

ENTREVISTA

Questões para Silvano Santiago

Daniela Birman

Lúcia Ricotta

(Organizadoras)

Entrevistadores:

Daniela Birman (UNICAMP)

Ángela Maria Dias (UFF)

Wander Melo Miranda (UFMG)

BIRMAN. No livro *Em liberdade* (1981), você transita pelo ensaio, pela ficção e pela (auto)biografia. Além de diversos gêneros, também se comunicam, na obra, distintos períodos de violência e autoritarismo da história do Brasil, como a ditadura de Getúlio Vargas; a repressão à Inconfidência Mineira e a morte do poeta Cláudio Manuel da Costa; a ditadura militar, em seu momento de abertura. Poderia contar brevemente, tendo em vista este trânsito entre gêneros e períodos diversos, como nasceu e foi consolidado o projeto de criação de um diário do escritor Graciliano Ramos?

SANTIAGO. Não consigo inventar uma trama ficcional a partir de dados reais contemporâneos meus. Não teria escrito um romance sobre o golpe militar e o AI-5, ou a repressão e a tortura no Brasil pós-64. Gosto de tomar certo recuo em relação aos motivos que levam a uma trama de ficção, embora não tenha receio em pôr o dedo na ferida aberta quando escrevo ensaio (veja minha participação nos anos de *Em liberdade* nas reuniões anuais da SBPC). A trama de romance em que menos recuei, por razões óbvias, é a de *Stella Manhattan*. Mas recuei um bocado.

O recuo do criador frente ao motivo possibilita o tratamento da questão que lhe é atual a partir de metáfora. Esta, por sua vez, pode trazer – se bem trabalhada – uma intensidade semântica à prosa que escapa, por exemplo, ao texto/documentário – por mais amplo e ambicioso que seja este, sempre estará circunscrito no tempo e no espaço. Uma intensidade semântica que – nas mãos de um bom leitor – pode, espalhando-se, capitalizar (atualizar?) acontecimentos de períodos históricos semelhantes, constituindo, ao final, uma espécie de amplo painel dramático.

Em liberdade, é um painel dramático: comporta uma leitura do golpe militar de 64 (discretamente lá está o episódio Vladimir Herzog e o discurso de Dom Evaristo Arns), do Estado Novo getulista (lá está a prisão de Graciliano) e da Inconfidência Mineira (lá está o “suicídio” de Cláudio Manoel da Costa). Um painel que fala da repressão aos intelectuais e artistas, no Brasil, por governos autoritários, ao mesmo tempo em que faz, de acréscimo, uma leitura do comportamento da literatura brasileira em tais períodos. Pela ordem: pós-modernidade (cuja estética define a proposta ficcional em pauta), romance nordestino dos anos 1930 e arcadismo mineiro.

A metáfora dominante – e primeira a surgir na minha imaginação de criador – foi o episódio de Cláudio, “suicidado”, como Herzog, na Casa dos Contos, em Ouro Preto. Afinal, sou mineiro e a metáfora ideal estava em casa. Ao começar a escrita, achei que não seria prudente recuar-me tanto em relação a 1964. O leitor contemporâneo meu poderia não estar a par do episódio político da Inconfidência (então, o “suicídio” de Cláudio não constava dos livros de história), pouco comentado/divulgado pelos especialistas. A intensidade semântica buscada por mim e proporcionada pela metáfora “Cláudio” teria – junto ao leitor pouco motivado a ler literatura da década de 1970 – valor próximo ao zero. Ocorreu-me, então, *Memórias do cárcere* (no Novo México, em 1962/1964 tinha orientado tese de mestrado sobre as memórias; Carlos Cortes, chicano, foi o mestrando).

Não titubeei. Aclimatei-me à questão Graciliano e joguei Cláudio para a segunda parte da ficção, bem menos verossimilhante que a primeira parte.

Se permitir que me alongue, acrescento que há, na gênese do romance, outra questão, por assim dizer, teórica: estava um tanto farto das metodologias de leitura de romances, contos e poemas que escamoteavam o sujeito, o autor. Como se sabe, os pressupostos teóricos de leitura, desde o formalismo russo, nos levam a querer compreender o texto e apenas ele. A famosa literariedade. Na época, passara a ler textos que eram julgados inferiores, como autobiografias, memórias e cartas. Queria “aprender” a abordá-los, e o caminho da ficção teórica se apresentava como um bom caminho. Impunha-se a escrita do “eu” na ficção. Assumir como forma, ou inventar como gênero o diário íntimo pelo viés do pastiche. De certa forma, minhas preocupações de então prenunciavam os escritos sobre “subjetivação” de Michel Foucault e Gilles Deleuze.

BIRMAN. Ao expor, na abertura das *Memórias do cárcere*, os motivos pelos quais levou uma década para narrar o seu confinamento nas prisões de Getúlio Vargas, Graciliano Ramos nega a existência de censura prévia em literatura. É nesse contexto que ele escreve uma frase que já se tornou célebre: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda podemos nos mexer”. Já você, ao comentar, numa entrevista, a escolha do título *Em liberdade*, refere-se a sua própria condição de escritor, que deteria um duplo compromisso transgressor, em relação tanto ao que foi escrito na metrópole quanto pelo modernismo de 1922. A problemática da assimilação e afrontação ao modelo produzido na metrópole, como se sabe, também foi trabalhada em dois conhecidos artigos seus (“O entre-lugar do discurso latino-americano” e “Eça, autor de *Madame Bovary*”). Gostaria que comentasse o atravessamento dessas tensões entre aprisionamento/movimento limitado por coerções diversas/libertação/transgressão na sua escrita de *Em liberdade* e naquela de Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*.

SANTIAGO. Li todas as perguntas, antes de responder, por isso advirto que esta resposta terá de comportar algo relacionado à resposta seguinte. Graciliano era antes de mais nada um notável estilista clássico, *clássico* porque tomo a questão do estilo a partir de Buffon (“O estilo é o próprio homem.”). Com isso, quero dizer que era fundamental para ele, enquanto manipulador de palavras, o “como escrever bem”, e esse “escrever”, em toda circunstância, teria de ser o mais castiço possível, já que era ele próprio que estava sendo escrito por ele. Escrever é a busca de uma ética. Ser copidesque em redação de jornal faz parte do seu jogo, como cantaria Cazusa. Como alguns têm um jeito próprio de agir, Graciliano tinha um jeito próprio de escrever. Tinha estilo.

Dou um único e notável exemplo, tirado de *Angústia*. Luís da Silva, ao ler o *slogan* “Proletários, uni-vos”, pichado no muro por ativistas políticos *sem* a vírgula e *sem* o traço de união (aclaremos), comenta: “Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim”.

Vai um segundo exemplo. Luís da Silva pouco se interessa pelos valores literários defendidos por seu amigo Moisés. Este afirma que o principal da literatura “é o sofrimento da multidão, a tragédia periódica das secas”. Logo em seguida, Luís da Silva reage à concepção literária de Moisés como reagiria ao estilo mais solto de um Jorge Amado: “Moisés atacaria os livros feitos com frases bem arrumadas. A arte deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política”. As “frases bem arrumadas” nunca estariam a serviço da política porque se distanciavam do alcance de todos. Nessa linha, seria preciso que se consultasse o texto que escrevi sobre repressão e censura no domínio das artes na década de 1970, devedor da estética de Graciliano.

Isso no tocante ao escritor alagoano. Meu problema era outro. Não tendo tido a experiência da prisão (embora meu irmão mais novo a tivesse tido), coloquei-me ao abrigo da crítica ao eleger a “forma-prisão” (veja o texto que você cita sobre o entre-lugar) como **lugar** da minha prosa sobre a violência e a repressão. A forma-prisão, entenda-se, é o *próprio* do estilo castiço de Graciliano, a que tinha de me conformar

para que houvesse verossimilhança em diário íntimo (falso, claro), “assinado” por ele. De maneira mais precisa: as “frases bem arrumadas” (é óbvio que há pretensão e água benta nesta afirmação minha) de *Em liberdade* pertencem e não pertencem a Graciliano. Depois do cárcere, Graciliano seria o seu *próprio* estilo em liberdade. É “minha” prosa, por mais claudicante que seja ela se comparada à do mestre de todos nós.

Aí está a coerção sofrida por mim e, a partir dela e nela, a transgressão e a liberação. Teria de saltar agora para o tópico multifacetado e original do pastiche, em oposição ao tópico simplista e oswaldiano da paródia. A transgressão e a liberação – ao contrário do que se dá na mera paródia – é homenagem, como em *O primo Basílio*. Homenagem a Flaubert, no ensaio sobre Eça; homenagem a Graciliano, no meu romance.

BIRMAN. Na mesa-redonda que debateu a obra de Graciliano Ramos, publicada em *Graciliano Ramos* (org. José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi e Valentim Aparecido Facioli. Ed. Ática, 1987), você chamou a atenção para a atualidade presente no fato de Graciliano Ramos não ter tentado dar uma voz ou fala a Fabiano. Poderia retomar os principais pontos desta problemática e, se possível, expor, de modo um pouco mais amplo, a atualidade de Graciliano Ramos hoje, já na segunda década do século XXI?

SANTIAGO. Dar fala a Fabiano (não é por casualidade que os nomes se parecem, assim como meu nome se parece ao dos dois) seria exigir de Graciliano uma escrita ficcional semelhante à de Jorge Amado, ou de José Lins do Rego. Sem estilo. Isso está, esteve e estaria fora de qualquer cogitação. Não há possibilidade de Graciliano escrever “tá” em lugar de “está”, “cê” ou “ocê” em lugar de “você”. Erros de regência, concordância, nunca. A escrita do romance *Vidas secas* – para ser literatura, no sentido em que a entendia Graciliano – teria de evitar todo e qualquer solecismo, todo e qualquer compromisso com a fala oral, no sentido da sua representação pela fonética.

Dois aproximações. Guimarães Rosa é sensível ao potencial de riqueza semântica da notação fonética em literatura. Vejam um exemplo simples e definitivo: o uso do pronome *você* numa frase de “A terceira

margem do rio”. Quando o marido está para tomar a canoa, sua mulher lhe diz: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”.

No caso do *testimonio* hispano-americano, o problema da riqueza vocabular e sintática foi resolvido pela adoção de um segundo autor, o entrevistador e copista. É o caso da vida de Rigoberta Menchú, escrita por Elisabeth Burgos (então, esposa de Régis Debray), a partir de entrevistas com a “personagem”.

Não estou querendo dizer que Graciliano fosse alheio ao potencial de riqueza semântica, proporcionado pela fala oral brasileira. A citação é longa, mas se impõe a fim de evitar simplificações. Em carta à esposa Heloísa, de 1932, escreve “O [romance] *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. [...] O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite [amigos do romancista] me servem de dicionário”.

A sintaxe não é passível de aperfeiçoamento, só o vocabulário, ou o dicionário, como diria também Carlos Drummond.

Nesse sentido, o grande diálogo com a estética do *testimonio* teria de ser feito a partir de Guimarães Rosa. Mas isso já são outros quinhentos.

DIAS. Na minha tese de doutorado, em 1989, defendi que, à diferença dos padrões dominantes no romance de 1930 — ora fixados no passado rural, ora atraídos pela perspectiva de um futuro radiante de mudanças, no espectro entre a melancolia de Zé Lins e a utopia de Jorge Amado — a obra de Graciliano Ramos busca promover a desformalização do romance, entendido convencionalmente como “forma de desenraizamento transcendental”, numa direção em que o impulso de introspecção narrativa passa a plasmar a exterioridade do contexto, cada vez mais confundindo ficção com confissão. O que você pensa sobre isso?

SANTIAGO. A formulação está correta. Para discuti-la, basta começar pela análise do uso original e notável do futuro do pretérito (na

minha época, se chamava tempo condicional) em *Vidas secas*. O tempo verbal não era usado por nenhum companheiro de escola e, ao mesmo tempo, “passa a plasmar a exterioridade do contexto”, para retomar expressão da entrevistadora.

No meu modo de entender, é a escolha do tempo verbal destemperado – de uso exclusivo do narrador de Graciliano – que diferencia e confunde a *ficção* de Fabiano com a *confissão* de Graciliano. Este, o romancista alagoano, é o único a se desengajar do profundo pessimismo pulsante na grafia-de-vida do personagem Fabiano e no melhor romance nordestino sobre a seca. O romancista se desengaja formalmente, esteticamente, do personagem para apontar – quase que ao estilo bíblico – para um futuro promissor, compatível e coerente com o seu próprio ideário político. É através de um jogo formal (o uso do futuro do pretérito) que a prosa *própria* a Graciliano comunga com os valores superiores da utopia socialista (ou comunista) e se distancia de qualquer atitude “transcendental”, no sentido filosófico do termo, e, acredito, da pergunta feita.

Onde outros escritores teriam usado a vulgaridade do tempo imperfeito, macaqueando a linguagem do povo, Graciliano usa e abusa do futuro do pretérito na sua prosa ficcional. Recordemos. “*Quereriam* fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não *haveria* lugar para mim”, grifo e repito a frase tomada de *Angústia*. Vejam os dois verbos grifados (*quereriam* e *haveria*) e se perguntem se outros narradores não teriam como o *próprio* do estilo deles o imperfeito (*queriam* e *havia*). E continuem se perguntando se eles não complementaríamos a escolha do imperfeito, dizendo que somos nós os que temos os pés fincados na realidade da seca.

DIAS. Em relação a *Caetés*, por exemplo, eu acredito que o “veto ao imaginário”, para usar a expressão de Costa Lima, perpetrado pelo narrador-personagem aponta para um enfoque da ficção como travessia imaginária do cerco subjetivo, na superação das fronteiras egocêntricas e do distanciamento objetivizante. Por aí, a ruína do “projeto caeté”, como ficção, talvez possa ser lida em dois níveis. No primeiro, a rejeição

do “imaginário sem disfarces” talvez equivalha à sua inabilitação como fantasia ou evasão pitoresca. No segundo, a diluição das fronteiras entre civilização e barbárie sugere uma identidade já contaminada pela experiência da narração, em sua dinâmica desconstrutora e aberta à emergência do imprevisto. Você concorda com esta perspectiva?

SANTIAGO. A pergunta é boa e, como a anterior, complicada. Sou matuto mineiro (de Formiga, para ser preciso), como Graciliano o foi – com maior perfeição e sentido de identidade – alagoano. A pergunta reclama uma discussão teórica sobre o “veto ao imaginário”, assim como a pergunta anterior, o conhecimento de uma tese de doutorado de 1989 a que, por razões que desconheço, não tive acesso. Uma entrevista sobre Graciliano não é o lugar para tal.

Aproveito a pergunta para dar continuidade à lógica desta entrevista. Retomo, pois, problema já levantado, que julgo afim à pergunta feita. Tergiverso, talvez, e peço desde já perdão à entrevistadora.

Como é que – e para quê? – o discurso biográfico do crítico (no caso, meu) se apodera do discurso autobiográfico (no caso, de Graciliano) ao assumir a primeira pessoa do biografado e não a do biógrafo?

Tanto ele, Graciliano, quanto eu, Silviano, estamos sempre entre a ficção e a confissão. Há veto ao imaginário, se bem entendo a postura de Costa Lima, tanto de uma parte quanto da outra.

A questão que levanto está tanto no romance *Em liberdade*, quanto no conto “Todas as coisas à sua vez”, que se encontra na coletânea *Histórias mal contadas*. No conto, tento mostrar como se dá o processo de heroificação (martírio, no vulgar) do sujeito Graciliano pelo próprio Graciliano às vésperas da morte.

Nos últimos dias de Graciliano, há uma delicada imbricação de “venenos” no organismo do biografado que redundam numa espécie de vida em martírio, impossível de levar o corpo à cura. Não é mais possível que cada coisa se dê à sua vez. Todas as coisas à sua vez. Tomado pelo câncer, o corpo do escritor não deixa de lado o cigarro, como não abandona o cálice de aguardente, velhos e proibidos prazeres, e acata a própria sublimação da dor pelas injeções de morfina. Lembro apenas

uma frase/resumo do conto: “*Seringaita* é a seringa que injeta parlapatices na minha imaginação”.

A chaga causada pela ferida da morte redundando em outras chagas, que se somam, constituindo um corpo de mártir às vésperas do desaparecimento. O corpo derrete, mas não há que abdicar do prazer da vida para acatar a dor da morte. Cada coisa à sua vez, merda. Todas as coisas à sua vez. Leiam o conto, por favor.

MIRANDA. Qual é, para você, a importância da obra de Graciliano Ramos para a cultura brasileira atual? Ela continua sendo um caminho para a compreensão da nossa humanidade nesses trópicos globalizados?

SANTIAGO. Por incrível que possa parecer, a obra de Graciliano permanece porque é um monumento à arte. À arte literária. Nesse sentido, qualquer preocupação com a nossa humanidade passa, necessária e obrigatoriamente, pela investigação sobre o papel (ou a função) que a arte possa ter no processo de conhecimento do real. Por *real* entendam-se as várias questões de caráter social, econômico e político que podem afligir o cidadão, a nação e o mundo e que recebem, por parte de especialistas, a atenção *disciplinar* que melhor lhes convém em primeira instância.

Antes de mais, portanto, a obra de Graciliano se manifesta como um incentivo aos jovens. Que leiam e escrevam literatura, que continuem a fazer a boa e reflexiva prosa e poesia brasileiras, porque, de antemão, sabem que sua “mensagem” (se me permitem uma precisão desnecessária) terá sempre olhos atentos, imaginativos e inteligentes de leitores para recebê-la, para tentar levá-la um passo adiante, com vistas a um futuro mais justo e igualitário para todos, indiscriminadamente. A “mensagem” será sempre recebida pelos melhores dentre nós e, dessa forma, não se perderá nos detritos cada vez mais volumosos dos novos tempos desengajados, ou engajados na prática da indústria cultural.

Por mais distante que esteja no tempo cronológico do jovem leitor, a obra de arte de Graciliano faz perdurar a necessidade de entendimento entre os cidadãos, entre os conterrâneos, entre os contemporâneos. Ela é

o mais profundo dos elos entre os humanos demasiadamente humanos, isso porque “poetizar”, segundo Hölderlin, “é um achar”. Em Graciliano o jovem leitor acha o que procura.

MIRANDA. De que maneira sua obra, Silviano, continua a dialogar com a de Graciliano, para além de *Em liberdade*?

SANTIAGO. Meu diálogo com a obra de Graciliano não é mero produto do acaso. Ele surgiu em momento em que se fazia indispensável uma conversa minha com meu pai já morto. Nesse sentido, detecto, retrospectivamente, que meu diálogo tem muito a ver com poemas de Carlos Drummond na linha de “Como um presente” (*A rosa do povo*). Há uma estranhíssima e fascinante confluência de datas que indicia a profundidade do meu diálogo com o alagoano. Graciliano e meu pai nasceram em 1892. Fui concebido em 1936, quando Graciliano e meu pai faziam 44 anos. Escrevi o romance enquanto me aproximava dos 44 anos e o terminei no ano em que completava aquela idade. Paro por aqui para não avançar em quimeras que definem a nossa vida por um viés de que temos medo de nos aproximar. Ou então: continue a leitura de *Em liberdade* com a de *Viagem ao México* e a de *De côcoras*.

Esse diálogo com o pai continua ainda no conto acima referido, “Todas as coisas à sua vez”, que está em *Histórias mal contadas*.

Ele é interrompido uma ou outra vez por um diálogo com minha mãe, morta desde a tenra idade. Este é, por exemplo, o caso da trama do romance *O falso mentiroso*.

Meu diálogo com Graciliano é o diálogo que comecei a manter com a família que me dei de presente na falta da família verdadeira, ou real. Por isso é que meu discurso ficcional, apesar de sempre ser constituído sob o guarda-chuva do “falso”, é mais verdadeiro que qualquer mundo que me é dado (ou imposto) como verdadeiro.

MIRANDA. Seus projetos literários atuais contemplam outras “leituras” de seus precursores?

SANTIAGO. Perdoe se antes esclareço um detalhe. Minhas leituras são sempre leituras daquele que se apresenta aos seus próprios contemporâneos como *precursor*, e não como *descendente*. Nesse sentido,

o precursor é aquele que inventa o passado, dá-lhe a forma e o sentido que carece para continuar a significar de maneira forte e duradoura no presente. Se não há precursor, não há memória. Há história. Há relatos. Não há arte.

Portanto, o precursor – repito: nesse sentido específico – é o que controla a cronologia às avessas, mostrando o raro sentido do passado no presente, com vistas ao futuro. Eça é precursor de Flaubert, assim como Machado de Assis é precursor de Flaubert e de Eça. O precursor desencaminha a seta do tempo para que ela, contemplando carinhosamente o que tinha deixado pelo meio do caminho, ilumine-o com o facho de luz que ela própria continua a produzir, independente da vontade do seu criador original e graças à sensibilidade dos sucessivos criadores. A leitura do precursor não satisfaz a vontade do criador original; satisfaz a vontade da obra criada por ele. Sem o precursor, há crítica, há biografia. Não há o diálogo entre a arte e a arte, entre o criador e o criador.

Ao responder à pergunta, direi que estou sempre fazendo leituras. Estou sempre querendo dar sentido e forma à tradição.