

**O CÁRCERE DA MEMÓRIA:  
EM LIBERDADE, DE SILVIANO SANTIAGO**

---

K. DAVID JACKSON, UNIVERSIDADE DO TEXAS EM AUSTIN

---

Tradução: Leonardo Mendes, Universidade Federal Fluminense

... que par pudieras ser entre mil  
pares - Orlando Furioso a Don Quijote  
de la Mancha

Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo  
- **Os Lusíadas**

enoveló-me ou libero-me

(Em liberdade 233)

### **Simulação e Desescritura**

Em seu trabalho de ficção de 1981, **Em liberdade**, Silviano Santiago faz as falsas memórias da prisão da obra **Memórias do Cárcere**, do renomado autor Graciliano Ramos (1892-1953)<sup>1</sup> servirem como modelo para exemplificar em prosa brasileira contemporânea uma das correntes mais pre-eminentes da estética pós-moderna, a reprodução do real através da simulação.<sup>2</sup> A estética da simulação, cujos princípios Jean Baudrillard descreve como sinais de ritual, excesso e equivalência, proporciona uma das abordagens críticas mais acessíveis para a estratégia pós-modernista de Silviano, que poderia ser denominada desescritura (empréstimo subentendido ou canibalização) de memórias fa-

mosas.<sup>3</sup> Como um simulacro, a ficção de Silviano se constrói, antes de tudo, na interrelação da língua, memória e história encontrada nas memórias do cárcere de Graciliano: **Em liberdade** questiona a relação entre a história e a ficção, entre a fala e a língua, entre o pensamento e a realidade. As restrições e os limites estabelecidos por Silviano na linguagem literária — o desafio à composição que "encarcera" a memória — são inerentes ao ato de simulação, onde o signo lingüístico funciona através de um oxímoro de liberdade confinada (a liberdade de produzir uma cópia "exata") que, em nível mais abstrato, corresponde à problematização de mimese do autor: "(o) o sinal só é livre para produzir os sinais equivalência" (Baudrillard 86). A simulação amarra ostensivamente a imaginação aos limites do estilo inimitável e da perspectiva singular de Graciliano, que paradoxalmente tornam-se o sujeito da imitação, enquanto a equivalência sugere ambigüidade lingüística e repetição conceitual.

Assumindo uma postura pós-moderna,<sup>4</sup> o trabalho de Silviano explora as ilusões de equivalência e verossimilhança entre diversas áreas semânticas ou conceituais, rigorosamente construídas ainda que "artificiais", confundindo assim o testemunho com a invenção, a matriz com a seqüela, a autenticidade com a ilegitimidade, o hospedeiro com a parasita, a convenção com a falsificação e a narração com a simulação. **Em liberdade** afirma a ambigüidade e até a reversibilidade destas categorias, reproduzindo a voz de Graciliano numa narrativa que pretende ser uma recuperação das memórias ainda inéditas do mestre da vida brasileira do final dos anos 30, enquanto manobra dentro de uma prisão de formas e estruturas restritivas e que desafiam o escritor a agir pelo disfarce e duplicidade no papel de artista e performer, a eminência parda por trás do texto. As memórias falsificadas de Silviano retratam o pseudo narrador Graciliano Ramos livre de uma prisão literal só para o levar, junto com seus leitores pós-modernos, a outras prisões de língua e gênero — respectivamente, o estilo característico de Graciliano e a natureza da memória histórica. Trabalhando dentro das limitações de

modelos lingüísticos e de gêneros escolhidos, o diário de Silviano chega a um retrato do escritor pós-moderno como malabarista e prestidigitador.

### "Ficção e Confecção"

Em suas memórias do cárcere, Graciliano Ramos recorda o telefonema misterioso e ameaçador no começo de 1936 que interromperia sua vida, culminando em 3 de março com sua prisão por um tenente do exército e longa peregrinação desde o 20º batalhão de Alagoas à prisão de Ilha Grande, perto do Rio de Janeiro: "Comecei a perceber que as prerrogativas bestas de pequeno burguês iam cessar, ou haviam cessado" (1:22).<sup>5</sup> A interrelação entre a ficção e a confissão neste e noutros trabalhos de Graciliano Ramos tem sido bem documentada em interpretações críticas.

Ficção e confissão constituem, pois, na obra de Graciliano Ramos, pólos que se ligam por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários... (Cândido 1981)

Como observa Cândido (1975), a literatura é tanto uma forma de resistência quanto uma fonte de equilíbrio contra a desordem que Graciliano percebe nas convenções sociais e na experiência pessoal. O ceticismo e a negação ao retratarem a experiência, escondem também uma corrente primária ou primitiva que rejeita todas as convenções sociais e a motivação: "Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?" (Cândido 23). As memórias são neste sentido, talvez seu maior trabalho de ficção, rejeitando os valores e normas da sociedade enquanto unem os impulsos contraditórios de sua visão do mundo.

Daí a importância das **Memórias do Cárcere**, onde se encontram homem e ficcionista, e o pessimismo de um é completado pela solidariedade participante do outro... (Cândido 1981).

Nas **Memórias do Cárcere**, começadas em 1947, só faltava o último capítulo quando o autor morreu em 1953, como afirmou seu filho Ricardo Ramos em um pós-escrito. Tendo percebido em seu pai uma relutância aparente em terminar as memórias, Ricardo perguntou como seria o último capítulo. Graciliano respondeu, "Sensações de liberdade" (2: 306). O último capítulo não-escrito forma o núcleo do trabalho de ficção de Silviano Santiago, **Em liberdade**, cujo material introdutório recapitula a informação acima e identifica o texto como manuscrito "perdido" de Graciliano, um diário cobrindo seus dois primeiros meses e treze dias de liberdade, do dia 13 de janeiro a 26 de março de 1937.

### **"Grands récits" Pós-Modernos: Memórias Aprisionadas**

Este ensaio explora as interpretações de **Em liberdade** como ritual e ilusão, partindo das teorias da cultura pós-moderna enunciadas por Arthur Kroker e David Cook. Baseando-se nestas teorias podemos dizer que o trabalho de Silviano constrói, necessariamente dentro de uma dimensão negativa, um dos "grands récits" da era de um novo primitivismo:

Estamos vivendo uma grande estória — um momento histórico de implosão, cancelamentos e inversão; que delineia um grande arco de reversão, ligando outra vez a um senso de primitivismo quase mítico como o ponto de origem da sociedade tecnológica (15).

O primitivismo está centrado no texto de Silviano numa regressão histórica ligada por Kroker e Cook a uma vontade de auto-destruição, ela mesma coerente com o pessimismo e ceticismo das memórias de Graciliano: "a lógica que governa a sociedade tecnológica é a hiper-atrofia das funções emocionais e a hiper-exteriorização da mente" (Kroker e Cook, 15). Outra veia primitiva do pós-moderno no trabalho, divulgada em um ensaio de Silviano, é representada pela locação e (re)produção de um discurso permanente de

tradição dentro da estética do modernismo de transgressão e destruição (Santiago, "Permanência", 115). Neste caso, a memória histórica ou confissão serve de modelo primário, fundamentando a simplicidade regressiva do primitivo moderno. Contudo, um terceiro nível de leitura primitivista, sugerida pelo mesmo ensaio, pode ser encontrado na orientação utópica e anti-normativa das memórias de Graciliano: um primitivismo indígena, o "saber selvagem" emanando do "criminalmente" diferente, recapitulando a linguagem de Oswald de Andrade no radical "Manifesto Antropófago", situa-se como a rebelião Caraíba e canibal contra os conceitos de uma cultura européia importada e alienígena ("Permanência" 127-28). A memória de Silviano se constrói, conseqüentemente, não na tradição aparente da confissão, mas sim através da confecção pós-moderna, usando ingredientes de primitivismo e simulação. Esta análise levará o uso cuidadoso da simulação efetuada por Silviano para o campo da metáfora, da forma como é desenvolvido nos "ícones visuais" de Hayden White, ao mesmo tempo que une o pensamento primitivista brasileiro ao trabalho esclarecedor de Michel Serre sobre os parasitas.

Silviano se desvencilha de forma mágica do cárcere auto imposto da escrita, ela mesma uma simulação. Esta libertação será efetuada através da conversão da história e da linguagem em mito e através da exploração estrutural das antíteses neobarrocas, com suas contradições e jogos.<sup>6</sup>

## **Duas Prisões Brasileiras**

**A Prisão da Linguagem**, de Frederic Jameson, argumenta contra o "apego à natureza essencialmente criptográfica da realidade", do modo como é vista em Lévi-Strauss (142) e examina criticamente a noção da predominância da língua sobre a história no pensamento formalista moderno. A crítica podia bem acusar a memória auto-consciente e referencial de Silviano em vários pontos: primeiro, no romance epistolar, pois na memória, os acontecimentos "reais" são substituídos por outros literários, em que o autor chama

atenção para o próprio ato de escrever, o que torna-se em novo tema (199-200). Segundo, a estrutura binária iguala as percepções de identidade e diferença, pois "toda percepção lingüística contém em si, ao mesmo tempo, uma consciência de seu próprio oposto" (35); e finalmente, um pretenso defeito na própria estrutura controla a análise, confinando a investigação e a verdade numa seqüência infinita e regressiva de metalinguagens (208). **Em liberdade** é a "resposta" ficcional de Silviano a estas acusações, unindo o mítico ao existencial e revivendo uma arte neobarroca com linguagem e experiência.

### **Modelos Lingüísticos e de Gênero**

Em todo o diário o narrador de Silviano constantemente reflete a respeito da prisão da linguagem e do gênero, o que se torna o tema principal da memória, obscurecendo a simulação do ambiente sócio-político do Rio de Janeiro nos anos 30. O narrador toma consciência de uma armadilha ficcional na arquitetura de seu diário: O escritor deve ser um mero escriba dos acontecimentos, um recipiente privilegiado da história seguindo uma partitura já composta; ou sua imaginação pode ser chamada de original, moldando uma linguagem intrínseca, que invariavelmente transformaria o diário em romance, que ironicamente, não mais contasse a verdade? Há uma lógica na seleção dos acontecimentos feita pelo narrador, ou o sentido é controlado pelo acaso, embutido em um segundo ou subtexto do diário? (125)

Estas são perguntas da própria escrita, a sugestão que a memória, na verdade todo o texto, é uma ficção entre ficções, cuja verdade ou pré-texto, se existir, está além do alcance do nosso "terrível nada".<sup>7</sup> O que poderia inicialmente parecer um princípio de legitimidade e diferença no texto de Silviano, se revela, sob esta linha de pesquisa, ser um princípio de identidade e convergência. O leitor pergunta "Quem é o verdadeiro autor das memórias?" e o narrador responde "A estória se escreve". Ao escolher

por escrever em uma prisão dupla, isto é, relançando as memórias de Graciliano como história e estória, memória e fábula, acontecimento e simulacro, Silviano dá ao leitor o subtexto de sua própria libertação, como autor, de estruturas repetitivas de armadilhas e confinamentos.

As hesitações e dúvidas literárias sobre a natureza da memória histórica como gênero, podem ser encontradas no capítulo de abertura das verdadeiras **Memórias do Cárcere**: a inevitável e corrosiva passagem do tempo; a desproporção entre a narrativa e os acontecimentos; os possíveis efeitos sobre as vidas dos personagens vivos que poderiam ser mal interpretadas, etc. O próprio Graciliano compreende a prisão das memórias como um gênero em um nível puramente literário, sua capacidade de deformar ou distorcer os acontecimentos e a opressão da linguagem literária através das leis sintáticas e gramaticais. Da primeira destas, ele escreve, "Repugnava-me fazer do livro uma espécie de romance" (7), um reconhecimento da inevitável literariedade da memória que transforma a história em ficção através do ato de escrever. Graciliano menciona o problema da língua no que poderia ser considerado como uma afirmação das regras do jogo para seu futuro duplo textual: "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" (8). Pode-se chegar à liberdade no terreno estreito para manobrar dentro de limites fixos: "Liberdade completa ninguém desfruta" (8). As novas memórias da prisão, em seus confinamentos literais e figurativos, incorporam o princípio de jogo literário neobarroco que consubstancia o labirinto textual de Silviano.

Contudo, outra semente do jogo conceitual no texto contemporâneo é expresso por Graciliano em sua inesperada aproximação barroca às noções de prisão, prazer e liberdade: "Naquele momento a idéia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade" (1.19). A liberdade relativa da prisão livraria Graciliano dos desagradáveis deveres burgueses de seu escritório e dos hor-

rores da burocracia política provinciana, enquanto lhe garantia o único tempo e tranqüilidade possíveis para corrigir o manuscrito de um romance não publicado. Numa inversão estrutural típica da carnavalização, a liberdade e o prazer tornam-se reais através da prisão. A situação já dá conta da duplicidade da ficção dentro da ficção se aproximando de um continuum, à medida que Graciliano descreve o desejo de seu personagem de escrever um romance que fosse além das grades negras e úmidas da prisão que o confina (1.19).

É, afinal de contas, o ato de escrever que leva à consciência atemporal e aistórica de liberdade. Como num conceito barroco, **Em liberdade** aspira à liberdade expressiva através de uma estrutura de limitações e confinamentos, ou inerentes ou impostas à história e à escrita. Os cárceres do texto, cúmplices íntimos que possibilitam o princípio de liberdade, exploram o intervalo entre a memória histórica e a ficção, de tal modo que consideram ambas como paradigmas, formas ou modelos que fundamentam o mito da experiência e a arte de representação.

## **História e Mito**

Em seu ensaio "O Texto Histórico como Artefato Literário", Hayden White questiona a base da escrita e consciência históricas, comparando documentos históricos com textos literários. Em sua visão estrutural, White acha que "as ficções verbais", comparadas à função do mito em literatura, formam os modelos externos da representação histórica:

Vista de modo puramente formal, uma narrativa histórica é, não só uma reprodução dos acontecimentos contados, mas também um complexo de símbolos que nos orienta na descoberta de um ícone da estrutura daqueles acontecimentos de nossa tradição literária. (88)

Mais do que uma reprodução de acontecimentos, a "complexa de símbolos" narrativa contém os ícones de uma tradição li-

terária específica que dão sentido ao que não é familiar. A estrutura mítica, embutida em língua e forma puras, desvia a escrita discursiva para estórias e ficções. Ler as memórias do cárcere de Graciliano, a partir do conceito de White, é o mesmo que separar os modelos e formas de convenção cultural capazes de revelar ícones estruturais que são codificados na memória como gênero literário. Por sua vez, estes ícones funcionam como estrutura profunda para a interpretação do sentido da realidade sócio-política e literária.

No estudo "Narrativa histórica e narrativa ficcional", Benedito Nunes estabelece uma base crítica para medir o componente fictício das narrativas históricas e científicas que se relacionam entre si:

A História, investigação e registro de fatos sociais das civilizações, recorre a leis gerais, que são próprias à ciência, e também utiliza a ficção; a ciência pode limitar-se ao registro de fatos, e a Ficção, por intermédio do romance, do drama, alcança, honrando a observação aristotélica de que a poesia é 'mais filosófica do que a histórica', um nível de generalidade semelhante ao do pensamento científico... O caráter de ciência, conquistado pelo conhecimento histórico, não suprime a base narrativa, que mantém o seu nexu com o ficcional. (12)

O fictício no histórico, uma das implicações do compromisso narrativo, é ainda outro cárcere para o autor das memórias, pois White acredita ser a escrita alienada das verdades simbólicas mais profundas da linguagem e da forma.

### **Ícones Verbais: A Gota de Suor e a Chave**

Os episódios da gota de suor e da chave em **Em liberdade** funcionam como ícones verbais de White, quase-parábolas da condição das formas simbólicas fundamentando o escritor e o escrito. Numa anotação curta do diário intitulado "Antes do jantar", soando tão reminescente quanto em Graciliano, de Machado de Assis, o narrador nota que uma gota de suor produzida pelo calor escaldante de uma

tarde tropical, caiu na página escrita:

Calor insuportável hoje pela tarde. Enquanto relia algumas páginas deste diário, esperando a hora do jantar, o suor foi tomando conta do meu rosto, até que pingou uma gota na página escrita. Fiquei pensando nela e na sua curta e passageira existência. Ao contrário do arabesco no papel feito pela tinta da caneta, a gota de suor vai desaparecer tão logo passe a limpo este manuscrito. (99)

A gota de suor e a página, líquido e o sólido, constituem um microcosmo de antítese entre categorias do individual e do genérico, do transitório e do convencional: a gota de suor vai evaporar, enquanto a escrita vai para a datilografia, impressão e edições múltiplas com palavras bem formadas. A dimensão humana do escritos, todavia, se limita à gota de suor em sua existência curta e passageira:

Se todos os praticantes da literatura pensassem um minuto nas implicações deste corredor da produção e da indústria do livro, deixariam com que a maioria dos seus escritos tivessem a transitoriedade de uma gota de suor na página escrita, em uma tarde de calor insuportável. (99)

Tal é o cárcere de um escritor em face do dilema da produção literária.

A metáfora das chaves em "Quarta-feira de cinzas", outra anotação no diário, coloca o conceito do encarceramento a nível de mito da sociedade:

Não é conseguido que se abram as portas da prisão que se chega mais depressa à liberdade. É não deixando que as pessoas mais chegadas venham correndo fechá-las de novo. A saída da cadeia se dá através de um corredor com milhares de portas, semelhantes e abertas. Todos os amigos estão preparados para serem carcereiros: cada um fecha uma das sucessivas portas. Este é o lado trágico e infeliz da situação. O problema, para mim, foi sempre o de enxergar, primeiro, a chave da cela na mão da pessoa com quem ia conversar. Antes que fizesse uso da chave, lançava-me contra ela impetuosamente, arrebatando-a. Assim, fui evitando que as portas que transpunha no cotidiano fossem fechadas. (45)

O caminho mais certo para a liberdade, afirma o narrador, não está em abrir as portas da prisão ou até do mundo social, onde cada pessoa está preparada para se tornar um carcereiro, fechando cada porta do ser ou da possibilidade. O encarceramento é o ícone estrutural do narrador do intercâmbio social e da história, revelado pelo uso insuspeito das chaves, muito além do seu propósito social aparente e original. Os ícones da gota de suor e da chave representam a natureza enigmática e codificada da experiência, resolvida através da "prisão" em face do desafio proposto por Jameson.

### O Papel Pega-Mosca e o Cárcere da Linguagem

A parábola do narrador do papel pega-moscas ilustra o potencial revolucionário da forma contra a repressão. Ao entrar em um botequim, no subúrbio de Maceió, o narrador de Silvano, um cidadão de prestígio, pede uma cachaça barata, deixando o dono ao mesmo tempo consternado e hostil. Um vagabundo, na mesa do canto, todavia, recebe tratamento atencioso e até obsequioso. O narrador se conscientiza das barreiras vergonhosas que o separam das camadas mais baixas da sociedade. Agora defendendo o vagabundo das opiniões hostis da burguesia, o narrador percebe sua aptidão verbal incomum, sua habilidade para contar boas histórias que preenchem o tempo com o alimento da sua imaginação: "A fala pastosa do vagabundo:"

Aproximando-se do vagabundo, conversando com ele, descobre-se que tem uma qualidade rara na nossa sociedade que se urbaniza: mercê de uma 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. É capaz de passar horas alimentando com a sua imaginação o tempo, tornando-o estofado e prazeroso, de tal forma que o correr das horas passa despercebido do ouvinte. É a maneira que encontra para 'prender' o grupo e minimizar as agruras da solidão noturna. (75)

O narrador fica maravilhado pela retidão da visão crítica do vagabundo, a percepção existencial de sua marginalidade e fica preso como uma mosca ou mosquito em seu meio literário invertido, o papel pega-moscas:

A fala pastosa do vagabundo (sempre motivo de asco) é pastosa porque tem o ponto da cola e do açúcar. Suas narrativas são como o papel pega-mosca, onde o mosquito desprevenido cai e de onde não consegue mais alçar vôo.

Quantas noites fiquei preso no papel! (75)

A explicação do próprio Graciliano sobre sua liberdade de observação e descrição, sem restrições, nas memórias do cárcere, pode ter relação com as histórias irresistíveis e com a marginalidade social do vagabundo:

Tendo exercido vários ofícios, esqueci todos, e assim posso mover-me sem nenhum constrangimento. 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 paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. 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. (9-10)

O contar histórias saborosas, as narrativas do papel pega-moscas das 1001 noites, são capazes de inverter o cárcere da diferença social pela introdução de uma metáfora da parasita.

**"Escritofagia": Hospedeiro-Anfitrião/Parasita-Hóspede ou Comedor/Comido**

No ensaio "O Crítico como Anfitrião", J. Hillis Miller considera as implicações da afirmação de M.H. Abrams que "qualquer história que se baseia em textos escritos se

torna uma impossibilidade". Miller faz perguntas de diferença e identidade textual no contexto de referências históricas usando a metáfora crítica de hospedeiro e parasita. O narrador de Silviano toca no mesmo tema, definindo o leitor como um parasita na memória, um voyeur que invade a ação "real" com sua imaginação:

Sem o perceber, o ouvinte já se imiscui parasitariamente na ação real, esquecendo-se de que, para ele, é apenas imaginária. Somos todos **voyeurs** da conquista alheia, invejosos; ou então corpos no palco para os demais **voyeurs**, orgulhosos. Se não vemos o quadro pintado com as palavras alheias, é porque estamos narrando a ação. (narrar é mais importante do que experimentar) (30)

Se, como na antropofagia brasileira, o canibal/narrador só pode ser definido em relação ao seu suposto opositor, uma vítima/leitor que lhe servirá de alimento, o texto original desde já pode carregar um sentido alienígena estranho como uma contrapartida necessária e perigosa, sua diferença.<sup>8</sup> A relação parasitária é descrita por Miller como sendo de antítese dupla:

'Para' é um prefixo antiético duplo 'misterioso' significando ao mesmo tempo proximidade e distância, similaridade e diferença, interioridade e exterioridade, algo ao mesmo tempo dentro e fora de uma economia doméstica, algo simultaneamente deste lado da linha divisória, limiar ou margem, e ao mesmo tempo secundária ou subsidiária, como do hospedeiro para o anfitrião, do escravo para o senhor. (441)

Segundo seu argumento, a dinâmica tanto do canibal como a do parasita questionaria fronteiras e limites, sugerindo sua interpenetração. A polaridade aparente da relação hospedeira/parasita ou comedor/comido com sua superimposição de parentesco íntimo e inimizade ritual, se transmuta na complexidade e abertura de obrigação recíproca, na qual um elemento preenche o papel do outro. Se no mundo da literatura o texto torna-se um alimento necessário a cada um, assim estabelecendo uma ação recíproca de relações assimétricas, no contexto brasileiro o escritor e o lei-

tor podem, igual e alternadamente, se identificar como "escritófagos" ou canibais da palavra escrita.

A relevância do modelo canibal para a memória de Silviano pode ser mais intensificada retornando ao vagabundo e à chave, à luz do trabalho de Michel Serres, **O parasita**. A "fala pastosa" do vagabundo é tanto um alimento quanto um meio de troca, colocada pela convenção social fora do alcance dos anfitriões comensais burgueses. De acordo com Serres, o vagabundo paga pelo seu alimento com palavras:

O parasita é convidado à table d'hôte; em compensação, ele deve alegrar os outros comensais com suas estórias e seu humor. Para ser exato, ele troca a boa conversa pelo bom alimento, ele compra seu jantar, pagando por ele com palavras. É a profissão mais velha do mundo. (34)

O parasita assim inventa algo novo trocando a ordem das coisas. O vagabundo/parasita não só troca sua voz por matéria (o som pelo sólido), mas também fala em uma lógica considerada previamente como irracional e ingovernável. Dependente da mesa do anfitrião para encurralar seu alimento com palavras, a vingança do vagabundo é o papel pegamoscas de seus contos irresistíveis. Como Serres observa, "Cada sociedade permite uma moeda lingüística que pode ser trocada com vantagem por comida. Grupos influentes e poderosos são capazes de difundir um léxico imposto desta maneira" (34). Do mesmo modo que as relações léxicas e econômicas, a língua e a moeda estão sujeitas às leis do cárcere.

Voltando ao caso da chave, o narrador se exaure procurando conquistar as barreiras sociais e existenciais, impostas por aqueles que a controlam, pelo uso abundante de linguagem convencional:

Essa corrida com barreiras tornou-me um ágil atleta da palavra... Lançava-me à conversa com a desenvoltura de um advogado baiano. (146)

As palavras são a moeda pela qual o prisioneiro/parasita tenta reentrar no mundo da troca social, como ele diz, com as táticas de um general, mas evitando pronunciar a palavra "cadeia" a todo custo (146):

Tornei-me palavroso, bom papo e curioso de todo e qualquer assunto que viesse do meu interlocutor. Ganhava terreno, avançava, conduzia a batalha a bom termo, via-me vitorioso. Um general teria inveja das minhas táticas de conquista do adversário na chamada vida social. (146)

Mas justo porque ao prisioneiro falta a indiferença salvadora do vagabundo, ele não consegue encontrar a linguagem livre que procura. A narrativa pós-moderna de Silvano, neste sentido, expressa tanto a alienação do diferente quanto a convenção da imitação.

Para um autor literário, Miller considera o sistema parasitário, pelo qual o anfitrião torna-se o alimento, para argumentar em favor da "exuberância hiperbólica" de um texto dado ou da linguagem levada a seus limites.

(A estratégia desconstrutiva) dá um modelo para a relação de crítico a crítico, para a incoerência dentro da linguagem de um só crítico, para a relação assimétrica do texto crítico com o poema, para a incoerência dentro de qualquer texto literário e para a relação confusa de um poema com seus predecessores. (444)

O peso do cárcere da linguagem pode desse modo ser reduzido ou disfarçado, ele afirma, por sua tradução em um universo expansivo, pela reversibilidade mútua dos papéis e pela transformação da descrição histórica em mito:

A complexidade e a riqueza equívoca implícita na minha discussão de 'parasita' reside em parte no fato de que não há expressão conceitual sem figura, e nenhum entrelaçamento de conceito e figura sem uma estória, uma narrativa ou um mito implícitos, neste caso a estória do hóspede alienígena em sua própria casa. (443)

## Malabarismo Neobarroco: Jogo de Mãos

Silviano coloca as últimas memórias de Graciliano dentro de uma fina moldura neobarroca cujo propósito dissimulado, enquanto transparente para o leitor, é afirmar a legitimidade do texto através de uma proveniência cuidadosamente preparada. O "editor" de *Em liberdade* que tomou posse do manuscrito afirma o caso pela sua autenticidade: escrito por Graciliano em 1946, foi confiado a um amigo para ser guardado até 25 anos depois da morte do autor; em 1952 o autor decidiu queimar as memórias e instruiu seu amigo, que mentiu dizendo que havia cumprido a ordem. Por causa do conhecimento do editor e longas conversas com o amigo não denominado, na morte deste último em 1965, sua viúva, tendo encontrado o endereço do editor no manuscrito, enviou-o pelo correio ao seu local de trabalho na Universidade de Rutgers.

O editor endossa as excelentes credenciais do dossier: ele guardou o manuscrito por mais 15 anos; obedeceu a restrição de 25 anos do autor antes de publicá-lo; ele até "solicitou" os originais do autor que nunca negou outros manuscritos a um editor; não revelou o nome de seu amigo e assumiu as conseqüências de seu ato. Contudo, mesmo dentro de apresentação legal dos fatos, datas e acontecimentos o editor atinge paralelos literários incomuns que sugerem padrões ou ritmos decepcionantes e repetitivos: o amigo cuja mentira salvou as memórias se compara à estória de Max Brod e os trabalhos de Kafka; o próprio editor trabalha, presume-se, em um capítulo que não teria sido publicado de *Os falsos moedeiros* de Gide. Talvez o editor tenha confundido sua edição de uma verdadeira dissimulação, com o entrelaçamento das notas no manuscrito brasileiro que identificam anotações marginais, rasuras, setas, parênteses, citações, acréscimos em letra vermelha ou o uso de um tipo diferente de papel. Como se definisse a mímese como uma decepção sincera, o editor lembra ao leitor de que seu Graciliano considerava o manuscrito, que tinha em mãos, seu capítulo final, ser o contrário do que o leitor habituado a memórias de prisão estaria prepara-

do para aceitar: "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" (128).<sup>9</sup>

### Ritmos Repetidos: Memória e Mito

A memória histórica pode ser deslocada pelo estabelecimento de um ritmo sustentando a repetição de acontecimentos que lança o diário na literatura criativa e no mito. Este ritmo é atingido no diário de Silviano através da introdução de um contra-tema da história brasileira colonial que também exprime a metáfora anfitrião-hospedeiro/hôspede-parasita e a estética da simulação. No começo de março de 1937, o narrador de **Em liberdade** tem um sonho, presumivelmente provocado por whisky e champagne em demasia, que o leva a 1789. O principal personagem do sonho é também um prisioneiro escrevendo um diário, nada menos que o poeta e rebelde Cláudio Manuel da Costa (1729-89) da Inconfidência.<sup>10</sup> Na falta de papel o personagem escreve numa mesa de madeira e seu desejo de escrever se frustra depois porque as mesmas palavras se repetem. O narrador reconhece que o personagem é na verdade, o próprio Graciliano escrevendo o diário de perseguição de Cláudio durante a Inconfidência Mineira.

Esta percepção tira o narrador do seu estupor e ele decide confrontar o sonho orientando suas forças a produzirem uma estória de significado e imaginação:

Escrevo estas miudezas que me afligem e devem afligir o leitor. Por que não escrevo algo mais significativo? Por que não enfrento o sonho, como a um touro, e com ele construo um espetáculo que se chama conto? (202-03)

Ele reúne e examina todos os dados à mão sobre a rebelião de Vila Rica e começa a desconstruir a história existente do acontecimento, na qual ele reconhece a glorificação mítica de um mártir e volta a um exame literário

da memória do poeta:

Quero repensar, sem preconceitos, toda a trama urdida por isso a que chamamos de tradição histórica... Proporei, com o conto uma nova interpretação da ação dos homens, tentando elucidar o raciocínio e a motivação que se encontram por detrás dos atos e palavras. O trabalho da imaginação entra nesse momento. (206)

A obsessão do narrador pela escrita da estória de Cláudio se compara à "excitação térmica" (190) feita pelo parasita de Serres, que produz flutuações em sistemas e mensagens, e coloca as ações e relações humanas sob uma luz diferente:

O parasita é um excitador. Longe de transformar um sistema mudando sua natureza, sua forma, seus elementos, suas relações e seus caminhos... o parasita faz com que ele mude de estado diferencialmente... O parasita intervém, penetra o sistema como um elemento de flutuação. (Ele) muda seu estado energético. (191)

A descrição revista do narrador das memórias duplas se relaciona à flutuação e continuidade: "escrever a sua vida como se fosse a minha, escrever a minha vida como se fosse a sua" (209). O repensar da tradição histórica do narrador recapitula a própria repetição de Silviano da memória da prisão, examinando a relação de sua antítese interna: história/estória, fato/mito, etc. A memória histórica é assim revisitada e validada como sonho ou estória de significados múltiplos.

#### **Ghost Writer (Escritor Fantasma)/Fantasma Escritor**

**Em liberdade** é (re)construído como uma memória literária individual de linguagem coletiva, experiência genérica, e forma literária: "Graciliano redige, mas quem escreve é Cláudio" (234). Se as memórias do cárcere de Graciliano em seu impertubável estilo "seco e conciso", fossem o trabalho, não de um ghost writer (escritor fantas-

ma), mas de um fantasma escritor, o leitor poderia reconhecer melhor a natureza antitética da questão falaz formulada por Silviano: "Quem é o escritor de *Em liberdade*"? O texto de Cláudio ressoa nas memórias do cárcere de Graciliano, e por projeção, na simulação contemporânea de Silviano, fazendo de todos os três momentos participantes de um paradigma brasileiro de crime e castigo sócio-literário. Estória, mito e arquétipo se restauram como forças formadoras da memória histórica.

Através de um jogo de formas neobarroco, a ficção de Silviano revive mais outra, a dimensão pós-moderna da memória: o status da arte ou objeto de arte. Através de suas imaginações ricas e artísticas, tanto Cláudio Manuel da Costa quanto Graciliano Ramos seriam capazes de visualizar uma utopia de liberdade na prisão nacional do trabalho escravo e da convenção social. Suas memórias superimpostas de aprisionamento ou perseguição como arte de escrita, filtradas pela metáfora repetida da experiência nacional nos anos 60 e 70, recapitulam um aprendizado ilimitado e paradoxal da arte individual para modelos exigentes. Pela arte de imitação, Silviano Santiago encontra uma liberdade cuidadosamente construída nas formas míticas da própria escrita, uma das respostas possíveis aos cárceres da literatura e da experiência.

## Notas

<sup>1</sup> O memorialismo é uma tradição forte na literatura brasileira moderna. Os antecedentes incluem textos literários — de Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) até trabalhos modernistas (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade), e a prosa contemporânea (*Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna) — memórias históricas e políticas, tais como trabalhos recentes sobre os primeiros movimentos anarquista e comunista no Brasil (correspondendo em parte com as memórias de Graciliano do Estado Novo de Vargas de 1937-45) e memórias pessoais e culturais, exemplificadas pelas séries de seis volumes de Pedro Nava.

Por que o memorialismo é uma tendência dominante no Brasil, mesmo ganhando força nas cartas atuais, enquanto é representada de maneira fraca na literatura Hispano-Americana? Uma teoria seria a "busca pela identidade" que

caracterizou principalmente a civilização brasileira desde os tempos coloniais. A memória pode ter relação neste contexto com a tradição das crônicas coloniais de descoberta ou descrição. Por mais de dois séculos estes ensaios descritivos dirigiram a voz narradora para um só centro ausente e distante, que foi o rio português e sua corte, sustentando assim uma tradição literária forte juntando-se a epístola, quase na forma de um diário de viagem, ao ensaio descritivo.

Alfredo Bosi (470-78) analisa a memória no contexto da literatura contemporânea intimista ou psicológica, cujo modelo é o realismo interior do século XIX (Chekhov, Machado de Assis, Eça de Queirós, etc). A dimensão psicológica tende a interiorizar a crônica, que trata de temas de infância e educação como dramas de consciência social ou desejo particular e emoção. Enquanto escritores como Cyro dos Anjos usaram os estratagemas clássicos retóricos de memória, produzindo prosa elegante, a confiança dos outros no monólogo interior indica uma passagem da prosa psicológica para a metafórica e metafísica, enquanto mantendo ainda a estrutura da memória, exemplificadas nos trabalhos de Osman Lins, Autran Dourado e Clarice Lispector.

2 Segundo a análise de Jean de Baudrillard, a escrita como simulação produz hiper-realismo e a alegria de um excesso de significado: "(uma) sensação de exatidão vertiginosa e falsa, de alienação e de glorificação, de distorção em escala, de transparência excessiva tudo ao mesmo tempo" (50). Secundariamente, a simulação é ao mesmo tempo um ritual e uma ilusão. A realidade se ritualiza como "uma semelhança notável de si mesma" (45), enquanto a linguagem construída em outra língua produz a ilusão de referencialidade: "a ilusão metalingüística se duplica e completa a ilusão referencial" (148). Terceiro, para Baudrillard a arte de simulação é capaz de representar um "microcosmo social" (23), atribuindo assim ao texto o status de uma consciência crítica.

3 Derivada das primeiras práticas modernistas, o procedimento em curso, descrito nos termos do ensaio de Gregory Ulmer sobre as "lições da revolução modernista em representação" (87), pode ser identificado até à primazia da geométrica nas técnicas de colagem e mímica:

A desconstrução se consegue de fato tomando emprestado os próprios termos usados pelo trabalho do próprio anfitrião... e remotivando-os, destacando-os... de uma série conceitual ou campo semântico e reatando-os a outros... (93)

4 Para uma visão da estética pós-moderna na cultura e literatura brasileiras, as fontes incluem o número da **Revista do Brasil: Literatura Anos 80** (Ano 2, nº 5, 1986) editado por Heloísa Buarque de Holanda, **Literatura e Vida Literária**, de Flora Süssekind (Rio de Janeiro: Zahar, 1985), **Erotismo e Poder na Ficção Brasileira dos Anos 80**, de Rodolfo Franconi (Diss. Vanderbilt, 1987), **Cultura Brasi-**

leira: *Tradição/Contradição* (Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987), e ensaios de José Miguel Wisnik e outros.

- <sup>5</sup> A mesma citação, mas sem o adjetivo "bestas", se repete na nota do editor para *Em liberdade* (11)
- <sup>6</sup> De acordo com a *Enciclopédia de Poesia e Poética* de Princeton, o estilo barroco pode ser visto como "um fenômeno eterno, recorrente em todas as épocas" (67). Traços do barroco revivido no trabalho de Silviano incluem seus conceitos e sagacidade, "figuras retóricas, como a metáfora, o elemento tempo, a situação dramática, e a visão implícita do mundo"; especialmente aparente é "uma tendência para manipular o tempo e explorar seus paradoxos" (67). A ilusão da identidade sócio-literária na prosa de Silviano não obstante, uma preocupação central é a solução do problema dos opostos (68), ligada a uma perspectiva de desequilíbrio e desilusão, representada pela liberdade e pelo aprisionamento, ceticismo e compromisso, individual e arquétipo, etc. O termo neobarroco tem sido aplicado a outros escritores latino-americanos contemporâneos.
- <sup>7</sup> "(C) ar j'entrai tout à coup dans un néant affreux," escreve o narrador de Silviano, citando "uma passagem das *Cartas Persas*, de Montesquieu," enquanto talvez considerando-se ser o "persa alagoano (que) se vestia de canibal caeté na noite carioca" (58-59). Graciliano sugere em suas memórias que através do ato difícil de escrever, um autor pode emergir "lentamente daquele mundo horrível de treva e morte" (*Memórias* 1:9).
- <sup>8</sup> Este é o conceito de diferença desenvolvido por Jacques Derrida em *L'écriture et la différence* (Paris: éditions du Seuil, 1967); *A Escritura e a Diferença*. Trans. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva (São Paulo: Perspectiva, 1971).
- <sup>9</sup> Enquanto brinca dentro do cárcere de criticismo textual a moldura complexa de *Em liberdade* ao mesmo tempo coloca a memória em uma tradição central de ficção ocidental que questiona a natureza de autoria e escrita. No prólogo do *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), o narrador explora a mimese: "que en (la orden de Naturaliza) cada cosa engendra su semajante". Pronunciando-se sem o talento necessário para escrever o livro discreto e inteligente de seus sonhos, o autor é reduzido à dissimulação de tradição: "Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso..." A brincadeira entre o autor, narrador e texto — onde a aparência de verdade coexiste com o disfarce da ficção — é uma prática firmemente estabelecida na literatura portuguesa desde as cantigas de amigo, onde a voz da jovem menina flui de uma caneta masculina. Na prosa de Renascença, a *Prymeira parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal descendem* (1522),

uma novela de cavalaria do humanista João de Barros, se apresenta como uma tradução de um manuscrito húngaro anterior que conta a vida de um fictício "Emperor Clarimundo", que por sua vez é o pai falso do Conde Henry de Burgundy, verdadeiro pai de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal. Esta ficção não pretende enganar seus leitores cultos; seu objetivo foi uma mitologia textual capaz de mudar a história em lenda, transformando os personagens reais em heróis de aventuras mágicas das novelas de cavalaria. Disfarçado em verossimilhança, o autor desta "tradução" usou da ficção para se candidatar ao posto de historiógrafo real, o que ele de fato conseguiu como autor das **Décadas** da Ásia, textos que relatam a verdade de terras distantes desconhecidas do autor: **Ásia de Joam de Barros dos factos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente** (1552). Na medida em que a crônica se aproxima da narrativa ficcional da história contemporânea, as **Décadas**, como a memória em questão, "traduziram" a realidade histórica distante, velada pelo tempo e mares, incorporando-a à problemática das tradições narradoras europeias. A historiografia portuguesa assumiu proporções mitológicas.

- <sup>10</sup> Cláudio Manuel da Costa (1729-89), maior poeta neoclássico do Brasil, que estudou Direito em Coimbra (**Obras**, 1768; **Obras poéticas**. Ed. João Ribeiro, Rio de Janeiro: Garnier, 1903), foi um dos árcades mineiros de Vila Rica. Preso e interrogado durante a Inconfidência, foi encontrado morto em sua cela. O texto de Silviano explora as afinidades históricas e pessoais de Costa, como autor e membro sacrifício de um movimento de libertação nacional, com as memórias do cárcere de Graciliano cerca de 150 anos mais tarde.

## Bibliografia

- Baudrillard, Jean. **Simulations**. Trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.
- Bosi, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2nd ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Candido, Antonio. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Foster, Hal, ed. **The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture**. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

- Kroker, Arthur and David Cook. **The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics**. 2nd. ed. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Lyotard, Jean-François. **La Condition postmoderne**. Paris: Minuit, 1979.
- Miller, J. Hillis. "The Critic as Host". *Critical Inquiry* 3 (1977):439.
- Nunes, Benedito. "Narrativa histórica e narrativa ficcional". *Narrativa: ficção e história*. Ed. Dirce Cortes Riedel. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.9-22.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Ed. Alex Preminger. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Ramos, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 2. vol. 5th ed. São Paulo: Martins, 1965.
- Revista do Brasil: Literatura Anos 80**. Ano 2, nº 5 (1986).
- Santiago, Silviano. "Para além da história social". *Narrativa: ficção e história*. Ed. Dirce Cortes Riedel. Rio de Janeiro, 1988. p.241-56.
- \_\_\_\_\_. "Permanência do discurso da tradição no modernismo". *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p.111-45.
- Serres, Michel. **The Parasite**. Trans. Lawrence R. Schehr. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1982.
- Ulmer, Gregory L. "The Object of Post-Criticism". **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. p.83-110.
- White, Hayden. **Tropics of Discourse**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.