

ESCRITA E PODER: CONFIGURAÇÕES DO ESCRITOR NO ROMANCE LATINO-AMERICANO

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as diversas faces do escritor latino-americano através de suas representações no romance, seja como autor fictício, personagem ou narrador/escritor, mas sempre enquanto estratégias do autor implícito. Na medida em que o escritor se presentifica na obra, fundindo-se ao narrador ou a uma personagem, pode-se verificar seu papel na narrativa e na trama, e, conseqüentemente, na vida sócio-cultural de seu país.

O escritor é elemento essencial do jogo textual e social, pois é através da linguagem que exerce seu poder reagindo a poderes outros. Faz-se, pois, relevante estudar esse processo em algumas obras da literatura latino-americana, tais como *Os passos perdidos*, de Carpentier; *A guerra do fim de mundo*, de Vargas Llosa e *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, além de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos e *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Essas obras, de diferentes momentos históricos, possibilitam-nos analisar o papel da literatura no jogo de poderes políticos que atravessa a história.

* Profa. Adjunta do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura. FALE/UFMG (Aposentada).

RÉSUMÉ

Cet article a le but d'examiner les différents visages de l'écrivain latino-américain, à travers les représentations de celui-ci dans le roman, soit en tant qu'auteur fictif, soit en tant que personnage ou narrateur/écrivain, les représentations considérées comme autant de stratégies de l'auteur-implicite. Au fur et à mesure que l'écrivain s'insère dans l'oeuvre et se confond avec le narrateur ou avec un personnage, l'analyse de son rôle dans la narrative et dans l'intrigue devient possible; cela favorise également l'étude du rôle qu'il accomplit dans la vie socioculturelle de son pays.

L'écrivain est l'élément fondamental du jeu textuel et social: c'est par son langage qu'il démontre son pouvoir, en l'opposant à d'autres pouvoirs. Nous étudierons donc ce procédé à partir de quelques oeuvres de la littérature latino-américaine, telles que: *Os passos perdidos*, de Carpentier, *A guerra do fim do mundo*, de Vargas Lhosa et *Texaco*, de P. Chamoiseau, aussi bien que *Memórias do cárcere*, de G. Ramos et *Em liberdade*, de S. Santiago. Ces oeuvres, centrées sur de différents moments de l'Histoire, nous permettent d'analyser le rôle de la littérature vis à vis le jeu des pouvoirs politiques.

Imaginar desejos, contratempos, embates, desistências, o triunfo ou a morte, prende-se à invenção em estado bruto. Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir.

Osman Lins

Em trabalho anterior¹, analisando Alencar, Darci Ribeiro e Vargas Llosa, pude observar que, através da discussão do ato de contar, coloca-se a questão da literatura como mecanismo de resistência cultural, na medida em que o escritor alimenta-se da memória coletiva e, paradoxalmente, mesmo que a individualize – assinando o livro – reparte-a, outra vez, com os outros. O processo de apropriação faria parte, então, do mecanismo de resistência cultural.

E é essa figura do escritor, como parte do jogo discursivo e do jogo sócio-cultural, que me instigou a continuar a pesquisa, com o objetivo de perceber algumas das configurações que essa pessoa/personagem assume no romance. Dessa forma, aproprio-me do objetivo de Foucault, ao discutir o conceito de autor levando em consideração sua relação com o texto, buscando perceber “a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”.²

Foucault mostra ainda que “a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante”, e que esta (a escrita) “desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além de suas regras, desse modo as extravasando”. Nesse espaço o sujeito estaria sempre a desaparecer. Daí o parentesco da escrita com a morte. Do canto de louvor ao herói morto, forma de resistência à morte, a escrita passaria ao lugar de assassinato do próprio autor, fazendo

a “marca do escritor a singularidade de sua ausência: “é-lhe necessário apresentar o papel de morto no jogo da escrita”³.

Representar o papel de morto ou evidenciar o jogo e suas regras como forma de permanecer vivo?

Para responder a essa pergunta não pretendo discutir as marcas do autor no texto, na perspectiva da estilística tradicional ou, ao contrário, salvá-la morte frente ao poder do leitor no processo da leitura como produção de sentido, quero antes investigar algumas das faces do escritor /autor através de suas representações na escrita, seja como autor ficcional, personagem ou narrador/escritor, mas sempre como estratégias do autor implícito. Mais do que isso quero investigar tal processo especificamente na literatura latino-americana, tendo como referência a questão de sua identidade.

Para isso, tomaria a figura raquítica do jornalista míope, personagem que divide a responsabilidade da narração da guerra de Canudos, em *guerra do fim do mundo*⁴, de Vargas Llosa, como uma metonímia do escritor de sua função social, sobretudo, em países colonizados, divididos entre o que se costuma chamar civilização e barbárie.

Antes, no entanto, devo observar a postura de um outro narrador no texto com que Vargas Llosa dialoga: *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Aí o escritor se coloca como testemunha ocular da guerra de Canudos, afirma e obedece “ao rigor incoercível da verdade”, e, comparando-se a Alcíades, ao escrever a história da guerra do Peloponeso – afirma ter escrito:

... sem dar crédito às primeiras testemunhas que encontra, nem às minhas próprias impressões, mas narrando apenas os acontecimentos de que fui espectador ou sobre os quais tive informações seguras.⁵

Aí o autor coloca-se como historiador, no sentido etimológico da palavra: Histor: testemunha, e busca bravamente denunciar a selvageria dos colonizados sobre os “bárbaros”sertanejos.

Mais de um século depois, ao escrever *A guerra do fim do mundo*, Vargas Llosa, relativiza a verdade pretendida por este outro autor, principalmente através da figura caricatural do jornalista míope de óculos com lentes estilhaçadas. O rigor histórico de ótica positivista se desvanece frente à postura reflexiva da ficção sobre o objeto histórico, postura essa que se aproximaria dos conceitos experimentais da História Nova. Assim o jornalista/escritor deixa de ser uno para ganhar várias faces: as faces do cientista Galileu Gal, do Anão contador de histórias, do escriba Leão de Estuária e a do próprio jornalista míope, que afirma:

O importante nessas crônicas são os subtendidos – (...) Não o que dizem, mas o que sugerem, o que se libera à imaginação. (...)

E assim foi se tecendo essa tela tão densa de fábulas e mentiras que já não há mais modo de desenredar. Como se poderá saber, então, a história de Canudos? P.410.

Ora, se assim é, é também nos subtendidos da narrativa de Euclides que Vargas Llosa escreve sua(s) história(s). Dessa forma, a caricatura do jornalista é também a sua enquanto intelectual, o que se confirma, por exemplo, no incômodo do jornalista frente ao Leão de Natuba, sobre o qual conclui:

Porque me pareço com ele, (...), porque estou na mesma corrente da qual ele é o elo mais degradado. P.475.

Observe-se o mal estar do escritor/intelectual em relação ao lugar que ocupa, à função que desempenha.

Todos os intelectuais são perigosos – concordou Moreira César. Fracos, sentimentais e capazes de usar as melhores idéias para justificar as piores velhacarias. O país precisa deles, mas deve tratá-los como animais imprevisíveis. P.216.

Esse não-lugar ocupado pelo intelectual/escritor marca-se pela questão do poder. Ora servindo ao Sistema, ora criticando-o, faz da trama discursiva uma instância ambígua, que o condena e/ou o exime.

Ao juntar num mesmo livro, uma narrativa de caráter documental como a de Euclides da Cunha e/ou da história brasileira, às histórias maravilhosas contadas pelo Anão, Vargas Llosa reflete sobre a função social do escritor – como já o faz em outros livros. Este transita por espaços vários, tomando a forma conveniente, como o camaleão, entrevisto no jardim pelo Barão de Calumbi, enquanto conversava com o jornalista míope sobre a guerra de Canudos:

Olhou à janela pedindo ajuda. E a encontrou: continuava ali, quieto, belo, pré-histórico, eterno, a meio caminho entre os reinos animal e vegetal, sereno na manhã resplandecente. P.354.

Aí se fundem as figuras do político a fazer alianças com a oposição, como o próprio Barão; a do jornalista míope a resvalar entre a campanha do Cel. Moreira César e a fortaleza de Canudos, onde se identifica, por sua vez, com o Leão de Natuba, ser disforme de cabeça enorme, e com o Anão, também disforme e cheio de histórias, de quem afirma:

É meu amigo – (...) Tenho uma dívida com ele. Me salvou a vida. Quer saber como? Falando de Carlo-Magno, dos Doze Pares da França, da Rainha Magalona. Cantando a terrível e exemplar história de Roberto, o Diabo. P.350.

Aí delinea-se a função milenar do contar histórias, que se desdobra ao escrever : a resistência à morte. A propósito da guerra de Canudos, diz o jornalista ao Barão:

Não permitirei que a esqueçam – (...) É uma promessa que me fiz.

(...)

– Pela única maneira como se conservam as coisas – (...) Escrevendo-as.

Delinea-se ainda um outro poder que não o das armas de fogo, ou os estratagemas de guerra – as estratégias do discurso, entre as quais se aloca o autor.

Entre a vida e a morte, a ciência e a arte, o documental e o ficcional, a civilização e a barbárie, instala-se essa figura multiforme, camaleônica, protéica, circulando nos meandros da escrita, enquanto jogo.

Também o personagem/narrador do *Os passos perdidos* ⁶, de Alejo Jarpentier, encarna a figura do intelectual/escritor, embora seja um músico ou musicólogo, a se dividir entre a Europa e a América Latina, em busca de identidade.

Nessa narrativa, a representação é a marca do texto, seja no teatro dos cidadãos europeus, seja nos deslocamentos da cultura européia para as terras colonizadas, seja nos rituais telúricos. Não é por acaso que o título *Prometeus Uiboud* marca a narrativa.

Em busca da identidade perdida, não só a sua, mas a do ser humano, o narrador embrenha-se na selva amazônica, almejando deixar para trás suas máscaras, sobretudo a do intelectual inserido no jogo comercial da sociedade moderna.

... com o difícil que é voltar a ser homem quando se deixou de ser humano. Entre o Eu presente e o Eu que aspirava ser algum dia se afundava em trevas o fosso dos anos perdidos. P.24.

Também aqui a barbárie é vista positivamente como forma de purificação, de libertação, de reencontro da identidade.

(...) enquanto as mudanças de altitude, a limpidez do ar, a alteração dos costumes, o reencontro com a língua de minha infância estavam operando em mim uma espécie de retorno,

ainda vacilante, mas já sensível, a um equilíbrio perdido há muito tempo. P.66.

Comparando suas mudanças, dadas como positivas, às sofridas por Mouche, a namorada que veio de Paris, o narrador atribui a ela o papel do intelectual, que tudo vê através da mediação livresca, e, por isso, passa a desprezá-la, trocando-a por Rosário, a força telúrica pura.

(...) – era uma lembrança da época em que muitas mulheres de sua formação tinham se proclamado revolucionárias para gozar as intimidades de uma militância que arrastava não poucos intelectuais interessantes, e entregar-se aos excessos do sexo com o respaldo de idéias filosóficas e sociais, depois de tê-lo feito com o amparo das idéias estéticas de certas panelinhas literárias, sempre atenta a seu bem-estar, colocando acima de tudo seus prazeres e pequenas paixões. Mouche era para mim o arquétipo da burguesa. P.118.

Renegando Mouche, como se toca uma mosca de uma iguaria apetitosa, o narrador pensa estar renegando seu lado europeu para “cumprir a única tarefa” que julga válida: “a tarefa de Adão pondo nome às coisas”. p.118.

Seria esta a tarefa do escritor, dar nome às coisas, buscando o paraíso perdido, representado por Rosário/Eva?

Rosário era emanção de um mundo remoto, cuja luz e cujo tempo não me eram conhecidos. p.163

E é esse tempo que ele pensa atingir.

Estamos no mundo de gênese, no fim do Quarto dia da criação.
Se retrocedêssemos mais um pouco, chegaríamos onde começara a terrível solidão do criador – a tristeza sideral das eras sem incenso e sem loas, quando a terra era desordenada e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo. p.175.

Do cosmos ao caos, da História ao mito. Eis o lugar da criação, de Deus e do artista. É aí que quer se instalar o narrador para compor o seu treno. Ao desejo de compor o *Prometeus umboud* corresponde a decisão de “subtrair-se ao destino de Sísifo que lhe teria sido imposto pela civilização”. Mas tal desejo não se concretiza. Não só porque seu retorno à Europa lhe rouba Rosário, mas, principalmente porque na construção do treno/narrativa está a mediação da cultura ocidental. Ele não é Deus e não pode criar a partir do nada. Observe-se a contradição presente nessas passagens:

Mas, por outro lado, encontrei em todas as partes a solicitação inteligente, o motivo de meditação, formas de arte, de poesia, mitos, mais instrutivos para compreender o homem que centenas de livros escritos nas bibliotecas por homens que se arrogam de conhecer o Homem. p.196.

Há manhãs em que gostaria de ser naturalista, geólogo, etnógrafo, botânico, historiador para compreender tudo, anotar tudo, explicar tudo que for possível. p.197.

E este paradoxo é a pedra de Sísifo. Prometeu também não pode se libertar, mais do que a condição humana, esta é a condição do intelectual latino-americano: entre duas culturas, entre dois lugares, mas preso em seu tempo, mesmo que busque superá-lo:

Mas nada disto foi destinado a mim, porque a única raça humana que está impedida de se desligar das datas é a raça dos que fazem arte, e não só precisam se adiantar a um ontem imediato, representado em testemunhas tangíveis, mas têm que se antecipar ao canto e forma de outros que virão depois, criando novos testemunhos tangíveis em plena consciência do feito até hoje. p. 258.

Ele se pretende portador das "lembranças do porvir", "do vasto país das utopias permitidas, das lérias possíveis".

A origem não existe e, como bem mostra Flora Sussekind, traz consigo "linhas duplas, linhas de sombra, mapas e marcas de terras inundadas e formigueiros, em vez da reafirmação de essências e atemporalidades".⁷ O afundamento das marcas na "porta de entrada" para o mundo mágico das origens, que impossibilita a volta do narrador, é um exemplo disso, o que se intensifica com a notícia da união de Rosario com outro.

Os três livros presentes na selva recolocam a questão do popular e do erudito, da variedade de línguas, da intermediação literária, da função do narrar. *Genoveva de Brabante*, *Liber usualis* e a *Odisseia*, com texto em espanhol, são metonímias do próprio livro e seu protagonista, a refazer Os passos perdidos. Só que aí a teia não é (des)tecida por Penélope, mas pelo próprio Ulisses. Rosario não resiste aos pretendentes enquanto "Ulisses" revisita os infernos e, mais que isso, o retorno de Ulisses à "pátria" é que (des)enreda a teia/narrativa, concretizando a impossibilidade da volta ao "começo de tudo".

Se a marca da cultura descoberta pelo narrador é a interação, a metamorfose, a narrativa, esta corporifica essa interação, que, na verdade fundamenta a teoria do real-maravilhoso de Carpentier, mesmo que no plano do enunciado isso seja negado no que se refere à interação com a cultura

européia. Nesse sentido pode-se comparar o verme, que faz tudo renascer, com a icléia do autor sobre o barroco, “como sendo uma arte que teme o vazio” e que “pode renascer a qualquer momento”. Diz textualmente o autor:

América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens, sempre foi barroca:(...) p.119.

Mas, para falar das cosmogonias americanas, o narrador apresenta-se como duplo que é e reconhece sua miopia, como o jornalista de A guerra do fim do mundo.

Há, dentro de mim mesmo, como que uma agitação de outro que também sou eu, e que não consegue se ajustar à sua própria figura; eu e ele nos suportamos incomodamente, como essas pranchas móveis de uma tiragem litográfica, onde o homem amarelo e o homem vermelho não conseguem coincidir, como coisas que *olhos são contemplassem com lentes de miopia*. p.219. (Grifos acrescentados).

Não interessa se Deus criou o mundo e aí deixou seus traços de demiurgo poderoso. É preciso que outros olhos vejam as coisas e as batizem, nem que seja para “desnavegar o navegado”, “desandar o andado”. Não é este o mesmo processo também descrito por Carpentier quando afirma que “para compreender, interpretar este novo mundo o homem necessitava de um novo vocabulário, mas além disso – pois sem um não existe o outro – de uma nova ótica.”?

Nomear, criar, identificar: escrita em processo, jogo de enunciações onde o sujeito se faz objeto e este se faz sujeito, o autor se faz personagem, o personagem se faz autor.

Não é outro o jogo de Texaco, de Patrick Chamoiseau, onde o romancista, ao lado do urbanista encarregado de reformar o bairro, se faz narratário, ouvinte ideal da narradora Marie Sophie.

Patrick Chamoiseau faz um Nôuteca, assumindo o nós coletivo, o nós mágico. Autor empírico, autor implícito e personagem, recorta-se, como recorta seu nome “Oiseau de Cham”, para, no corte, suturar outras falas – as falas de seu povo. Mas, Marie-Sophie, diferentemente do narrador de Os passos perdidos, não quer renegar o lado francês de sua cultura. Antes, esse lado é uma das faces do poliedro. Não é sem razão que Esternome usa a imagem do rizoma para falar da História, “raiz de uma mandioca entre outras”, “uma raiz entre um bocado de outras”.

O jogo entre centro e a periferia, tão bem delineado pelo urbanista, representa literal e metaforicamente a relação metrópole/colônia, já relida com novos olhos.

Ela me ensinou a reler os dois espaços de nossa vida crioula: o centro histórico, que vivia de novas exigências de consumo, os cinturões de ocupação popular, ricos em vestígios de nossas histórias. (...) esses pólos, unidos ao sabor das forças sociais, estruturam com seus conflitos os rostos da cidade. p.154-155.

Assim como a cidade tem vários rostos, a história têm várias raízes. Patrick Chamoiseau assumiu vários rostos para contar as histórias de seu povo, com a “cola”, o “espírito”, a “seiva” de “todas as memórias”. Pois, como na fala de Esternome, ele sabe que “é preciso contar, contar as histórias e viver as lendas. É por isso.”

O Autor se faz personagem e se atribui a função de marcador de palavras, ou seja, ele quer apenas registrar a palavra do outro, embora saiba que isso é arriscado.

(...) é preciso lutar contra a escrita: ela transforma em indecência o indizível das palavras.p. 181.

Entretanto, como já se mostrou, a escrita não é só espaço da morte mas também forma de recuperação e resistência. Por isso, Marie Sophie reconhece a importância de ter aprendido a ler e escrever e porta em sua bagagem de vida quatro livros: Rabelais, Montaigne, Lewis Carrol e La Fontaine, pelos quais declara seu “gosto pelos livros-de-ler, sem nenhuma figura, nos quais a escrita se torna feiticeira de mundo”.

Também a aqui, o escritor/autor circula nos diversos espaços, mimetizando-se na busca seu lugar, do lugar da cultura de seu povo.

Esternome, “virador em matéria de palavras”, conta à Marie Sophie “o trançado de suas vidas”. Esta, de ouvinte passa a narradora, registrando as palavras do pai, entremecendo a elas outras palavras, como as de Ti-Ciri que ou as de Seu Alcebíades. Faz do urbanista e do marcador de palavras seus ouvintes. Ela tem a palavra e a reparte.

Quem tem a palavra que frutifica tem A Palavra. Pode tudo fazer. É mais que força. p.260.

Marie sophie busca “o nome secreto” e se angustia com a função da escrita:

Oiseau de Chani, existe uma escrita informada, pela palavra e pelos silêncios, e que permanece viva...? p.286.

Marie Sophie, como já se disse, é uma das faces do escritor, suas angústias são as dele, que as partilha também com seus conterrâneos, como Glissant, na busca de uma escrita em espiral, ou Césaire, “o negro-preto” a

ocupar o espaço do poder oficial. Todas elas, como Ti-Cirique, vêm no “vasto tecido que é a Literatura, um clamor múltiplo e uno, que unia as línguas do mundo, os povos, as vidas”.

É é ainda na fala de Ti-Cirique que se discute a relação entre autor e texto, entre literatura e identidade:

(...) Infelizmente a França real não é Marcel Proust nem Paul Claudel, é a ganga obscura desses dois. E, desculpe: Aimé Césaire não é a Martinica... E pior: luz e sombra entrelaçam-se nos corpos (...) p.289.

Na verdade, nas palavras de Ti-Cirique ou de Marie Sophie, o autor implícito faz reflexões a respeito de seu povo, de sua identidade e de sua função social, mas, em lugar de buscar uma origem pura, assume sua impureza, no sentido barthesiano da palavra. Observe-se como, nesta fala de Marie-Sophie, ele, que no plano do enunciado, é narratário, faz-se emissor, sintetizando o debate que atravessa seu livro e sua cultura.

... e argumentar num debate que ouvi ao longo de toda minha vida, sem parar e sem cessar, como um *leitmotiv infernal* que não sabíamos interromper, *pequeno Cham*, ainda agita nossos homens. p. 220. (Grifos acrescentados).

Texaco é o nome da multinacional, proprietária do terreno onde se construiu, apesar dos esforços contrários, o bairro crioulo. Texaco é o nome secreto para Sophie, o nome do bairro crioulo, que conta a história de um povo na luta por resistir e sobreviver. Texaco é o nome secreto para Chamoiseau, o nome do livro, que conta a história de um povo que luta por resistir e sobreviver. Texaco é o nome secreto da escrita em espiral que registra “essas pequenas futilidades que formam o chão de nosso espírito em vida, (...) um cheiro de madeira queimada nos alísios (...)”. Texaco é o fruto do ato de se renomear as coisas para revelar o mundo latino-americano, mostrando e interpretando suas coisas, conforme postula Carpentier

Ao abrir o livro com as palavras de Ti-Cirique, criticando o seu fazer literário, considerado pouco nobre por estar “incrustado nas negrices de sua criouldade ou no fibrocimento descascado das paredes de Texaco”, o marcador de palavras busca definir seu espaço, dinamizando-o, para fazer da literatura “num lugar vivo um apre(c)nder ao vivo”.

Ao relativizar seu poder, o escritor o expande porque assume suas diversas faces, fazendo-se um mentô entre outros.

E então volto à pergunta: – Esse exercício de figurações dá-se para que o autor possa melhor representar o papel de morto ou para evidenciar o jogo e suas regras como forma de permanecer vivo?

De Euclides da Cunha, que se autodenomina testemunha ocular da guerra, em busca da verdade histórica:

Translademos, sem lhes alterar uma linha, as últimas notas de um 'Diário' escritas à medida que se desenrolavam os acontecimentos. p.510.

a Vargas Llosa que, através do jornalista míope, declara que qualquer relato é fragmentário porque fruto de uma miopia corrigida com lentes estilhaçadas, o escritor faz valer seu texto, sobrevivendo aos percalços da escrita e da leitura e fazendo sobreviver elementos culturais diversos que, consciente ou inconscientemente, aí registra, através ou a despeito de sua palavra ordenadora.

De Alejo Carpentier que, nos passos do músico latino/europeu, comparado a um Sisifo em férias, busca suas raízes perdidas, a Patrick Chamoiseau, que se recorta para acolher diferentes falas de seu povo, o escritor se faz personagem para pensar seu estar no mundo, refletir sobre o lugar que ocupa como intelectual colonizado/colonizador que tem o poder de conferir àquilo que produz o estatuto de literatura.

Sua capacidade de se metamorfosear faz parte do processo de se cunhar uma linguagem própria ao continente latino-americano, pois também ele está integrado ao maravilhoso enquanto insólito presente no quotidiano.

Camaleão no jardim de palavras, ele se mimetiza para sobreviver e fazer sobreviver, dividindo com um outro parceiro do jogo, que ele não pode ignorar: o leitor, a responsabilidade da criação, pois "o encontro do autor com 'leitor' – quem pertence a quem? – tem muito de encontro às cegas em que, cada um crendo se interrogar sobre o outro, na verdade espera que este lhe diga sua própria identidade".

Nesse sentido, é bom voltar ao que diz Esternome:

Sabe lá o que é isso, So-Marie? Poder em certo momento de sua vida dizer: Eu...O que é que você acha disso, hein, sorte mais danada? p.125

E não é isso que a escrita quer, na medida em que, como diz Michel Schneider "A escritura é uma insônia" e "tece as mesmas relações paradoxais entre o desejo e sua realização?"

E é essa insônia que ameniza o desejo de onipotência ou permite que esse desejo se concretize na fantasia: eu sou todos. Assim o desejo de dizer: eu escrevo, eu componho, eu fundo cidades, eu vi, não impede que o eu se faça nós, repartindo-se em instâncias narrativas e/ou sujeitos sociais a renomearem o mundo.

Guardadas as devidas proporções, não é outro o jogo delineado por Silviano Santiago, no livro *Em liberdade*, onde escreve um diário como se fosse Graciliano Ramos. Aí a narrativa faz-se espaço em que se encontram diferentes vozes, fruto da multiplicidade de “eus” que se inserem na figura de Graciliano Ramos, incluindo as figuras do poeta Cláudio Manoel da Costa e do jornalista assassinado pela repressão, Vladimir Herzog. A voz do autor implícito cede seu corpo, “urso que hiberna”, jibóia que digere”, “mãe que nutre”, para outros “eus”, tornando-se “um corpo em disponibilidade para si e para o outro”.

Cláudio, Graciliano ou Silviano são personagens, seres de palavras, que formam um só corpo. Não uma sinfonia harmônica, mas um corpo fragmentado que expõe em si, como o corpo do vagabundo, as contradições sociais, fazendo aparecer “o cadáver adiposo de uma das sociedades mais injustas do planeta”.

Ao escrever o diário de Graciliano, utilizando-se da técnica pós-moderna do pastiche, Silviano quer libertá-lo e libertar-se da opressão. Ao falar de si e de sua recusa da opressão, Graciliano/Silviano desmascara os mecanismos opressivos de nossa sociedade que cultua a culpa, o sofrimento, a dor, delimitando-os no tempo e no espaço. Mas quanto mais o autor implícito, divulgador do diário, determina as fronteiras do tempo e do espaço dos fatos, usando o diário como documentário maior, mais esses limites se alargam, mais as fronteiras se apagam, cedendo lugar a fronteiras outras, mais fortes, as fronteiras do poder, vistas/sentidas na estória e na História.

Ao analisar os rituais de nossa sociedade, especialmente o carnaval, o futebol, o processo sucessório na política, bem como a morte, o narrador vê em tais representações o lugar por excelência do exercício dos mecanismos do poder. Nessa análise ou na descrição dos sonhos do narrador, metáforas de seu lugar social, circula a preocupação com o lugar ocupado pelo intelectual nesse jogo. Para se comprovar isso basta observar a luta do escritor se debatendo entre seus ideais políticos e as pressões advindas da necessidade de sobrevivência.

Nessa encruzilhada, em constante tensão, ele busca novas formas de visão do universo marcadas pelo desejo de liberdade, em oposição ao mundo em que o rito tem a função de proteger o homem do desconhecido, do inusitado, fornecendo-lhe segurança justamente por se deixar reduzir a fórmulas desprovidas de sentido. É então que a paixão é apresentada como a saída possível, como mola propulsora de mudanças, enquanto geradora de movimentos de tensão, de diálogo e de prazer.

Descalço na chuva, abraçado a um outro corpo – teria necessidade de escrever?.

Essa pergunta traduz a busca do prazer na criação literária. Triturado pela sociedade capitalista, peça da engrenagem do consumo, operário do trabalho alienado, o escritor busca, através do trabalho com a palavra, trilhar um caminho do prazer, não o prazer fácil, mas o prazer de se equilibrar na corda bamba entre a agressividade do tigre e a lassidão do gato.

O corpo castigado cede lugar ao corpo de palavras que quer ser o caminho para o reencontro do corpo sadio, prenhe de vida. Os corpos mortos ressuscitam através do verbo e dialogam através dos tempos, rompendo o monólogo da história.

Também aí a miopia, a quase cegueira de Graciliano Ramos, metaforizada em um dos primeiros sonhos, onde a todo momento perdia os óculos, relaciona-se com o lugar do intelectual frente às forças do poder, representadas pelas figuras fardadas e pela águia, símbolo do orgulho e da repressão. Paradoxalmente, como a visão do escritor ameaça o sistema, tornam-no míope e lhe oferecem óculos, tiram-lhe os óculos e oferecem-lhe a bengala – o apoio para sua sustentação nos moldes fornecidos pelo poder.

A narrativa, através do jogo intertextual, funde biografia, ficção, jornalismo, crítica e história para reler cada um desses discursos e, por seu intermédio, reler fatos do passado e do presente na tentativa de situar o escritor na sociedade.

No artigo, "Prosa literária atual no Brasil"⁸, o autor de *Em liberdade* explicita diversos elementos de sua obra como constantes da ficção contemporânea, evidenciando a utilização da crítica na construção do romance. Tanto no ensaio mencionado, como na obra de ficção, o autor discute a relação literatura/produto de consumo, salientando, consciente ou inconscientemente, as contradições do escritor que se coloca contra o sistema, que critica suas manifestações repressivas e, ambigualmente, sobrevive e faz sobreviver o sistema, subordinando-se às suas regras. Gramsci já salientara o lado "funcionário" do intelectual.⁹

Também no ensaio, Silviano compara a narrativa ao corpo, salientando que "o erotismo é a energia que impele o corpo a um comportamento não-racional e não-reprimido, o corpo é o lugar da liberdade de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas"¹⁰. Mas faz questão de mostrar que à banalização do corpo nas pornochanchadas corresponde a comercialização da narrativa vista como sabonete anunciado. O autor luta, pois, pela não degradação da narrativa/corpo, mas sabe que o escritor é peça da engrenagem que fomenta o trabalho alienado. O escrever é justamente o meio de libertar-se e aos outros das pressões do dia-a-dia, não como busca catártica de liberação das emoções ou de culpas pessoais, mas como possibilidade de viver a paixão através da recusa da alienação. Mas o impasse é enorme, pois, em nossa sociedade, condiciona-se o saber ao poder

e confere-se a alguns cidadãos o estatuto de escritor – “guardião do repertório das histórias que o povo conta e vive”, “guardião da língua de que se serve este povo para contar as histórias do passado que os acontecimentos de hoje (em todo território nacional) fabricam”(p.115).

Reconhecer as contradições, em lugar de camuflá-las, dá-lhe o direito de afirmar “não sou um rato. Não quero ser um rato”.

Não rato, mas camaleão. Ao ocupar o lugar de Graciliano, desmembrando-o em muitos outros “eus”, Silviano se faz também camaleão a deslizar pela narrativa, discutindo não apenas o lugar do intelectual na sociedade, como também o lugar do autor na obra, no jogo de gato e rato, já descrito por Graciliano no início das *Memórias do cárcere*¹¹. Aí o narrador/autor desculpa-se por usar a primeira pessoa, adotando “o pronomezinho irritante”, e ao fazê-lo abre espaço para outros “eus”, inclusive os diversos lados de si mesmo. Ao tecer o texto, o narrador, preocupado com a sintaxe, o costura fortemente e se costura enquanto eu do texto e no texto. E como “doido lúcido, observa-se enquanto o mesmo e o diferente. O corpo do texto – espaço da crise, do limiar entre o dentro e o fora, as trevas e a luz, a morte e a vida – expõe-se enquanto signo e ser, ora deixando passar a luz num movimento reflexivo, ora agindo como obstáculo a desviar os raios, refratariamente. O eu encarcerado, ao dividir-se com o outro, fragmenta-se. É aí que nasce a imagem do vagabundo, tão bem explorada por Silviano. O corpo da narrativa é o corpo do vagabundo a exhibir o corpo social em suas contradições.

Graciliano reflete sobre o lugar social do escritor, entre o poder e seu avesso, e sabe, que embora dependa do sistema, pode por o dedo em suas feridas, fazendo da escrita um mecanismo de resistência.

- Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.

- Pagar como? Exclamou a personagem.

- Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.

(...)

- Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.

(...)

- Não, senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a colônia correcional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida. (P.158 - v.2)

O escritor conhece o seu poder mas sabe também que, como o ladrão Gaúcho, contador de casos, ele é parte da engrenagem que denuncia. Teme servir ao poder, como se pode ver no episódio em que foi designado para Chefe de grupo ou no outro em que lhe foi pedido um discurso

cumprimentando o diretor pelo seu aniversário, mas sabe que mesmo assim não consegue escapar. Seu livro é mercadoria e como tal denúncia sancionada pelo sistema. Ao postar-se entre outros donos da palavra e seu poder de sedução, o narrador mostra facetas várias de seu discurso, mesmo que nem sempre seja consciente delas.

Mas ao escrever e escrever-se, percebe-se como sobrevivente entre mortos. E é aí que se fortalece a figura do escritor, o signo que encarna a contradição: penetra as engrenagens do poder, como penetra na sujeira dos presídios, revirando-lhe as entranhas. *Escrever* é, pois, duplamente doloroso. O abscesso que se desenvolve sob a unha do indicador é metáfora da consciência do lugar contraditório que ocupa nesse jogo/prisão, concretizado na família, no sistema educacional, no mercado, na estrutura social.

Mostrando-se como vítima – embora não goste de representar esse papel – e como algoz, o eu bipartido reflete as diversas faces da violência, usualmente mascaradas pela ideologia. Ele é um comunista, vítima sacrificável por excelência naquele momento histórico, mas é também funcionário público, peça da engrenagem, e um escritor, um intelectual, embora abomine tal denominação por que a sabe explicitadora da contradição fazer X saber que marca a sociedade. Diz Graciliano:

Intelectuais? Que diabo significava isso? Inteirei-me a custo.
Designavam-se desse jeito os indivíduos alheios a qualquer
ofício manual.

O narrador sabe que a cadeia e seu espaço são metonímia de espaços outros. O corpo mutilado, o edifício social carunchado fazem-se escritas das asperezas. Não apenas das asperezas do sistema, mas também das asperezas do eu, metaforizadas pela boca seca, pela palavra áspera, pela escrita morosa, difícil, fruto do abscesso sob a unha do indicador, por sua vez concretização do abscesso social e existencial.

Entre a lei da sintaxe e a sintaxe da lei, estão as fendas, onde transitam os sujeitos dos enunciados e das enunciações, a intercambiar os papéis de sujeito e objeto, como na prosódia dos paranaenses:

Nós disseram...
... no plural surgia-me pela primeira vez *e a confusão pronomi-
nal me abalava* (p.358 -v.1. Grifos acrescentados)

E do abalo nasce a fenda. A sintaxe é a costura forte que, no avesso, deixa ver as reentrâncias do texto, da sociedade e do eu, como no terno vestido pelo avesso para proteger os cigarros dos ladrões.

É nas fendas que se instala o outro, mesmo à revelia do eu. O singular faz-se plural, sujeito e objeto se intertrocam, mesmo num texto dado como fruto das memórias de um eu empírico, consagrado enquanto autor/autoridade. O eu, no jogo de gato e rato, ora é possuidor, ora possuído. E é nessas fendas que se instala um outro eu, o eu pasticheiro de Silviano Santiago, o eu camaleônico a fundir-se à figura de Graciliano, propondo-lhe novos ângulos. Fazendo da experiência do outro sua experiência, Silviano constrói um narrador pós-moderno, que, entre o ensaio e a ficção, explicita o jogo da terceira margem, a questionar modelo e cópia, fonte e influência. Não é sem razão que o próprio Silviano afirma:

O intelectual, tal qual se encontra nos melhores romances e memórias recentes, é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro.¹²

Mais ainda, Silviano explicita o jogo dialógico do romance, usando o eu do outro como se fosse seu, ou emprestando ao outro seu eu. Assim, ele faz sobreviver não apenas Graciliano, mas também a si mesmo, escritor/intelectual/crítico/professor. Basta ver como fala de seu trabalho:

Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos. Escrevi um diário falso no momento em que ele sai da prisão, o que ele nunca teve coragem de escrever. E, a meu ver, é o que a esquerda dos anos 30 nunca teve coragem de escrever: só escreveu a experiência da prisão, a experiência do martírio, a experiência do sofrimento, da dor. Não há nenhuma crítica a isso. Mas eu gostaria exatamente de fazer um suplemento a isso, de suplementar isso que já é um todo.¹³

A idéia de suplemento é descentralizadora, como já o mostrou Derrida¹⁴, ao discutir o caráter suplementar da escrita, em seu jogo deslocador. É essa mesma idéia que marca os ensaios de Silviano sobre a relação metrópole/colônia, modelo/cópia¹⁵. Instala-se ainda aí a relação escritor/crítico, sobretudo quando os dois são o mesmo eu empírico. A questão da autoria torna-se, então, mais complexa, mas, é nesse momento que ela mais explicita seu caráter de jogo.

Jogo do eu com o outro, do gato com o rato, jogo camaleônico, que, paradoxalmente, marca e identifica a literatura latino-americana, em sua força de resistência e desdobramentos.

NOTAS

- ¹ "Cópia ou ruptura: um movimento pendular". In: CURY, Maria Zilda e PAULINO, Graça. (Org.) *Ensaio de semiótica*. N. 26, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1993/1993. P. 107-119.
- ² FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63e année, n.3, juil-sept. 1969, p.34.
- ³ _____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63e année, n.3, juil-sept. 1969, p.73-95.
- ⁴ LLOSA, Mario Vargas. *A guerra do fim do mundo*. Trad. Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. Todas as notas seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- ⁵ CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. (Notas à 3a. Edição - Nota 1). Todas as notas seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- ⁶ CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1985. Todas as citações seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- ⁷ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.15.
- ⁸ In: SANTIANO, Silviano. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n.1, 1984. P.46-53. Este artigo foi publicado depois no livro *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.24-37.
- ⁹ GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p.10.
- ¹⁰ Op. cit. p. 28.

- ¹¹ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 2v. Rio de Janeiro: Record, 1987. Obs: Também a respeito desse livro já escrevi o artigo: "O discurso do avesso – uma leitura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos", apresentado no Simpósio do centenário do autor, em Maceió, em setembro de 1992. (?)
- ¹² SANTIAGO, Silviano. *Prosa literária atual no Brasil*. Op. Cit. p.38
- ¹³ _____. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Op. Cit. P. 116.
- ¹⁴ DERRIDA, Jacques. "Este perigoso suplemento". In: *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. passim.
- ¹⁵ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28. Ver ainda: Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

