisada, a construção da subjetividade dos prisioneiros e dos guardas, a construção da subjetividade do autor que narra biograficamente a história. Assim, vale lembrar com Mikhail Bakhtin que:

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala (BAKHTIN, 1993, p. 137).

Ora, se a polifonia do romance resulta da capacidade humana pela qual o falante encena-se no exercício da linguagem, ele encenaria sempre o lugar da alteridade no jogo social. Nesse sentido, o conceito de arte romanesca do autor russo aproximar-se-ia daquele postulado por Jacques Rancière sobre o que chama de partilha do sensível, já que o homem seria “um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60).

Não há, pois, como deixar de inserir nesse tipo de encenação a questão da ética nas relações sociais e políticas. A ideia de *polis*, já em sua origem grega, prevê lugares a serem ocupados por cidadãos, de que se excluem crianças, mulheres e escravos. A definição de Aristóteles do homem como animal político é alheia e oposta à vida no lar, mas principalmente é a definição do homem como um ser vivo dotado de fala. Para ele, todos os que viviam fora da *polis*, escravos e bárbaros, eram destituídos, não da faculdade de falar, mas de um modo de vida no qual o discurso e somente o discurso tinha sentido e no qual a preocupação dos cidadãos era debater uns com os outros. Hannah Arendt (2001), discorrendo sobre as três atividades fundamentais à condição humana,

mostra que aquelas afeitas à ordem da casa (*oikia*), do espaço privado, agrupadas sob o nome de labor, são dedicadas à manutenção do corpo e da sobrevivência do indivíduo e da espécie. De outro lado, o trabalho, outra ordem de atividade, empresta ao mundo certa durabilidade na medida em que resulta em obras. Por sua vez, a ação, condição para o exercício da política, que se dá por meio da palavra, seria a “única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o homem, vivem na Terra e habitam o mundo” (ARENDDT, 2001, p. 15).

Dessa forma, quem tem a palavra interviria no espaço público, desencadeando ações que não se restringem ao domínio privado ou individual, já que o surgimento da cidade-Estado pôs fim à soberania das relações de parentesco, instituindo o espaço público.

Observe-se, no entanto, que, tanto na sociedade grega como nas que se sucedem, há limites ao trânsito dos habitantes da *polis*, bem como ao direito à palavra.² Salienta-se, pois, como se dão formas de exclusão nas determinações de novas instâncias de poder e como elas se contrapõem a outras, em um processo móvel, mesmo que não reconhecido à época de seu surgimento.

Seja qual for a teoria filosófica que trata da ética, sempre se consideram as relações entre os homens, como se pode ver já no conceito de justiça e outras virtudes e suas injunções descritas por Aristóteles (2009), quando separa, na busca do homem pelo bem, o que é por natureza daquilo que é por vontade. É então que, em sua crença de que a ciência política é que rege a vida em sociedade, circunscreve a ética às coisas e às ações que estão em poder do homem. Todas as virtudes e os vícios arrolados pelo filósofo grego dizem respeito à relação com o outro, o que não poderia ser diferente, na medida em que o homem se constrói na e pela linguagem e sempre como alguém que diz “eu” frente a um “tu” (cf. BENVENISTE, 2005). Alguém só se faz sujeito se toma a palavra frente ao outro. A ideia de ética passaria, pois, pelo compartilhamento guiado pela relação entre conduta individual e valores coletivos.

² Aqui ainda caberia, talvez, incluir Michel Foucault, quando fala, em *A ordem do discurso*, sobre o controle que a sociedade exerce sobre a produção dos discursos: quem pode falar, o que pode falar e onde pode falar.

Sem entrar na história do conceito, há que se acentuar a relação entre ética e valores políticos e culturais, entre ética e diferença, entre ética e construção do sujeito. Isso porque o ato ético só se instaura quando o Outro entra em cena. Daí a ideia de responsividade inerente ao dialogismo que marca a linguagem. Diz o autor: “A palavra autônoma, responsável e eficaz é um índice essencial do homem ético, jurídico e político” (BAKHTIN, 1993, p. 149). E pode-se acrescentar o homem estético, na medida em que o próprio autor, em seu estudo do romance, considera que esse gênero trata não do homem em si, mas da imagem de sua linguagem. Em função disso, sua concepção de estilística do romance poderia ser estendida para uma concepção de estética, pois, como se viu, o gênero romanesco encena imagens dos sujeitos que falam em sua alteridade.

Nesse sentido, o conceito de arte romanesca do autor russo se aproximaria daquele postulado por Rancière sobre o que chama de partilha do sensível, já que ambos ligam política e literatura por meio da ética, que rege a relação eu-outro. Não sem razão, Rancière, citando Schlegel e Nietzsche, afirma que já “o Fedro, de fato, reúne quase todos os traços que Bakhtin apontará como constitutivos da ‘polifonia’ romanesca: diálogo, paródia, entrelaçamento das vozes, tema amoroso ligado ao tema da viagem iniciática” (RANCIÈRE, 1995, p. 12-13).

O autor alarga os poderes da escrita, propondo uma leitura diferente da relação estabelecida por Bakhtin entre o literário e o social. Afirma então:

o dialogismo não é a invasão da monofonia do discurso nobre pela multiplicidade das vozes do baixo e pelo parodismo popular. A forma platônica do diálogo e da dramaturgia do personagem socrático são, inversamente, uma invenção do discurso nobre, uma imitação do *logos* vivo que a própria escrita reserva contra o que a ameaça verdadeiramente: não o vigor da palavra ‘popular’, mas a dispersão e o desvio democráticos da escrita, a aventura do discurso ‘mudo’, circulando sem voz que garanta sua enunciação e a validade do que ele diz (RANCIÈRE, 1995, p. 13).

Para Rancière (1995, p. 13), “é um jogo muito mais complexo que é jogado entre os poderes do escrito e a ordem ou desordem social”. Por isso mesmo, na continuação de sua reflexão, afirma em obra mais recente que “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Associando revolução estética e revolução política, o autor afirma:

O conhecimento histórico integrou a oposição quando contrapôs à velha história dos príncipes, batalhas e tratados, fundada na crônica das cortes e relatórios diplomáticos, a história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das “testemunhas mudas”. O surgimento das massas na cena da história ou nas “novas” imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades (RANCIÈRE, 2009, p. 49-50).

Rancièrre afirma ainda que no espaço político se arma, pela capacidade metaforizante da memória, “o litígio das imagens e das palavras”, como bem observa Willy Carvalho Coelho (2014, p. 29) em seu estudo sobre Graciliano Ramos. Tal litígio possibilitaria a burla do controle que esses circuitos exercem na intenção de submetê-los à racionalidade. É então que Rancièrre (2010), em seu estudo do romance realista do século XIX, a partir da leitura crítica do texto “O efeito de real”, de Roland Barthes, fala do “livro-democracia – o livro que incorpora e coloca em diálogo partes inconciliáveis” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). Diz Rancièrre, evidenciando a tensão do romance realista provocada pela convivência dos contrários dos mundos plebeu e aristocrático:

o modernismo historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

Nessa postulação unem-se, pois, estética, ética e política. E é essa postulação que nos incita, reitera-se, a examinar a cena do teatro descrita em *Memórias do cárcere* como metonímia da escrita desse livro e, de certa maneira, da própria obra do autor alagoano, tomada como jogo farsesco tanto da prisão, no momento da ditadura Vargas ou não, quanto da sociedade e suas relações de poder.

A cena do teatro liga-se a outras do livro; a Rádio Libertadora, a criação do Coletivo, a revolta dos pratos em que os presos ocupam a cena com sua voz, unindo-a a outras vozes e escapando ao controle de policiais ou de companheiros.

– Alô, alô! Fala a Rádio Libertadora.

Não era apenas um divertimento arranjado com o fim de matar tempo e elevar o ânimo dos presos: vieram notícias de jornais, comentários, acerbas críticas ao governo, trechos de livros, o *Hino do Brasileiro Pobre*, algumas bastante patrióticas, sambas (RAMOS, 1987, v. 1, p. 216-217).

Tais rituais são metonímias/metáforas do ato de escrever como uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação:

Escrever é um ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade, dessa comunidade com a sua própria alma (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Tal postulado reforça a percepção da escrita como coisa política, mais que por ser um instrumento de poder ou uma via do saber, sobretudo porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta a alegorizar essa constituição. “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

E continua:

Antes de ser o regime do teatro mentiroso, a democracia é o regime da escrita. E a escrita é, indissolivelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Não sem razão as imagens do corpo na obra – as descrições do corpo nu, degradado, semimorto; a garganta seca, o abscesso sobre a unha; as tatuagens marcadas pela deformação; as imagens refletidas/refratadas no espelho –, já bastante estudadas pela crítica,³ não apenas estão na narrativa em questão e em toda a obra de Graciliano Ramos,

³ Wander Melo Miranda (1992), Willy Carvalho Coelho (2014), entre outros.

mas são também o corpo narrativo em sua relação com o corpo social. E, mais do que isso, o corpo por excelência é o do vagabundo, figura desdobrada e espelhada na obra de Graciliano, com especial atenção em *Angústia* e *Memórias do cárcere*. A figura do vagabundo não se restringe à do ser que erra pelas ruas, antes está contida em imagens dos outros e do próprio narrador, mesmo porque incorpora o bicho, o ser degradado exibido na prisão. A cena da chegada à Casa de Correção é representativa do que se pretende mostrar:

Desembocamos numa espécie de antecâmara; vi na parede um espelho, avizinhei-me dele. Não contive uma exclamação de espanto:

— Que vagabundo monstruoso!

Estava medonho. Magro, barbado, covas no rosto cheio de pregas, os olhos duros, encovados. Demorei-me um pouco diante do espelho. Não podia ver-me na Colônia, de nenhum modo avaliava os estragos, a medonha devastação.

— Que vagabundo monstruoso! (RAMOS, 1987, v. 2, p. 191).

Além disso o espelhamento se reitera:

Chegando ao espelho para barbear-me, repeti com desânimo:

— Que vagabundo sórdido!

Como se transformava uma pessoa tão depressa? Escanhoei-me e alterou-se um pouco a figura semelhante aos ladrões, meus companheiros na Colônia Correccional. Mas a magreza, as órbitas fundas, as rugas, ainda me espantavam; não havia jeito de habituar-me àquele horror (RAMOS, 1987, v. 2, p. 193).

Várias cenas do livro aí se sintetizam: a visão do negro a coçar os escrotos no porão do navio *Manaus*, a tatuagem esfacelada no pulso do rapaz da portaria de uma das prisões, o uso do paletó pelo avesso para esconder os cigarros de outros prisioneiros, o “mergulho” no sangue do tuberculoso morto de quem “herdou” o cobertor, o quadro descrito da relação homossexual masculina, a narração sedutora das histórias do ladrão Gaúcho. Trata-se de um exercício de alteridade na acolhida do outro. Essa acolhida, no entanto, é também estranhamento, inclusive de si próprio. Não por acaso episódios do conto “Paulo”, do livro *Insônia* (1994), deixados na gaveta antes da detenção do narrador/autor, ocupam espaços na narrativa específica sobre a prisão:

Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. [...] Homem sem olhos, pavorosa máscara de esparadrapo, horas a pingar fanhosas num relógio invisível; o pensamento louco de conseguir desdobrar-me, enviar ao cemitério a banda estragada (RAMOS, 1987, v. 2, p. 207).

A ideia de desdobramento, evidente no conto em pauta, indicia o jogo narrativo de Graciliano Ramos e seu dobrar sobre si mesmo, sobre o outro, sobre a sociedade e sobre o ato da escrita.

Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida. Estertor de moribundo na floresta, perto de um pântano. Há uma nata de petróleo na água estagnada, coaxam rãs na sala.

[...] Paulo compreende-me. Curva-se, olha-me sem olhos, espalha em roda um sorriso repugnante e viscoso que treme no ar (RAMOS, 1994, p. 56-57).

Esse sorriso, outra constante na(s) narrativa(s), “um sorriso medonho, sem dentes, sorriso amarelo que escorre pelas paredes, sorriso nauseabundo que se derrama no chão lavado a petróleo” (RAMOS, 1994, p. 54), metaforiza o exercício de uma escrita que lida com o qualquer, incorporando histórias sem hierarquizá-las. A ideia é de contaminação revelada pela viscosidade, pela ideia de sujeira e morte. Não sem razão na escrita da prisão há referência a uma outra imagem fulcral de *Angústia*, a da escrita a escorrer pela parede:

Moisés levantava-se, despedia-se. Eu escondia as mãos na coberta, enrolava o pano debaixo do queixo e tremia, pedia-lhe com os olhos que não me deixasse só entre aquelas paredes horríveis. Agora Moisés havia me abandonado, e eu batia os dentes como um caititu. As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços para serem preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando a composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as lendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua

e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes (RAMOS, 1983, p. 233-234).

Essa longa citação justifica-se por resumir a reflexão aqui conduzida, já que a parede do quarto⁴ encena o processo da escrita, seu jogo recursivo e sua dispersão, metáfora metonímica do próprio livro, barreira e porosidade, em que as letras se movem, deixando espaços para serem preenchidos. A “letra órfã”, repita-se, cuja legitimidade nenhum pai garante, mas também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum (cf. RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Não há contrários, há coetaneidade. Luís da Silva, em *Angústia*, assim como o narrador de *Memórias do cárcere*, tem suas histórias contadas em cruzamento com outras histórias, o que não deixa perder as subjetividades, mesmo aquelas refugadas. Cruzam-se os caminhos, as histórias em sua pluralidade de ritmos. A escrita, com suas reticências, sua sintaxe mista, seu jogo de luzes e sombras, impede o aplainamento e faz ecoar vozes diversas do eu, do outro, do outro do eu inserido no jogo social.

Nesse jogo enunciativo entre o individual e o coletivo, entre “comum e próprio, gênero e indivíduo”, instauram-se “as duas vertentes que se precipitam nos lados do vértice do qualquer”, para usar a terminologia de Giorgio Agamben (2013, p. 28).

Graciliano e outros eram chamados comunistas. Lembramos com Agamben (2013, p. 18) que “o ser dito – a propriedade que funda todos os pertencimentos (o ser-dito italiano, cão, comunista) – é, de fato, também aquilo que pode colocá-los todos radicalmente em questão”. Daí a ideia de dispersão que se conjuga com o regime da letra morta (cf. RANCIÈRE, 1995), impertinente e indomável figurada no *trickster* ou no vagabundo (cf. AGAMBEN, 2013, p. 19). Essa relação está também em Rancière (1995, p. 10): “Assim se proclama, interminavelmente, a doença da escrita: doença da circulação desses corpos incorporais que devolve à própria contingência qualquer posição legítima de fala e qualquer ordem das funções do corpo comunitário”.

⁴ Ver o artigo “Encenação e recursão no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos” (WALTY, 2012).

Rancièrè ressalta ainda que a

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem dos discursos e a ordem dos estados (RANCIÈRE, 1995, p. 27).

Para pensar sobre esse lugar da literatura, volta-se à ideia do teatro com que se abre o texto, lembrando ainda com Rancièrè (1995, p. 41) que “[a] literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo”. Tal desierarquização aproxima, assim, a escrita democrática do teatro e do carnaval, enquanto espaços do duplo, do dialogismo, pois é assim que o texto concretiza a prisão enquanto espetáculo. A esse respeito, diz Julia Kristeva: “O carnaval contesta Deus, autoridade e lei social [...]”. E continua:

Assim, a cena do carnaval, onde a ribalta e a platéia não existem, é cena e vida, jogo e sonho, discurso e espetáculo. É, ao mesmo tempo, a proposição do único espaço em que a linguagem escapa à linearidade (à lei), para ser vivida em três dimensões, enquanto drama, o que mais propriamente significa também o contrário, a saber, que o drama se instala na linguagem (KRISTEVA, 1974, p. 78).

Aqui drama é incorporação do homicídio, cinismo, revolução. E essas são máscaras a se intercambiar em *Memórias do cárcere*, povoando a cena que “não é nem a da lei, nem a da paródia, mas sua outra” (KRISTEVA, 1974, p. 79).

O carnaval é, então, o teatro da ironia contra si e contra o outro, a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão. [...] o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez”, de que nos fala Northrop Frye (1973, p. 48). E esse mundo demoníaco, acrescenta Frye (1973, p. 49), “é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos”, onde se processa a unificação do chefe tirânico e do *pharmakós*,

a vítima sacrificial. Aí, o eu vai do fundo à superfície, do baixo ao alto, do dentro ao fora, do individual ao coletivo, do reacionário ao revolucionário, estilhaçando-se, concretizando assim o *sparagmós*.⁵ Cada face do corpo despedaçado faz-se espelho a refletir/refratar outras faces.

O discurso da dispersão não quer, pois, reconstruir o sujeito em harmonia, quer-se corpo despedaçado, por isso não se completa. Ao texto incompleto corresponde o sujeito incompleto, ilustrando a aniquilação de que fala Kristeva.

Nesse sentido, importa ressaltar na escrita de Graciliano o aspecto farsesco do jogo entre prisioneiros e militares; o precário cenário armado com “móveis toscos”, um tablado cercado de “mantas e lençóis”, “seguros a cordas presas às paredes e às janelas” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286). A cena do palco é atravessada pela dos bastidores:

Não havia ponto nem conta-regra: subordinando-se ao plano, cada qual teria o direito de entrar, sair e dizer qualquer coisa ou não dizer nada. Os papéis cresceriam, diminuiriam, conforme as circunstâncias. Que iria sair dali? Provavelmente não sairia nada, mas estávamos de pé, olhos e ouvidos atentos, longe do *crapaud*, do xadrez, da paciência. O ensaio geral de realizava lá dentro, num burburinho (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286).

Mais do que uma menção aos jogos de cartas, as referências ao xadrez e ao *crapaud* ratificam, ironicamente, o aspecto teatral da cena de representação de uma sessão do tribunal, com o deslocamento das peças no tabuleiro. Seguem-se a pantomima dos gestos como o de folhear papéis e a roupa do juiz com o “paletó negro, uma pasta de algodão na gola, fingindo arminho” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 287), que acentuam o aspecto caricatural. À representação dos prisioneiros se misturam atos reais dos guardas em seu papel de controle e cerceamento, tudo narrado com uma ironia cortante. Os termos “espantallo sombrio”, “resmungar uma extensa arenga”, “ordem pastosa”, “gorgorejo rouco”, “diálogo cheio de quiprocós”, entre outros, por meio de aspectos visuais e sonoros, desnudam a farsa social dentro e fora da prisão. Ao papel autoritário do juiz ridicularizado contrapõem-se discursos outros:

⁵ É interessante observar a possibilidade de uma leitura lacaniana a partir dos elementos aqui levantados, concretizando a teoria do *corps morcelé*.

E Ivan Ribeiro surgiu, chegou-se ao réu, entabulou um discurso em linguagem profundamente revolucionária, sem nenhuma deferência aos magistrados. Jogou em cima deles pedaços do programa da Aliança Nacional Libertadora e frases que diariamente se renovavam para animar os espíritos vacilantes. Pão, terra e liberdade – exigiu firme. Arrojou-se a atacar o governo e apresentou como herói o vivente mesquinho, deslocado nas ataduras (RAMOS, 1987, v. 2, p. 288).

O encontro de tais discursos e posições cria a tensão desestabilizadora, o que é reforçado pela acusação dos crimes do réu que representa cada um dos que ali estão: “redigiu manifestos sediciosos, organizou comícios, pichou muros e escreveu artigos violentos em jornais clandestinos” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 289). Segue-se a acusação maior: “Sem dúvida obedeceu às instruções dos agentes de Moscou”. À figura do juiz corresponde inversamente a figura do réu, “com os braços amarrados às costas, um lenço a tapar-lhe a boca”, chamado de pobre diabo, ruína física, imbecil, idiota. A “cavernosa tosse costumeira” do juiz vale como um ruído a interromper não apenas sua própria fala, mas também o discurso institucional, colocado em evidência em seus aspectos frágeis e derrisórios. Como se não bastasse, a sentença do juiz refere-se a um pedido de clemência baseado “nas tradições misericordiosas da nossa cultura ocidental”: “Trinta anos. Que dizem? Há na verdade atenuantes. Apenas trinta anos, na ilha Grande. Uma sentença módica” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 289).

A peça encenada mistura os planos ficcionais e vivenciais como na narrativa das memórias. Ribalta, bastidores e plateia se entrecruzam, assim como prisão e sociedade. Não por acaso a peça e sua descrição terminam com referência ao riso: “As cortinas cerraram-se. A plateia ria. Na saleta do café, os guardas riam” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 290). O riso tão natural provocado pela comédia em questão não poderia ser associado ao “riso da caveira”, evocado em meio aos prisioneiros que voltavam da Colônia Correccional?

O esqueleto que o moço da rouparia tinha no punho voltou-me ao espírito. Os ácidos não haviam desfeito a medonha tatuagem. Por cima da cicatriz que repuxava a pele se estendia num desenho róseo, sobressaíam costelas, vértebras, o riso da caveira. As figuras estranhas apinhadas ali riam. Riam para mim como se eu fosse uma carcaça também (RAMOS, 1987, v. 2, p. 15).

No drama de *Memórias do cárcere*, o texto é, então, o teatro da ironia contra si e contra o outro, não o mundo humano demoníaco que o desejo rejeita completamente: “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão. [...] o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez”, de que nos fala Frye (1973, p. 148). Tal teatro faz sim emergir esse mundo, não para rejeitar o desejo, mas para lidar com ele em “uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos” (FRYE, 1973, p. 149), onde se processa a unificação do chefe tirânico e do *pharmakós*, a vítima sacrificial.

No espelho encenado da narrativa de Graciliano Ramos sua face desdobra-se em outras, em uma pluralidade de “eus”, em uma pluralidade de outros. A escrita biográfica supera a dimensão individual porque se encena em suas limitações e desdobramentos, em um jogo farsesco que reflete/refrata o jogo sócio-político. Nessa partilha em que se dá participação em comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões (cf. RANCIÈRE, 1995), cada leitor, através do tempo, faz parte do jogo, encenando-se nas relações de poder contemporâneas. Isso porque, como aponta Rancière (1995, p. 8),

Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão de ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com as atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.

E mais: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A escrita da prisão encena, pelo avesso, a vida social, distribuindo e revertendo papéis, o que nos incita sempre a interrogar como nos situamos nesse jogo farsesco em sua multiplicidade de máscaras. Teatro na literatura, literatura como teatro, vida como teatro, encenando relações de poder da e na linguagem. Estética, ética e política nas cenas da escrita em dispersão das histórias da literatura brasileira, nas histórias da sociedade brasileira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 5 ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1993.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005. p. 284-293.

COELHO, Willy Carvalho. *O incomensurável comum: políticas da escrita em Graciliano Ramos*. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 2 v.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos Estudos*, São Paulo, p. 75-90, mar. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

WALTY, Ivete L. C. Encenação e recursão no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 151-159, set.-dez. 2012.

WALTY, Ivete L. C. *O discurso do avesso: uma leitura de Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. São Paulo: USP, 1988. Inédito.