

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDO E PESQUISA DO
IMAGINÁRIO SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ANO XVI
VOLUME 25
(JUL-DEZ)
2016
PP. 53-74.

O FATO, AUSÊNCIA E POSSIBILIDADE: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE SILVIANO SANTIAGO E OS DIAS EM BRANCO DE GRACILIANO RAMOS

ELDES FERREIRA DE LIMA

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
eldo75@hotmail.com

RESUMO

O fascínio pelas narrativas históricas se tornou evidente no século XIX com a popularidade dos romances históricos. Contudo, seu apelo é imemorial. Na Antiguidade, já eram abundantes os relatos de um tempo mítico que antecedia a própria história. Fato e fantasia se entrelaçavam indistintamente até que se julgou apropriado separá-los. À história, coube exclusivamente o fato. E à ficção, a imaginação. Uma separação forçada que nunca os separou realmente. Apenas tornou mais tênue o que deveria distingui-los radicalmente: verdade e invenção. Assim como a metaficção, sua vertente historiográfica não é tão recente como se supõe. Em dado instante, toda obra se autoquestiona tanto na forma como no conteúdo histórico abordado. Entretanto, não o fazia de forma tão consciente e ostensiva até a pós-modernidade. Este artigo se propõe à análise da metaficção historiográfica na obra *Em Liberdade* e do seu célebre narrador-protagonista, o escritor alagoano Graciliano Ramos.

Palavras-chave: *Em Liberdade*. Metaficção historiográfica. Narrador.

RESUMÉ

Notre fascination pour les récits historiques est devenue évidente au XIXe siècle avec la popularité des romans historiques. Mais, cet attrait est intemporel. Déjà dans l'Antiquité, les rapports d'un temps mythique qui a précédé l'histoire étaient abondants. Faits concrets et fantaisie se sont entrelacées sans distinction jusqu'à ce que le sens commun a jugé opportun les séparer. À l'Histoire, le fait. Et à la fiction, l'imagination. Une séparation forcée qui n'a jamais vraiment eu lieu. Au contraire, les frontières entre la vérité et l'invention sont devenues encore plus vagues au lieu de se séparer radicalement. Comme la métafiction, sa face historiographique, n'est pas récente non plus comme on a supposé. À un moment donné, toute œuvre se pose des questions à elle-même sur sa forme aussi bien que sur son contenu historique. Mais sa remise en question interne n'a jamais été exprimé de façon aussi consciente et ostensible comme dans la postmodernité. Cet article analyse la métafiction historiographique dans l'œuvre *Em Liberdade* et son plus célèbre narrateur protagoniste, l'écrivain Graciliano Ramos.

Mots-clés: *Em Liberdade*; Métafiction historiographique; Narrateur.

1 Introdução

“Dictum et factum”

(Expressão latina)

Na língua inglesa, a distinção é inequívoca. Adota-se *history* para os relatos considerados factuais em oposição ao *story* para os ficcionais. No Brasil, o emprego tardio das palavras história e estória tentam estabelecer uma classificação similar. Contudo, sem muito êxito. Popularmente, usa-se a expressão história com h maiúsculo para os registros verídicos. Não existe a expressão história com h minúsculo para os demais textos, mas é evidente que são considerados menos relevantes. Seguramente, porque o senso comum nos leva a crer que os registros históricos são inteiramente verdadeiros. Portanto, mais confiáveis do que as imprecisões do relato oral ou os floreios estéticos da ficção.

A confiabilidade do relato histórico em oposição à natureza imaginativa dos textos ficcionais remonta à

Antiguidade. Em *A arte Poética*, Aristóteles é categórico ao distinguir o poeta do historiador: “um escreveu sobre o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTOTELES, 2001, p. 43). Apesar de ter considerado a poesia “mais filosófica e de caráter mais elevado do que a história” (ARISTOTELES, 2001, p.43), Linda Hutcheon (1991, p. 142) observa que o filósofo grego legitimou a credibilidade dos relatos históricos ao afirmar que “o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer”.

Desassociadas da realidade factual, arte e ficção não tinham mais a legitimidade de outrora para retratar o passado nem o presente. De antemão, eram taxadas de fantasiosas quando não de simplesmente mentirosas. Para Hayden White (2001, p. 139), esta antítese entre história e literatura não é tão antiga assim: “antes da Revolução Francesa, a historiografia era considerada convencionalmente uma arte literária. Mais especificamente, era tida como um ramo da retórica, com sua

natureza ‘fictícia’ geralmente reconhecida”. Ou seja, as técnicas ficcionais eram usadas regularmente nos registros históricos e mesmo cartográficos, alterando a geografia de lugares distantes da Europa:

Durante muitos séculos, a humanidade acreditou que ao largo do litoral sul da Índia existiam duas grandes ilhas, Ceilão e Taprobana, e os cartógrafos do século XVI as desenharam: mas depois se constatou que essa duplicação era fruto da interpretação imaginativa das descrições de vários viajantes e que na realidade só havia uma ilha. (ECO, 1997, p. 111)

Segundo White (2001, p. 139), a ficcionalização permeou intrinsecamente as ciências – e ele não considera a história como uma por seu “irreduzível componente ideológico” (WHITE, 2001, p. 36) – até o início do século XIX. A partir deste momento, convencionou-se identificar a verdade como fato e a ficção como seu oposto direto:

A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como representação do

“possível” ou apenas do “imaginável”. E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consistisse tão somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos. (WHITE, 2001, p. 139)

Além da rigorosidade científica, cabia ao historiador do século XIX extirpar do seu discurso qualquer vestígio ficcional. É importante atentar que no mesmo período houve a ascensão e popularização do romance. Temia-se que o novo público-leitor inadvertidamente lesse romances históricos como *Ivanhoé* e *As minas do Rei Salomão* como verdades históricas. Possivelmente, isto aconteceu. Mas não com a gravidade temida. E por uma razão muito simples: os autores mais bem-sucedidos do gênero ambientavam suas tramas em períodos históricos que os leitores tinham alguma familiaridade. Como Umberto Eco (1997, p. 115) ressalta:

Os três mosqueteiros prevê leitores-modelos que se interessam por reconstituição histórica (desde que não seja muito erudita) e saibam quem foi Bonaparte: têm apenas uma vaga ideia da diferença entre os reinados de Luís XII e Luís XIV, de modo que o autor lhes fornece um

bocado de informação tanto no começo quanto ao longo da história: e não pretendem vasculhar os arquivos nacionais franceses para descobrir se naquela época de fato existiu um conde de Rochefort.

Ainda a respeito de *Os três mosqueteiros*, Eco (1997) relembra sua obsessão factual com a inexistência da rua de Servandoni, em 1625. A rua em questão – onde D’Artagnan moraria – só receberia este nome em 1806, em homenagem ao arquiteto florentino Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766). Este lapso temporal fez que uma rua se tornasse duas – no caso, a antiga rua des Fossoyeurs – e desmantelou a organização espacial parisiense. Apropriadamente, Eco reconhece que seu preciosismo não é compartilhado pelos demais leitores do romance: “os leitores-modelo de Dumas não têm obrigação de conhecer esse irrelevante detalhe [...] e podem continuar lendo alegremente” (ECO, 1997, p. 114).

Portanto, a fidelidade histórica de romances como *Os três mosqueteiros* não era prioridade para seus autores e tampouco exigida pelo público-leitor, que raramente se

questionava sobre a veracidade dos fatos narrados. Para ambos, interessava mais os desdobramentos folhetinescos que movimentavam o enredo e garantiam seu sucesso.

Para Lukács (2000), a compreensão do romance histórico não deve ser limitada ao seu êxito comercial ou às artimanhas e equívocos – como as ruas duplicadas de Dumas – dos seus autores:

[...] se poderia reparar todos os problemas de forma e de conteúdo do romance sem se deparar com uma única questão que fosse essencial e que pertencesse somente ao romance histórico. O romance histórico clássico surgiu do romance de sociedade e, enriquecendo-o e elevando-o a um nível superior, se incorporou a ele. Quanto mais elevado seja o nível dos romances históricos e dos romances de sociedade do período clássico, menores serão entre eles as verdadeiras distinções de estilo. (LUKÁCS, 2000, p. 299)

Assim, o romance histórico não apenas retrata apenas o passado como também a compreensão contrerrânea que se tem

dele, incluindo seu senso comum e representações. Para White (2001), o mesmo ocorre com a história. O registro histórico é compreendido por teorias que contêm implicações ideológicas para a compreensão do presente:

Assim como toda ideologia é acompanhada por uma ideia específica da história e de seus processos, toda ideia da história é, também, [...], acompanhada por implicações ideológicas especificamente determináveis (WHITE, 1995, p. 38).

Ao refutar a imparcialidade da história como ciência, White (1995) chama atenção para seu caráter discursivo. Tanto a ficção quanto a história são discursos – construções humanas, essencialmente subjetivas (NUNES, 1988, p. 11-12). Ambas têm origem na linguagem e formam sistemas de signos intrinsecamente ordenados para escrituras específicas, que são elaboradas a partir de experiências, acontecimentos e vivências que entrelaçam “seus diferentes ramos na medida da temporalidade que elaboram” (NUNES, 1988, p. 12).

Consequentemente, apresentam mais similaridades do que diferenças.

A separação “entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, anula-se pela natureza desse passado reconstruído” pelo discurso histórico, já que se trata da “reconstrução de uma realidade que não mais existe, que já deixou de ser” (NUNES, 1988, p. 32). Desta forma, tanto a realidade histórica quanto a ficcional estão subordinadas à subjetividade de um autor, que a transforma em seu discurso. Na ficção, “os acontecimentos inventados, formando um mundo fictício, escapam a qualquer espécie de confirmação empírica” e, na história,

os dados empíricos (documentos), signos de um mundo que foi real, remetem a acontecimentos passados, conhecidos por inferência, e que só se confirmam, fora de toda comprovação empírica, pela reconstrução desse mesmo mundo (NUNES, 1988, p. 12)

Assim, o que aparentemente ainda as distingue é que a ficção está liberada da comprovação factual à qual a história está sujeita.

Contudo, a história não se limita ao que é documentado. Suas inúmeras lacunas são preenchidas – mesmo que provisoriamente – por hipóteses e suposições que seguem critérios específicos, mas que não deixam de ser especulações bem elaboradas ou mesmo grosseiras imposições ideológicas. Neste ponto, a história se afasta perigosamente da pretensa exatidão das demais ciências como White (1995) sustenta. Entretanto, mesmo a física, química ou biologia que alicerçam seus resultados em experiências empíricas estão igualmente sujeitas a imprecisões interpretativas. Ou seja, o mesmo resultado pode ser interpretado de diferentes maneiras até que haja um consenso a seu respeito.

Para Hutcheon (1991, p. 141), tanto a escrita da história quanto à da ficção partem da verossimilhança:

as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Por conseguinte, tanto o historiador quanto o escritor se equivocam quando propõem o retrato fiel de uma determinada realidade ou época. Ao negligenciar as limitações a que estão sujeitos, também ignoram as possibilidades de transgressão. No caso específico da literatura, a metaficção rompe com essa pretensão de realidade. A ficção torna-se objeto de si mesma, questionando-se e se autorreferenciando:

Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass. It does not necessarily involve a movement away from mimesis, however, unless by that term is meant only a rigid object-

imitation or behaviouristic-realistic motivation¹. (HUTCHEON, 1984, p. 31)

Assim como a metaficção alterou conscientemente a forma como o romance moderno passou a ser escrito, lido e analisado, seu desdobramento historiográfico fez algo similar com o romance histórico. Superficialmente, ambos continuam mesclando personagens reais e fictícios em um dado contexto histórico. Entretanto, o que distingue inequivocamente a metaficção historiográfica do romance histórico clássico é o seu questionamento autorreflexivo das verdades históricas consideradas inquestionáveis, estabelecendo metaficções historiográficas, como Hutcheon (1991, p. 21-2) as define:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...] Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses

três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

O questionamento explícito de uma realidade histórica estabelecida é mais complexo do que parece. Tal como no romance histórico, necessita de plausibilidade para não ruir sua diegese. Como Eco (1997, p. 112) bem nos lembra:

um dos acordos ficcionais básicos de todo romance histórico é o seguinte: a história pode ter um sem-número de personagens imaginárias, porém o restante deve corresponder mais ou menos ao que aconteceu naquela época no mundo real.

Notório escritor de romances históricos de mistério, o próprio Eco gradativamente tornou mais dúbios os limites entre

o fato acontecido e sua narração desde *O nome da rosa*. Em *O cemitério de Praga*, a história oficial é implacavelmente ameaçada por um se que pode alterá-la por completo. Ao fazer Raimundo Silva colocar um simples não em um livro de história que revisava, Saramago também reinventa o passado em *História do cerco de Lisboa*. E Lobo Antunes faz um caleidoscópio alegórico com a história lusitana em *As naus*.

Entretanto, as transgressões da metaficção historiográfica são conscientes e plenamente justificadas em sua diegese. Ou seja, o encontro de Pedro Álvares Cabral com Dom João I é uma impossibilidade cronológica, mas algo perfeitamente possível – e esperado – em *As Naus*, de Lobo Antunes. Difere totalmente, por exemplo, do feminismo radical que Marion Zimmer Bradley² insiste ter existido na Idade Média em seus romances de temática histórica ou de Paulo Coelho ter adiantado em vários séculos a invenção do pergaminho pelos gregos³ em *O monte cinco*.

Somente a compreensão apurada da história e a consciência de suas limitações e imprecisões permitem questioná-la além do factual e da nossa própria contemporaneidade. A mera reinvenção do passado pela sua negação é uma reciclagem de equívocos como Bradley e Coelho fizeram ao pleitear uma verdade histórica particular como universal. É exatamente esta convicção em um passado uniforme e totalizante que a metaficção historiográfica questiona e se propõe a reinventar tanto na forma – uma ficção consciente da própria ficcionalidade – quanto no conteúdo – a história que nunca se esgota em si mesma nem tampouco no documental.

No romance *Em Liberdade*, a metaficção historiográfica de Silviano Santiago preenche o hiato autobiográfico sobre o período imediato à libertação do escritor alagoano Graciliano Ramos (1892-1953), que não foi narrado em *Memórias do Cárcere*. Posteriormente, soube-se que o romancista havia

esboçado um capítulo sobre seus primeiros meses após sair da prisão, mas não chegou a incluí-lo na versão final do seu livro de memórias⁴. E, em sua ausência documental, Santiago se propõe não apenas a reconstituí-lo ficcionalmente como a narrá-lo em primeira pessoa como o próprio Graciliano Ramos, recriando sua voz, impressões e dissabores pessoais com os rumos políticos e literários do Brasil.

2 Estruturas convergentes

“De nihilo nihil”

(Expressão latina)

A edição original de *Em Liberdade* e suas reedições desde 1981 trazem o incomum subtítulo “uma ficção de

Silviano Santiago”. Ainda causa estranheza aos leitores que um livro ficcional se apresente como tal ao invés de romance ou novela. Principalmente, quando há uma Nota do Editor e outra Sobre esta edição que parecem desmentir esta ficcionalidade explícita e pleiteiam o reconhecimento factual – até então, desconhecido – dos meses posteriores à saída do escritor Graciliano Ramos da prisão, na década de 1930.

Enquanto o período que esteve preso é fartamente narrado nos dois volumes de Memórias do cárcere, pouco se sabe sobre o Graciliano Ramos logo após sua libertação. Intencionalmente ou não, ele próprio reforçou o mistério que envolve esse período da sua vida ao não narrá-lo em suas memórias. Coube a uma ficção de Silviano Santiago resgatá-lo da inexistência de registros:

[...] 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. (JACKSON, 1991, p. 29)

A inclusão de elementos ficcionais antes do início formal do romance como notas de editores é uma transgressão aos protocolos ficcionais, pois torna impreciso seu reconhecimento imediato. Como Eco (1997, p. 126) salienta: “um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra ‘romance’ na capa do livro”. Algo que Silviano burla indiretamente ao categorizar sua obra como uma ficção e não

como um romance⁵. Esta dubiedade sutil – o uso incomum de termos que são quase sinônimos – é abandonada na imparcialidade acadêmica como a Nota do Editor e Sobre esta edição foram redigidas, bem como nas várias notas de rodapé. Nada permite reconhecer sua ficcionalidade, uma vez que se apropria de um discurso e um espaço – físico e convencionalizado – que não lhe pertencem.

No século XIX, as narrativas fantásticas valiam-se com frequência de uma nota ficcional explicando como aqueles relatos foram encontrados e publicados. Normalmente, alguém havia preservado diários ou correspondências de terceiros que se comprometera a destruir. Este simples expediente dava uma veracidade fugaz aos mais mirabolantes enredos. Em *Drácula* de Bran Stoker, há um prefácio não-assinado que endossa ficcionalmente a autenticidade dos relatos compilados – páginas

de diários, anotações taquigrafadas, telegramas e até trechos de jornais londrinos populares na época:

There is throughout no statement of past things wherein memory may err, for all the records chosen are exactly contemporary, given from the standpoints and within the range of knowledge of those who made them ⁶ (STOKER, p. 7, 2003).

Embora este breve prefácio seja fundamental para a estrutura e compreensão do romance, algumas editoras brasileiras – como a Martin Claret – erroneamente o dispensam de suas traduções.

Além de estar aonde não devia, a ficcionalidade da nota do editor de *Em Liberdade* faz o que se espera de uma: apresenta

convincentemente a existência real de um diário fictício escrito por Graciliano Ramos após sua libertação, em 13 de janeiro de 1937. Também registra as circunstâncias que o tornaram desconhecido por décadas e como a viúva de um amigo do romancista alagoano o confiou ao próprio Silviano Santiago (1981, p. 12-3):

Em 1965, ensinando na Universidade de Rutgers, Nova Jérsei (Estados Unidos da América) recebi no dia 12 de novembro um estranho pacote vindo do Brasil. Eram estes originais, endereçados a mim pela viúva do meu amigo .

O diário em questão descreve fatos ocorridos entre 14 de janeiro e 26 de março de 1937, dividindo-os em duas partes. Cada uma corresponde a um espaço narrativo distinto. O

primeiro é o do Largo dos Leões, onde o romancista José Lins do Rego residia e acolheu provisoriamente Graciliano Ramos e sua esposa, Heloísa. Nessa casa na rua Alfredo Chaves, o narrador-protagonista⁷ inicia a escrita do seu diário e o faz em total segredo. Inclusive, da esposa. Escreve-o na ausência dela e principalmente quando ela retorna ao nordeste e o marido permanece no Rio de Janeiro.

O segundo espaço narrativo compreende ao período que Graciliano se muda para a Pensão de Dona Elvira, no Catete. Isso ocorre em 15 de fevereiro de 1937, pouco mais de um mês depois de ter saído da prisão e iniciado seu diário secreto. Nessa ocasião, o autor acompanha José Lins do Rego em uma viagem a São Paulo e sonha ser o poeta inconfidente Cláudio Manoel da Costa (1729-1789).

O sonho começa – é a impressão que tenho – em Vila Rica, durante a devassa de 1789 e tem como personagem principal o poeta e rebelde Cláudio Manoel da Costa. Pelo menos, era isso

que o sonho dava a entender: na verdade, o personagem era eu próprio sendo (ou interpretando) Cláudio. Estava trancado num quarto que fazia às vezes de cela [...] Estava sentado numa cadeira e tinha uma folha de papel à minha frente. Na mão, uma caneta moderna. Escrevia, agora, com facilidade frases e mais frases. Tinha pavor do conteúdo. (SANTIAGO, 1981, p. 200)

Depois desse sonho, o narrador-protagonista decide escrever sobre o poeta e a inconfidência mineira. O fato de ambos terem sido presos arbitrariamente é uma semelhança biográfica importante, mas não a única a motivar sua escrita: “Tem de haver uma identificação minha com Cláudio, espécie de empatia, que me possibilite escrever a sua vida como se fosse a minha, escrever a minha vida como se fosse a sua” (SANTIAGO, 1981, p.209). Mesmo rejeitando uma abordagem histórica convencional, Graciliano realiza uma pesquisa factual nos registros de época na Biblioteca Nacional. Casualmente, encontra Manuel Bandeira e lhe confia sua nova empreitada literária. Não percebe nenhum entusiasmo da parte do amigo, apenas um educado interesse: “No fundo, Bandeira

não aceitava minha obsessão. Não tinha coragem, porém, de expressá-lo” (SANTIAGO, 1981, p. 208).

Neste instante, a metaficção historiográfica do romance se amplia vertiginosamente. No primeiro plano, temos Santiago recriando um período não-documentado da vida de Graciliano Ramos. No outro, o narrador-protagonista confrontando as incoerências da história oficial de seu país – “obediente à seta da cronologia e circunscrita às determinações locais de caráter sócio-econômico” (SANTIAGO, 1981, p. 209) – e em como corrigi-las. No caso, reivindicando o protagonismo negado a Cláudio Manoel da Costa na inconfidência mineira e refutando a causa oficial de sua morte. Nos registros históricos, ele teria se enforcado na própria cela dias antes de ser julgado. Porém, suas pesquisas indicam que essa versão foi contestada na época e a registra no dia 15 de março do seu diário:

Missa é rezada, na Matriz do Pilar, pela alma de Cláudio. Os habitantes da cidade compareceram em massa. Para todos os efeitos, o finado Cláudio Manoel da Costa não atentou contra a

sua própria existência. É a Igreja que o diz. A cúria de Vila Rica, zelosa da sua tradição católica romana, não teria ido contra os princípios expressos por santo Tomás de Aquino, na Suma Teológica. O filósofo católico afirma que, antes de tudo, o suicídio atenta contra a Lei Divina. (SANTIAGO, 1981, p. 227 – grifos do autor)

Ao apontar que a Igreja Católica não permitiria a realização de uma missa a um suicida, o narrador-protagonista não apenas questiona uma verdade histórica de quase dois séculos como faz referência a uma outra que tentaria se impor décadas depois. Em 25 de outubro de 1975, o jornalista Wladimir Herzog comparece à sede do DOI-CODI de São Paulo para depor sobre seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. Detido sem provas, ele é encontrado morto horas depois em sua cela. Segundo as autoridades, Herzog suicidara-se por enforcamento. A tese do suicídio não foi aceita pela comunidade israelita de São Paulo. Ao preparar o corpo para o sepultamento, os judeus notaram marcas de

tortura e comunicaram a D. Paulo Evaristo Arns. Então arcebispo de São Paulo, ele foi a público denunciar o crime e ofereceu a catedral da Sé para a realização de uma missa ecumênica em homenagem ao jornalista.

Contudo, a narrativa não faz nenhuma menção à morte de Herzog. Nem poderia fazê-la, porque sua estrutura segue a limitação temporal dos diários. Uma referência futura como esta quebraria a lógica da diegese e a veracidade de sua mimesis. Porém, o autor – e não mais o narrador-protagonista – a deixa implícita. Textualmente, é mencionada somente na contracapa do livro ao apresentá-lo: “o poeta Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, o romancista Graciliano Ramos na década de 30 e o jornalista Waldimir Hergoz encontram-se nesta prosa insólita”.

A multiplicação dos sujeitos também está expressa no recurso da cena em abismo que proporciona ao leitor vislumbrar uma história sobre/de Graciliano Ramos, escrevendo um conto sobre o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa em um cenário de suspeita de assassinato

que propõe uma leitura da morte do jornalista Wladimir Herzog, no contexto da ditadura de 1964. São corpos grafados em uma relação liberdade/cativeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 114)

Portanto, a compreensão de uma narrativa metaficcional – independente de ser historiográfica ou não – não se limita ao próprio texto. Necessita de elementos externos que possam contextualizá-la. Comumente, o autor e a crítica os fornecem. Mas também podem envolver questões tão urgentes e explícitas no momento de seu lançamento que é quase impossível não reconhecê-las. Quando *Em Liberdade* foi publicado, o caso Herzog era recente e sua referência na obra mais vigorosamente perceptível do que atualmente.

Desta forma, a metaficção historiográfica exige que seus leitores reconheçam previamente o questionamento estético e histórico realizado. Como Wenche Ommundsen (1993, p. 12) observa,

the metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception its participation in the meaning-making systems of our culture⁸.

A respeito da produção literária e de sua leitura, o narrador-protagonista de *Em Liberdade* faz uma reflexão que complementa a de Ommundsen:

A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e que não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito romanesco é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo de sua circulação pela sociedade. Encontrar no romance o que já se espera encontrar, o que já se sabe, é o triste caminho de uma arte fascista, onde até mesmo os meandros e os labirintos da imaginação são programados para que não haja a dissidência de pensamento. (SANTIAGO, 1981, p. 117)

Não coincidentemente, sua maior crítica à literatura do amigo recai justamente no manejo que este faz do passado em suas obras ficcionais: “Vê-se que o projeto romanesco de Zé Lins, apesar de se propor como histórico, acaba não o sendo. Só o seria, caso os dias de glória continuassem a permear a situação negra do presente” (SANTIAGO, 1981, p. 118).

A apropriação estática do passado oferece um retrato inofensivo ao presente, pois desarticula os eventos históricos de suas causas e efeitos e os limita a acontecimentos isolados. Como o narrador-protagonista sentencia, pouco depois: “Como ousar tocar nos gigantes do passado. Seria um sacrilégio. Passado e presente são áreas estanques dentro da ficção” (SANTIAGO, 1981, p. 118).

Apesar de suas críticas serem dirigidas à literatura e às personalidades da época, seu teor extrapola a própria mimeses e permite interpretações contemporâneas. Primeiramente, à literatura que utiliza a história como mero elemento cenográfico. Obras vendidas como históricas que atendem ao

gosto médio do público. O próprio Santiago (2002, p. 28-9) se posiciona duramente contra essas demandas mercadológicas: “transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público”.

No entanto, o uso palatável da história na literatura não é tão nocivo ao narrador-protagonista quanto sua homogeneização ideológica e política – “Longo e fastidioso monólogo que é a nossa História!” (SANTIAGO, 1981, p. 39). Nesses textos ficcionais ou não, uma versão totalizante da história emerge sufocando as demais e pleiteando uma autenticidade opressora. Um antagonismo maniqueísta que se impõe sem discussões ou ressalvas. Algo que a metaficção historiográfica desconstrói permanentemente com seu autoquestionamento.

Questionar é relativamente simples: basta por em dúvida algo que foi proposto. Seja como verdade histórica ou estética. Todavia, o autoquestionamento se pergunta sobre as próprias

escolhas em um processo que parece interminável. Em *Liberdade*, temos um diário ficcional que teria sido escrito por um escritor real e só recuperado muitos anos depois de sua morte. Nesse diário, acompanha-se o marasmo de sua vida após sair da prisão. Sem trabalho e perspectivas imediatas, ele reflete duramente sobre a literatura e ensaia seu retorno à ficção. Contudo, a uma ficção declaradamente biográfica e histórica. As reflexões dele sobre o texto que se prepara para escrever antecipam as dos leitores que acompanham as anotações do seu pseudo-diário. E como se não bastasse, o cerceamento da liberdade e a arbitrariedade do poder permeiam a narrativa em três momentos históricos distintos. No passado, com o assassinato do inconfidente Cláudio Manuel da Costa. No presente, nas sequelas da prisão injustificada do escritor Graciliano Ramos. E no futuro, nas referências diretas à morte do jornalista Waldimir Hergoz.

3 Considerações Finais

“Uti non abuti”

(Expressão latina)

A convencionalidade de uma narrativa em forma de diário oculta a sofisticação conceitual de *Em Liberdade*, mas não a dilui ao palatável. A obra de Santiago se impõe por um forte arcabouço ficcional que não permite reviravoltas folhetinescas. Não há perturbações na diegese para torná-la mais atraente ou simplificações nas questões suscitadas que permitam um posicionamento cômodo de ser contra ou a favor. Conscientemente, Santiago escreveu uma obra sem nenhuma vocação para ser popular ou mesmo pleitear um consenso fácil.

Para o autor, a consciência da própria narrativa é um processo interno que deve iniciar pelo escritor e não por terceiros: “antes mesmo de a crítica especializada entrar em campo para arbitrar o jogo da literatura, cabe ao próprio romancista fazer silenciosamente a sua autoanálise e a análise da sua obra” (SANTIAGO, 2002, p. 30). Portanto, a escrita não

é uma quimera romântica, mas resultado consciente das próprias aptidões, limitações e estética.

Inequivocamente, Santiago tem pleno domínio técnico e estilístico de *Em Liberdade*. Inclusive, dos obstáculos que impõem a sua recepção. O principal é também seu maior mérito: o hibridismo entre história e ficção. Para o leitor não-especializado, é pouco atraente um diário ficcional de uma personalidade real sem o biografismo esperado nem o clímax que a ficção dá às banalidades da vida. Tem-se a impressão de comprar duas coisas para não levar nenhuma. O reconhecimento prévio que a metaficção historiográfica exige, gera uma desconfiança permanente e obriga uma leitura atenta que raramente se torna envolvente.

Ao leitor-especializado, a narração em forma de diário implica em uma linearidade cronológica limitante. Igualmente restritiva é a perspectiva feita sempre por um mesmo ponto de vista, pois o narrador-protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos

e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Contudo, tanto a escolha do tempo narrativo quanto à do seu narrador são condizentes à diegese e à mimese propostas. Assim, a obra de Santiago é inovadora demais no campo conceitual para o leitor-comum e excessivamente convencional na forma narrativa para o leitor-especializado. Uma ressalva que se limita apenas a sua recepção.

Seis anos antes da publicação de *Em Liberdade*, Fernando Gabeira havia lançado com grande sucesso *O que é isso, companheiro?*, relato autobiográfico sobre a guerrilha de esquerda e o exílio de seus principais membros. Havia um interesse geral por livros que testemunhassem a situação política recente do país. A obra de Santiago não se privou a este testemunho geracional, mas o fez de forma codificada e cronologicamente distante.

Silviano Santiago não produz um romance-reportagem, pois não viveu o exílio político, mas recupera esse modo de escrita através da ficcionalização de outrem. De certa forma, ele

se apossa da experiência do outro para retratar um contexto desejado. Se não se viveu o ocorrido, a caneta e a imaginação do escritor providenciam para que a barreira da experiência possa ser quebrada pela narrativa das aventuras de quem as viveu. (RIBEIRO, 2008, p. 118-9)

Desta forma, Em Liberdade a repressão violenta das décadas de 1960 e 1970 não surge como um evento isolado, mas interligado a muitos outros. Inclusive à prisão arbitrária de um escritor politizado na década de 1930 e ao assassinato de um poeta inconfidente no século XVII. Igualmente, reflete que o fim da ditadura não apaga seu passado nem que a liberdade de um homem salda o tempo que esteve injustamente preso ou mesmo que as correções tardias da história oficial aplacam injúrias há muito sedimentadas.

Do mesmo modo como não há atalhos para a compreensão da história, também não há para Em Liberdade. O mais seguro a dizer é que os desvios de ambos formam o melhor caminho, o que não significa que sejam os mais fáceis ou agradáveis de trilhar. Apenas que são imprescindíveis.

REFERÊNCIAS

ANGELO, I. Monte de asneiras Com sabor de prato feito às presas, novo romance de Paulo Coelho erra no texto e na história. **Veja**, São Paulo, ed. 1374, jan 1995.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2001.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, mar.\maio 2002.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. London; New York: Routledge, 1984.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKSON, K. D. **O cárcere da memória: Em Liberdade**, de Silviano Santiago. Trad. Leonardo Mendes. Rio de Janeiro:

Universidade Federal Fluminense, 1991. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17180/15747>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2000.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

OMMUNDSEN, W. **Metafictions?** Reflexivity in contemporary texts. National Library of Australia, 1993.

RAMOS, R. **Explicação final**. In: _____. Memórias do cárcere. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987. V. 2.

RIBEIRO, L. G. Samba da druidesa doida: Feminismo queima-sutiã e chutes históricos dão o tom em A casa da Floresta, novo romance de Marion Zimmer Bradley. **Veja**, São Paulo, ed.1374, jan. 1995.

RIBEIRO, R. C. **Duplo estilete**: crítica e ficção em Silviano Santiago. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, RS, 2008.

RIBEIRO, R. C. Escrita do eu: crítica e ficção em Silviano Santiago. Juiz de Fora: **Revista Darandina** – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v2n2/files/2010/02/artigo14a.pdf>>. Acesso em 14 jun 2016.

SANTIAGO, S. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

STOKER, B. **Dracula**. London: Penguin Books, 2003.

WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.

WHITE, H. **Trópicos do Discurso**: Ensaio sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

NOTAS

¹ A metaficção parodia e imita como caminho para uma nova forma tão séria quanto válida, como uma síntese, uma forma que dialeticamente tenta superar. Ela não envolve necessariamente um movimento afastado da mimesis, no entanto, a não ser por esse termo ser destinado somente à rigidez do objeto-imitação ou uma motivação realista behaviorista (tradução livre).

² Ao resenhar *A casa na floresta*, Leo Gilson Ribeiro sintetiza a dinâmica de todas as obras da autora norte-americana: “O ingrediente principal da poção de Marion Zimmer Bradley é o feminismo radical. Em seus livros, sempre duelam a sensibilidade da mulher e a grosseria dos homens, de forma maniqueísta, quase sem nuances” (RIBEIRO, 1995, p. 99).

³ Para dimensionar a gravidade tecnológica deste equívoco histórico, Ivan Angelo (1995, p. 129) faz a seguinte analogia: “é um

anacronismo tão grande quanto dizer que Cabral descobriu o Brasil viajando de Boing 747”.

⁴ Segundo Ricardo Ramos, seu pai planejava um capítulo final para suas memórias. Contudo, não chegou a terminá-lo e o segundo volume de *Memórias do Cárcere* foi lançado postumamente. Neste capítulo inexistente, Graciliano Ramos trataria de “sensações de liberdade. A saída, uns restos de prisão a acompanhá-lo em ruas quase estranhas” (RAMOS, 1987, p. 318).

⁵ Para Roberto Carlos Ribeiro (p. 11, 2009 – grifos do autor), o termo ficção é mais apropriado à obra do que simplesmente categorizá-la como romance, uma vez que “é romance, diário, ensaio literário, autobiografia e biografia, o que faz dele uma escrita sem gênero definido, proporcionando a que seu autor dê-lhe o título de ‘uma ficção’”.

⁶ “Não há nenhuma afirmação a respeito de coisas passadas que a memória possa ter errado, pois as anotações escolhidas são rigorosamente contemporâneas, baseadas nos pontos de vista e de acordo com o conhecimento dos que as fizeram” (tradução livre).

⁷ Para Friedman (2002, p. 177), o narrador-protagonista centraliza a narrativa em si mesmo e as demais personagens ganham e perdem destaque conforme sua vontade. Embora seja possível que um diário registre vivências que não sejam as do seu dono, Em Liberdade isto não ocorre. O narrador protagoniza inteiramente o enredo e não o testemunha.

⁸ “A metaficção se apresenta aos seus leitores com alegorias da experiência ficcional, chamando a nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, a sua participação nos sistemas de significação da nossa cultura” (tradução livre).

Recebido em: 03-10-2016

Aprovado em: 08-02-2017

Publicado em: 12-03-2017