

Maria Andréia de Paula Silva

**PELA FRESTA POR ONDE OLHA O INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO:
OS OLHARES DE RICARDO PIGLIA E SILVIANO SANTIAGO**

Juiz de Fora

2006

Maria Andréia de Paula Silva

**PELA FRESTA POR ONDE OLHA O INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO:
OS OLHARES DE RICARDO PIGLIA E SILVIANO SANTIAGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira.

Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas e de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
2006

EXAME DE DISSERTAÇÃO

SILVA, Maria Andréia de Paula. **Pela fresta por onde olha o intelectual latino-americano: os olhares de Ricardo Piglia e Silviano Santiago**. Dissertação de Mestrado em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura), apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2º semestre de 2006, 95 páginas.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira - Orientadora

Profa. Dra. Maria Luíza Scher Pereira

Profa. Dra. Lívía Reis

Examinada a dissertação em 20 de novembro de 2006

Conceito:

Instituto de Ciências Humanas e de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
2006

Ao Adilson, Caio, Luísa e Eponina, sem
vocês, não!

AGRADECIMENTOS

É difícil enumerar todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que esse texto viesse à luz, porém, da mesma forma que me vi impelida a deixar várias idéias de lado pelo âmbito do texto, algumas pessoas, evidentemente, não figurarão nesse agradecimento, o que não diminui a importância delas para a minha vida pessoal e acadêmica (como se houvesse separação!). A elas, o meu primeiro agradecimento.

Algumas pessoas são boas e bonitas o bastante para apreciar e iluminar o caminho de outras. Essa é a condição de Adilson, incansável incentivador e provedor de e do desejo.

Outras pessoas surgem na vida para fazerem do futuro algo a ser vivido e pensado. O Caio, a Luísa e a Eponina tornaram o futuro algo concreto.

O passado é, nesse texto, um elemento fundamental. Tal como meus autores, não posso me furtar às minhas citações apócrifas, já que também tenho em minha tradição dois autores fundamentais: minha mãe, Consuelo, e meu pai, Jurandy. Devo a eles a obstinação e a alegria de viver.

Se há como ter precursores posteriores, como muitas vezes a literatura sugere, em minha vida encontrei em minha irmã Ciça a realidade da afirmativa. A ela, que sempre me viu como lugar de saber, devo dizer que é meu modelo!

Há pessoas que surgem em nossas vidas e não nos abandonam nunca, tornando-se referências sem as quais nossa história não seria possível. Ainda no 2º grau, tive uma professora que me adotou literalmente. Tal como filha, fui rebelde e trilhei o meu próprio espaço, e tal como mãe, a cada volta, ela me acolheu: À Terezinha Scher, que como orientadora me apontou todos os defeitos e voluntarismos, aos quais eu, como boa filha, muitas vezes não obedeci, minha mais profunda gratidão. Por isso, todos os defeitos dessa dissertação são de minha inteira responsabilidade.

Na vida, às vezes (se formos sortudos) somos adotados por algumas pessoas que nos amam do alto de sua alta competência. Esse é o caso de Sueli. Amiga, irmã, mãe, professora, todos os papéis possíveis a um ser que me ensinou a ser múltipla.

Nem sempre os espectadores tornam-se protagonistas, mas, na minha vida, meus expectadores foram fundamentais para as minhas inquietações. Devo a eles o papel principal nas minhas ações. São eles os meus alunos nas diversas circunstâncias, seja nas escolas públicas, seja no Sistema Meta de Ensino (uma utopia), seja em todas as escolas em que convivi e ouvi suas dúvidas sobre essa verdadeira obsessão: a literatura. À todos, o meu mais profundo agradecimento.

Ah! Se soubesse como é irritante ter na cabeça montes de frases de grandes autores, que vêm irresistivelmente aos lábios quando se quer exprimir um sentimento sincero. Este sentimento é tão novo para mim que ainda não soube inventar sua linguagem. ANDRÉ GIDE

RESUMO

O presente estudo tem como objeto de análise os livros *Nombre falso* (1975) do escritor argentino Ricardo Piglia (1940) e *O falso mentiroso* (2004) do escritor brasileiro Silviano Santiago (1936). Temos por objetivo refletir sobre uma ficção que se constrói em constante diálogo com as posturas teóricas e críticas dos dois autores. As duas obras aqui analisadas permitem uma leitura em contraponto com posições da crítica latino-americana no aspecto da busca de um lugar de enunciação em relação à literatura metropolitana. Nos dois autores, busca-se observar a presença de uma consciência de que há uma falsidade essencial em qualquer representação como tal, e de que é essa falsidade da representação que, uma vez revelada, é a única capaz de, paradoxalmente, preservar a possibilidade da verdade epistêmica através da abertura radical à alteridade que primeiro concede. Nesse sentido, a literatura se vê revestida de gestos escriturais que abolem as fronteiras entre teoria/ ficção, autor/leitor, numa tentativa constante de explorar e aproximar discursos que tradicionalmente estariam separados, tais como as pessoas. Criar origens, eleger precursores, buscar na memória as marcas que possibilitem um discurso sobre o presente são esses os elementos que buscamos nas obras analisadas.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Autoria. Identidade. Literatura Latino-americana.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objeto de análisis los libros *Nombre falso* (1975), del escritor argentino Ricardo Piglia (1940) y *O falso mentiroso* (2004), del escritor brasileño Silviano Santiago (1936). Tenemos por objetivo reflejar sobre una ficción que se construye en constante diálogo con las posturas teóricas y críticas de los dos autores. Las dos obras aquí analizadas, permiten una lectura en contrapunto con posiciones de la crítica latinoamericana, en el aspecto de la búsqueda de un lugar de enunciación, en relación a la literatura metropolitana. En los dos autores se intenta observar la presencia de una consciência de que hay una falsedad esencial en cualquier representación como tal, y de que es esa falsedad de la representación que, una vez revelada, es la única capaz de, paradójicamente, preservar la posibilidad de la verdad epistemológica a través de la abertura radical a la alteridad que primero concede. En este sentido, la literatura se ve revestida de gestos escriturales que abolen las fronteras entre teoría/ficción, autor/lector, en una tentativa constante de expolrar y aproximar discursos que tradicionalmente estarían separados, tales como las personas. Crear orígenes, elegir precursores, buscar en la memoria de las marcas que posibiliten un discurso sobre el presente. Son esos los elementos que buscamos en las obras analizadas.

PALABRAS-LLAVES: Memória, autoria, identidad, literatura latinoamericana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. QUATRO INTELECTUAIS E UM DEBATE.....	22
2. O FALSO NOME DE RICARDO PIGLIA.....	41
3. SÓ O ESQUECIMENTO É QUE CONDENSA.....	60
CONCLUSÃO.....	80
BIBLIOGRAFIA.....	87

INTRODUÇÃO

A referência identitária na literatura latino-americana passou, nos escritos do século XX, pela tentativa de definição de uma origem, do legítimo, do típico, na qual se delineava um desejo totalizador de conceitos e verdade última.

Pode-se localizar, por exemplo, nos discursos teóricos sobre o *boom* latino-americano um projeto de se ler a literatura dessa fase como superação de um passado falido. Tanto através dos ensaios quanto através da ficção, tal projeto via a literatura produzida nesse momento como “culminação estética da literatura latino-americana e realização definitiva de todo o seu potencial de complexidade”¹ (AVELAR, 2003, p.37). As expressões culminação e definitiva evidenciam uma visão totalizadora e redentora na qual o presente surgia como superação do passado, o rural era associado a

¹ Idelber Avelar no capítulo de seu livro *Alegorias da derrota* faz um interessante balanço sobre as relações do *boom* e o projeto modernizante, no qual observa que “não há incompatibilidade entre o *boom* como discurso de identidade latino-americana e o *boom* como entrada triunfante no mercado global. A mitologia do *boom* via na literatura a morada privilegiada da identidade porque o luto pela aura num mundo pós-aurático havia feito da literatura o espaço em que podiam coexistir e reconciliar-se as fabulas de identidade e as teleologias da modernização. Nenhum modelo econômico disponível podia harmonizá-las, mas “nossa” literatura era irredutivelmente “latino-americana”, e ao mesmo tempo “moderna”, “avançada”, em nível de Primeiro Mundo. O *boom*, mais que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua madureza” ou “encontrou sua identidade” (“um continente que encontra sua voz” foi a consigna fono-etno-logocêntrica repetida até a exaustão naquela época) pode ser definido como o momento em que a literatura latino-americana, ao incorporar-se ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida, identidade que, é óbvio, só se constrói retrospectivamente, isto é, só tem existência enquanto identidade perdida”. (AVELAR, 2003, p.47)

um passado primitivo e predominava a idéia subjacente de superação definitiva do pai Europeu.

No momento de consolidação da globalização da produção e de mundialização² da cultura, esses impulsos de união não são mais possíveis e a origem só pode ser percebida como traços, restos que devem ser recuperados pela memória. Esta deve tecer uma narrativa histórica, no sentido benjaminiano do termo, que a recupere. Assim, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1987, p.224).

A literatura vem propondo uma reorganização desta memória através de um narrador que não mais domina o texto, mas que o constrói em relação, em confronto com os outros relatos e outras possibilidades. A história passa a ser confronto de vozes e o autor perde o seu lugar demiúrgico de único criador. A construção do texto passa a ser deslocada, fragmentada, e ganha seu questionamento no momento da composição. É com base nesses pressupostos que buscamos analisar as obras *Nombre falso* de Ricardo Piglia e *O falso mentiroso* de Silviano Santiago.

A escolha dos autores obedeceu aos seguintes critérios. Em primeiro lugar, autores representativos da literatura latino-americana, um argentino e um brasileiro, contemporâneos e que se dedicassem tanto à ficção quanto à crítica. Ou seja, escritores-críticos e críticos escritores, ao mesmo tempo.

² Adotamos este termo na acepção proposta por Renato Ortiz. Mundialização é, no domínio da cultura, equivalente ao termo globalização. Segundo Ortiz, a cultura mundializada através de um padrão denominado de “modernidade-mundo” funda uma nova maneira de estar no mundo, estabelecendo novos valores e legitimações. Estaríamos vivendo predominantemente no interior de uma cultura internacional-popular que mina as raízes geográficas dos homens e das coisas através de processos de circularidade, de deslocalização da produção, de desfronterização do consumo. In: Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2000.

Literatura latino-americana e autores latino-americanos são termos aqui utilizados para marcar um lugar de enunciação que, a despeito do nome não se constituir como uma entidade “natural”, mas sim uma idéia, uma idéia histórica³, complicada, que esconde múltiplas diversidades e exclusões e da qual há diversas representações, figura na maioria dos discursos e reflexões dos intelectuais “latino-americanos”.

Em segundo lugar, autores que ficcionalizam usando como ferramenta suas idéias sobre a literatura, suas crítica e teorias literárias, nos quais o texto ficcional se fundisse ao ensaio, deixando indistintas suas margens.

Em terceiro lugar, observar a hipótese de que há na ficção contemporânea uma forma de resgate da história através da memória pessoal. Compreende-se memória pessoal no sentido não só do surgimento de marcas biográficas na composição, mas, principalmente, pela memória das leituras que configurariam uma tradição pessoal e marcada pela escolha através do afeto. Escolha que se concretiza, muitas vezes, através da incorporação de textos tanto por meio da citação quanto pela apropriação pura e simples.

A concepção de tradição literária configurada em um cânone é estabelecida através de uma determinada visão histórica, a saber, a história enquanto linear, progresso e superação. Nesta concepção, escritores são avaliados de acordo com suas “dívidas” e superações. Precusores e mestres são categorias que determinam a posição de um escritor no cânone tanto em países considerados centrais quanto nos periféricos. Quando as certezas iluministas começam a ser questionadas, no final do século XIX, o edifício racional da avaliação crítica começa a ruir, abrindo espaço para uma época de incertezas e indecibilidade avaliativa. A crise da crítica atravessa todo o

³ O termo latino-americano, como lugar teórico, pertence a um centro: a academia norte-americana. O que não impede que ele funcione como um lugar de crítica, mas o qualifica de maneira específica.

século XX com a sucessão de métodos que ora buscavam uma apreciação dita científica da obra literária ora buscavam se aproximar da obra por seus elementos autor, leitor, texto e contexto.

Na América Latina, a configuração de uma crítica literária fazia-se precipuamente através da investigação das influências e débitos com uma literatura central ou metropolitana, e, durante o século XX, na busca de definição de uma identidade literária nacional e latino-americana.

Antes de passarmos ao exame da recorrência destas obras e sua análise é importante compreender o fenômeno que não é novo. Segundo Leyla Perrone-Moisés, no século XX, a novidade foi eleita como o único valor de crítica (entendida pela autora como julgamento) e, conseqüentemente, o único critério passou a ser a ruptura com a tradição. A falta de regras determinadas pela academia teria levado os escritores a estabelecerem seus princípios e valores através de obras de tipo teórico e crítico.

Escrevendo sobre obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11)

Esta crítica confirma e cria valores, além de exercer a faculdade de julgar. “Ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11)

Leyla Perrone-Moisés produz sua pesquisa sobre a obra de autores que possuem uma obra crítica extensa e abrangente e que pertencem a uma chamada “vanguarda” do século XX. Não é o caso dos dois escritores aqui abordados, já que

ambos pertencem à segunda metade do século XX e, poderíamos dizer, abordam assuntos caros à literatura do século XXI em suas obras, mas são o que poderíamos chamar de escritores-críticos e críticos escritores, ao mesmo tempo, pois além de serem escritores que praticam a crítica, também praticam a *escritura*⁴.

As observações de Leyla Perrone-Moisés sobre o motivo desta dupla inscrição são pertinentes também para os nossos autores:

Ao escrever sua obra, o novo autor prossegue uma história que deve estar consciente: e, ao mesmo tempo, ele a transforma, e até certo ponto a nega, pelo novo rumo que lhe imprime. É a consciência dessa ambivalência ou ambigüidade (a do historiador-agente) que leva os escritores a assumirem também o papel de críticos. Selecionando e comentando certos autores do passado, eles visam a estabelecer sua própria tradição, situar-se na história para nela intervir mais efetivamente. Assim fazendo, os escritores-críticos procedem a uma releitura e a uma reescritura da história literária. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.26)

No caso de Silviano Santiago e Ricardo Piglia, a presença de autores do passado não serve apenas para estabelecer sua própria tradição, e sim desvelar de forma cabal a posição de leitor do escritor que, diante de uma tradição, deve se recriar e conquistar, não se submeter, já que “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1987, p.224). A história literária é concebida por eles como uma função da leitura, isto é, “presentificação valorativa do passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.39), negando a pertinência de uma história literária diacrônica e linear. Em ambos, opta-se por uma formação em

⁴ Em *Texto, crítica, escritura*, Leyla Perrone-Moisés assim define a prática do crítico-escritor: “Uma crítica que, dando-se a ler como texto, desse também a ler outro texto, de modo mais novo e mais rico do que aquele como o líamos antes; que fosse só linguagem, conservando uma função de metalinguagem; que inventasse, no outro texto, novos valores; que fosse ao mesmo tempo transitiva e intransitiva, segundo a leitura que dela se fizesse; que fosse um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo que enunciasse outra coisa; que entrasse numa relação simbólica (de linguagem) e não mais imaginária (de ideologia) com outro(s) textos(s).” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.57) Para a autora este seria o sujeito contemporâneo, o crítico igual ao escritor em crise.

redes que revele a condição fragmentada da memória. Busca-se reconstruir “um universo incerto, a partir de uma tradição esfacelada” (BENJAMIN, 1987, p.12).

Nas duas obras aqui estudadas, *Nombre falso* de Ricardo Piglia e *O falso mentiroso* de Silviano Santiago, a presença de um narrador que se coloca na posição de testemunha ou mesmo na posição de criador, mas que se abstém de definir ou de apresentar os fatos de forma absoluta e definitiva parece apontar para a ficção como o lugar por excelência do falso e, por isso, apropriado para encenar o resgate da memória.

A articulação do trabalho partiu primeiro de um exame de quatro ensaios feitos em épocas diferentes, mas que buscavam observar um mesmo fenômeno: as relações de literaturas periféricas (argentina e brasileira) e a metropolitana. São eles *O escritor argentino e a tradição* de Jorge Luís Borges de 1953, *Literatura e subdesenvolvimento* de Antonio Candido de 1969, *O Entre-Lugar do discurso latino-americano* de Silviano Santiago de 1970 e *Memoria y tradición* de Ricardo Piglia de 1992. A escolha dos quatro ensaios deveu-se, primeiro, à sugestão da professora Maria Luíza Scher em seu curso Literatura e interdisciplinaridade no qual, além de chamar a atenção para a necessidade de se pensar a metodologia de abordagem do texto literário, a professora observava a dupla inscrição da literatura na percepção de uma identidade e na formação do conceito de nação. Se, por um lado, o conceito de nação é um discurso de totalidade que se impõe sobre as diferenças, o discurso literário, como um dos processos de representação da nação, pode tanto consolidar posições de ilusão compensadora como torná-la problemática por representar as diferenças.

Em segundo lugar, por considerar os quatro ensaios representativos de como o intelectual tem se posicionado na literatura latina americana. Nos quatro ensaios, é possível perceber que o intelectual é aquele que observa pela fresta capaz de

surpreender no movimento aparente de liberdade, a prisão, e, ao mesmo tempo, o elemento suplementar que distingue esta literatura e a torna única e identitária. Seja pelo recorte irônico que Borges faz do uso de técnicas narrativas européias, seja pela formulação do super-regionalismo que observa o universal (fecundação criadora) no local, seja no descondicionamento do leitor de Silviano Santiago, ou na *mirrada estrábica* de Piglia, todos concordam que há uma memória que não pode ser negada, pois já está incorporada pela tradição formada, mas que se dá através de reminiscência, traço, fulguração.

No segundo capítulo, *O nome falso de Ricardo Piglia*, pretende-se analisar *Nombre falso* a luz dos conceitos cunhados pelo próprio Piglia em seus textos críticos e no interior da própria obra. Investiga-se (para usar uma metáfora do próprio autor) a incorporação ao relato de uma forma discursiva eminentemente acadêmica e a paulatina supressão das fronteiras entre esses discursos. Busca-se também observar em que sentido a posição do deslocamento, eleita por Piglia como uma das propostas para o próximo milênio, contribui para a diluição da posição autoral e, conseqüentemente, para a problematização das relações da literatura com o mercado.

O terceiro capítulo, *Só o esquecimento é que condensa*, apresenta *O falso mentiroso* de Silviano Santiago. Mais uma vez, a proposta é examinar a obra tanto pelo posicionamento crítico do próprio escritor, quanto pela metalinguagem estabelecida no texto. Concorreu também para o exame, as declarações do nosso crítico mais midiático à imprensa. Entrevistas do autor, resenhas em jornais apontaram caminhos, a saber, a relação da obra com narrativas canônicas da nossa literatura como *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias póstumas de Brás*

Cubas de Machado de Assis, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* ambos de Oswald de Andrade.

Nos dois autores, busca-se observar a consciência de que há uma falsidade essencial em qualquer representação como tal, e de que é essa falsidade da representação que, uma vez revelada, é a única capaz de, paradoxalmente, preservar a possibilidade da verdade epistêmica através da abertura radical à alteridade que primeiro concede.

Procura-se investigar ainda a inscrição do nome próprio como uma encenação sobre “arte de narrar”, na qual o relato da experiência, já em si impossível, toma a forma de interrogações freqüentes sobre o próprio fazer literário.

No famoso *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin⁵ parte da tese de que a arte de narrar está em vias de extinção, já que a experiência não é mais importante. Para comprovar esta tese, o pensador distingue dois tipos de narradores tradicionais: o viajante e o sábio. O primeiro veio de longe e sua narrativa transmite aos ouvintes um conhecimento que eles não possuem; o segundo, conhece as tradições e, ao narrar, dá aos ouvintes o sentido de pertencer a uma comunidade historicamente constituída. O que aproxima os dois tipos de narradores é a dimensão utilitária deste tipo de narrativa: a sabedoria. Benjamin escreve o ensaio tendo no horizonte a substituição das narrativas orais, comunitárias, pelo romance moderno. Para ele, o romance moderno não transmite mais uma sabedoria que adviria da autoridade de quem vai morrer, pois se assenta na perplexidade de quem vive e busca um sentido para o seu próprio destino.

⁵ BENJAMIN, 1987, pp. 197 – 221.

Para ele, além da experiência ser a fonte a que recorrem todos os narradores, as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam das histórias orais. Em *Nombre falso*, o narrado toma forma de um relato e em *O falso mentiroso* de memórias, imprimindo na narrativa a marca da experiência não mais vivenciada, mas lida, já que “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Como cada história é um ensejo de uma nova história que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, o ato narrativo aponta para o seu não acabamento essencial.

É difícil precisar quando nasce uma idéia fixa, mas é possível rastrear as pegadas nas areias da memória. Essa dissertação surge de uma obsessão pelo que se acostumou chamar de literatura latino-americana vinda de leituras desregradadas a partir da adolescência de seus autores hoje canônicos como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Juan Rulfo, Eduardo Galeano, Jorge Luís Borges, Carlos Fuentes e outros. A primeira tentativa de tornar a experiência da leitura desses autores objeto de um estudo sistematizado deu-se em 1987 no mestrado de Literatura Comparada da UFRJ. Tentativa abortada pelo corte de bolsas generalizado pelo governo Fernando Collor, não deixou de ecoar nos quinze anos que me dediquei ao magistério dos ensinos fundamental e médio. Em 2003, antes que a obsessão se tornasse paranóia, ingressei no mestrado em Letras da UFJF e tratei de tentar colocar literalmente “os bicho para fora”. Devo confessar que a minha maior dificuldade foi lidar com a minha formação na abordagem do texto. Essa se deu essencialmente nos anos 80 quando a

proposta de se traçar grandes linhas de análise para a literatura latino-americana ainda era o horizonte que se perseguia, conforme aponta Eduardo Coutinho:

Qualquer revisão crítica da Literatura Comparada em seu desenvolvimento histórico leva de imediato à percepção de que a disciplina sofreu, de meados dos anos 70 para o presente, considerável transformação, que poderíamos sintetizar, sem riscos de reducionismo, na passagem de um discurso coeso e unânime, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada corpus literário envolvido no processo da comparação. (COUTINHO, 1996, p.67)

Confrontada com uma nova perspectiva, na qual o próprio objeto de estudo, a obra literária e os demais pilares que até então sustentaram a sua construção, como os conceitos de nação e de idioma haviam sido lançados por terra, novos caminhos tiveram que ser trilhados. As dificuldades iniciais foram sendo paulatinamente vivenciadas e superadas graças ao trabalho dos professores do programa de mestrado em Letras que, sabiamente, sempre buscaram apontar inquietações e dúvidas instaurando a teoria como espaço da reflexão.

É importante observar que algo não mudou, pois, já na graduação na UFJF, os estudos de *ordem textual*, o exame particular do texto, os detalhes de construção e as minúcias de efeitos de linguagem sempre pautaram a prática metodológica. Observar o texto ficcional como um texto que assume funções próximas àquelas do texto teórico e que, por isso, a rede metafórica pode ser interpretada como produtora de redes conceituais também é uma lição oriunda da graduação e reforçada tanto no mestrado da UFRJ quanto no da UFJF.

Portanto, o horizonte no qual se inscreve essa dissertação é o da crítica literária e cultural, tomando como referência os Estudos Culturais e a Literatura Comparada no sentido que a ela atribui Eduardo Coutinho.

Qualquer concepção monolítica da cultura latino-americana vem sendo hoje posta em xeque e muitas vezes substituída por propostas alternativas que busquem dar conta de seu caráter híbrido. Estas propostas, diversificadas e sujeitas a constante escrutínio crítico, indicam a pluralidade de rumos que o comparatismo vem tomando no continente, em consonância perfeita com as tendências gerais da disciplina, observáveis sobretudo nos demais contextos tidos até recentemente como periféricos. A Literatura Comparada é hoje, máxime nesses locais, uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores, e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças. (COUTINHO, 1996, p.73).

Cientes dos limites e dos perigos que cercam a exploração dessa “seara ampla e movediça”, mas certa de que há um diálogo possível que ajuda a iluminar e compreender a literatura como um lugar de auto-reflexão do intelectual sobre suas próprias condições de existência, é que empreendemos nossa análise.

1. QUATRO INTELLECTUAIS E UM DEBATE

O debate sobre as questões de origem e de autoria não é novo nas letras latino-americanas, remonta ao momento de formação das nações independentes e responde a um desejo justo de traçar o contorno cultural e geográfico dos países recém-inseridos na condição de interlocutores mundiais. Durante o século XIX, com o predomínio de teorias utópicas e científicas incorporadas pelos intelectuais das classes dominantes nestes países, o problema se colocava no sentido de traçar, num primeiro momento projeções utópicas de futuro, ou de diagnosticar, num segundo momento, deficiências e características de um presente.

Silviano Santiago chama a atenção de que, para Joaquim Nabuco⁶ e toda uma geração, “a identidade histórica de jovens nações como as americanas, não encontra ali onde esperam encontrá-las os nativistas (...). Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e

⁶ Sobre esse aspecto é interessante a opinião de Afrânio Coutinho em seu *A polêmica Alencar-Nabuco*: “Sente-se à distância na polêmica mais uma manifestação da fermentação que agitava os críticos e pensadores literários, como os poetas e ficcionistas, no sentido da nacionalização e autonomia da literatura brasileira. O século é atravessado por uma corrente ideológica vista agora como absolutamente coerente e conseqüente em favor da valorização “brasileira”. Por uma natural conseqüência da educação européia e aristocrática, inclinava-se Joaquim Nabuco mais a superestimar a herança européia, enquanto José de Alencar era possuído de uma visão criada de uma perspectiva brasileira, da sociedade que se estava construindo de dentro para fora, de baixo para cima, como uma nova sociedade de cunho mestiço, diversa da que representava a classe branca, dominante. Entravam, destarte, em conflito dois pontos de vista na definição e caracterização da civilização brasileira: o ponto de vista europeu e o brasileiro. (COUTINHO, 1978, p.11).

eurocêntrica.”(SANTIAGO, 2004, p.16). Numa perspectiva apenas aparentemente contrária aos nativistas com seus romances fundacionais (cujo exemplo é José de Alencar), Santiago percebe o movimento de tropismo definidor para Nabuco do sentido de nacionalidade. Neste autor, haveria uma dissensão entre a idéia de país de origem e país de começo. Em resumo, a identidade nesses autores é definida como origem territorial, por isso confunde-se com o espaço eu/ terra/ nascimento.

No século XX, no dizer de Angel Rama inaugura-se a chamada “era das revoluções” na América latina (RAMA, 1984, p.128) com duas conseqüências para a vida intelectual: uma tardia necessidade de educar as massas e o nacionalismo. Essas duas conseqüências se conjugam no surgimento de uma nova demanda para o letrado, a saber, ser acessível a leitores que procediam de setores médios recém-educados aos quais deveria ser inculcada a mensagem nacionalista. Antonio Candido comenta o fenômeno em terras brasileiras partindo de sua experiência pessoal:

Quando minha geração estava na escola primária, a palavra “nacionalismo” tinha conotação diferente da de hoje. Nos livros de leitura e na orientação das famílias, correspondia em primeiro lugar a um orgulho patriótico de fundo militarista, nutrido de expulsão dos franceses, guerra holandesa e sobretudo do Paraguai. (CANDIDO, 1995, p. 13)

O ensaísta ainda faz referência ao serviço militar obrigatório e a instrução compulsória defendidas por um Olavo Bilac que compunham um retrato da confusão perversa entre os termos nacionalismo e patriotismo.

Colocada a questão nacionalista, a busca pelas origens passa a ser o nó górdio do debate, pois se acreditava que filiando a cultura a um só elemento, poder-se-ia finalmente estabelecer a história cultural da nação. É na floresta de origens presumíveis que vamos encontrar Jorge Luís Borges em 1953, numa aula proferida no Colégio Libre

de Estudios Superiores em Buenos Aires, discorrendo sobre o problema do escritor argentino e a tradição.

Neste texto, é interessante perceber que Borges não responde diretamente a questão demandada, a saber, qual é a tradição argentina. Em primeiro lugar, o escritor ressalta o que há por trás do problema colocado, ou seja, no momento de peronismo, a dúvida está se a tradição literária argentina deve ser buscada nas manifestações de cor local ou se ela deve incorporar elementos estrangeiros. Para isso, Borges passa a questionar as opiniões correntes sobre as origens da literatura argentina.

São três as possíveis filiações questionadas por ele. À primeira, a de que a tradição Argentina encontrava-se na poesia guachesca, o escritor contrapõe a presença de elementos forâneos na poesia dos gaúchos e escritores notadamente reconhecidos como tipicamente argentinos, e denuncia, como uma invenção européia, a necessidade de cor local para tipificar a literatura de um país.

A segunda filiação possível seria a busca na literatura espanhola da tradição. O escritor afasta esta posição alegando que toda a história da Argentina pode ser caracterizada pela rejeição do país metrópole da colonização e que a literatura espanhola só é acessível “por um gosto adquirido” (BORGES, 1999, p. 293), ou seja, não seria naturalmente incorporada ao gosto popular.

A última posição descartada pelo autor é a que sugere a falta de vínculos dos argentinos com passado europeu e a conseqüente solidão que esta posição acarreta. Borges ironicamente reconhece o encanto dessa opinião contrapondo a ela a comoção causada pelos acontecimentos na Europa durante a segunda guerra e a presença na memória de cada argentino de suas lutas internas.

O escritor conclui que a tradição Argentina é “toda a cultura ocidental” (BORGES, 1999, p.294) sobre a qual os sul-americanos teriam um direito maior do que qualquer nação européia. Em conseqüência, os escritores podem e devem lançar mão de todos os “temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas” (BORGES, 1999, p.295). Essa afirmativa vinda do escritor latino americano que, segundo Antonio Candido (CANDIDO, 1987, p. 153), é o primeiro caso de influência original de um escritor periférico sobre os países fonte, tem um peso decisivo no debate. Destaca-se, particularmente, o termo “irreverência” que desloca o debate proposto ao escritor argentino.

Como já se destacou neste capítulo, o debate sobre a tradição, no momento em que Borges ministra sua conferência, tinha claras conotações nacionalistas, ou os escritores se declaravam francamente imbuídos em se filiar a uma tradição que resgatasse seus elementos ditos originais, ou se apresentavam como francamente europeizados. O que estava em jogo era uma questão de valor: para os de postura francamente nacionalista, quanto mais profusamente exótico, mais original; para os europeizados, quanto menos referências ao local, mais tradicional. Aparentemente fazendo a opção pelo segundo elemento, Borges coloca-se posição muito parecida com a dos autores do modernismo brasileiro como refere Silviano Santiago “Com os olhos livres, o modernista rechaça a idealização e o recalque do passado nacional, (...), para adotar como *estratégia estética e economia política* a inversão dos valores hierárquicos estabelecidos pelo cânone eurocêntrico.” (SANTIAGO, 2004, P.27). Com uma ressalva: se para os primeiros modernistas era uma questão programática a valorização de objetos culturais periféricos, em Borges eles assumem um tom de deboche, não comprometimento de quem “ignora o distanciamento entre culturas pela inexistência de

fronteiras geográficas e pelo movimento ambivalente que move a busca de identidades e a sua perda, o apego ao lugar de origem e a inevitável sensação de exílio.” (SOUZA, 1999, p. 14).

Se, como afirma Ricardo Piglia, “en Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos”⁷, pretender que a tradição literária argentina fosse “toda a cultura ocidental” é uma forma de ampliar leque de procedimentos escriturais sem implicar em submissão ao peso de uma cultura metropolitana. A estratégia estabelecida pelo escritor é a de deslocar o debate sobre a tradição de seus aspectos temáticos e orientá-lo para os procedimentos.

Em 1969, Antonio Candido recoloca a questão da temática do regionalismo no debate sobre filiações em *Literatura e subdesenvolvimento* que o mesmo classifica de “crítica esquemática, panoramas abrangendo segmentos amplos da atividade literária e cultural vista a vôo de pássaro” (CANDIDO, 1987, p.8). Dividido em cinco partes, o texto aborda uma variedade de questões implicadas tanto nas condições materiais do fazer literário quanto na influência destas na temática e qualidade dos textos produzidos em países subdesenvolvidos da América latina.

Na primeira parte do ensaio, Antonio Candido apresenta o seu tema: a relação entre subdesenvolvimento e cultura, tanto para o Brasil, quanto para a América Latina. Partindo das posições de Mário Vieira de Melo, o crítico reforça a idéia de que a partir de 1930 houve uma alteração nesta relação, pois se antes a perspectiva era de “país novo” com grandes perspectivas futuras, no momento da produção do ensaio (1969) a que predomina é a de “país subdesenvolvido”, o que muda radicalmente o modo de criação literária.

⁷ Ricardo Piglia. "Sobre Borges". Borges Brasil. On line. Cuadernos de Recienvenido. (<http://www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/Cuadernos10.htm#artundo>).

A idéia de país novo, cuja origem remonta a conquista e posterior colonização, produz na literatura atitudes de respeito pelo grandioso e de esperança que se expressam em “projeções utópicas” que, mais tarde, no momento da separação da metrópole, são complementadas pelas idéias da América como pátria da liberdade e do exotismo como estado de alma. A contaminação entre as idéias de terra e pátria faz com que a pujança da natureza justifique a idéia de grandeza da pátria, ou seja, “a supervalorização dos aspectos regionais faz do exotismo razão de otimismo social.” (CANDIDO, 1987, p.141).

Posterior à segunda guerra, a consciência do subdesenvolvimento modificou esta paisagem trazendo o pessimismo em relação ao presente e problematizando o futuro. a ficção regionalista de 1930 já apresentava esta mudança de rumo ao abandonar o tratamento de curiosidade dado ao homem rústico no momento anterior. Neste caso, “o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 1987, p.142).

Na segunda parte do ensaio, dedicada às condições materiais de existência da literatura, Antonio Candido aponta dois grandes entraves que levam o escritor latino americano a ser “um produtor de bens culturais para minorias; embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler” (CANDIDO, 1987, p.144): o analfabetismo e a debilidade cultural. Um terceiro poderia ser a origem da colonização da América Latina, feita por países que sofrem em seu interior de problemas similares.

Acresce-se a este panorama, a alfabetização decorrente dos processos de urbanização pelos quais os países passaram e que levou grande parte da população para o domínio da cultura de massa. Segundo Candido, este é um dos problemas mais graves

nos países da América latina, tornando esta parte do mundo um “continente sob intervenção”, pois os produtos elaborados em países desenvolvidos são veículos de atitudes e idéias que se identificam aos interesses políticos e econômicos destes. Nesse ponto, a literatura erudita não repercute no comportamento ético ou político das massas, pois atinge um público restrito.

A terceira parte, dedicada a compreender a influência do analfabetismo e da debilidade cultural na consciência do escritor e na sua produção, identifica na chamada “consciência amena do atraso” o domínio da ideologia ilustrada, no sentido de se acreditar que, através da instrução, todos os benefícios que permitem a humanização do homem e do progresso da sociedade seriam auferidos automaticamente.

Nesse momento, os escritores, com seus valores radicados “na Europa, tomavam-na inconscientemente como ponto de referência e escala de valores, considerando-se equivalentes ao que lá havia de melhor” (CANDIDO, 1987, p.148). É nesse ponto que se coloca a questão da dependência cultural, pois ao produzir obras voltadas para um imaginário público requintado europeu, estas acabavam se divorciando da terra, revelando uma afetação que chegava ao uso de línguas estrangeiras na redação das obras.

A ambigüidade dessa postura se fazia presente tanto na cópia indiscriminada do bom e o mau da cultura européia, quanto na afirmação de independência espiritual, “num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico” (CANDIDO, 1987, p.149). A mesma debilidade cultural também se faz sentir no campo da crítica com o atraso de certas concepções, o anacronismo de correntes estéticas, a degradação e confusão dos valores sobre autores alçados a categoria de ícones.

É na quarta parte que o crítico traça um panorama da questão da influência no quadro da dependência cultural. No momento de projeção utópica de país novo, o nativismo nunca questionou as formas oriundas da cultura européia e limitou-se à escolha de “temas” novos e de sentimentos “diferentes” (...) “nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem escolha de instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência.” (CANDIDO, 1987, p.152). Mesmo tendo em mente modernismo hispânico, considerado por muitos um exemplo de influência original sobre a metrópole, o ensaísta chama a atenção para que este, sem desmerecê-lo, resultou de influência francesa sobre a América Latina. Candido chama este processo “de fecundação criadora da dependência”.

Para Candido, esta fecundação não seria ainda um sintoma da superação da dependência. Este estágio estaria ligado diretamente à “capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”. Seria “uma causalidade interna” (CANDIDO, 1987, p.153) que retiraria da literatura metropolitana o lugar de origem. Há semelhanças entre a posição de Candido e a formulação de polissistema literário de Itamar Even-Zohar⁸.

Even-Zohar descreve todo o universo da literatura (entendido no sentido mais extenso): como um polissistema. Dentro do polissistema, os relacionamentos de influência recíproca entre simples sistemas dependem da sua individual estaticidade ou dinamicidade e da sua posição central ou periférica. Quanto mais um sistema cultural é periférico com relação ao "centro" cultural, menos é auto-suficiente, mais é receptivo às atrações novas e inovadoras (dinâmicas). Quanto mais um sistema cultural é central e

⁸ Itamar Even-Zohar reflete em seu *A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário* sobre o papel que a literatura traduzida representou na cristalização das culturas nacionais, partindo do pressuposto de que a literatura traduzida se relacionaria à literatura original por pelo menos dois modos, a saber, na seleção dos textos fontes feitos pela literatura de objetivo e na adoção de normas específicas no uso do repertório literário, resultante da relação com as outras casas do co-sistema.

organizado, menos procura elementos novos fora de si mesmo, mais fraco seu impulso dinâmico para a renovação (estática). Tanto em Itamar Even-Zohar quanto em Antonio Candido, percebe-se uma concepção orgânica de literatura entendida enquanto sistema cuja dinâmica pode ser descrita em termos de causalidade.

No entanto, Candido percebe que, no momento de inter-relação entre nações, torna-se canhestro pressupor a total falta de contatos e influências, definindo então os latino-americanos como aqueles que “fazem parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural” (CANDIDO, 1987, p.154). Ao assumir este lugar no debate, é possível perceber que, para o crítico, a dependência se encaminha para uma interdependência cultural.

Na quinta parte, o ensaísta passa a analisar o fenômeno da ambivalência, traduzida por impulsos de cópia e rejeição, como conseqüência da dependência. A consciência do atraso tanto pode estimular a cópia servil com o conseqüente isolamento do escritor, como também pode favorecer o regionalismo que, ao parecer ser afirmação da identidade, pode ser um modo de oferecer ao mundo o exotismo, ou seja, dependência na independência.

Se, na fase de consciência de país novo, o regionalismo dá lugar, sobretudo, ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura e se, na fase da consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e o empenho político; no momento (1969), o crítico apresenta a tese do aparecimento de um *super-regionalismo*, caracterizado pela presença da dimensão regional sem que esta tenha um peso de uma consciência nacional. Segundo o crítico, “Ela corresponde à consciência dilacerada do

subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo;” (CANDIDO, 1987, p.162).

Na fase do *super-regionalismo*, o refinamento técnico (o absurdo, o monólogo interior, a visão simultânea, a síntese) faz com que os traços pitorescos adquiram universalidade. A consciência dilacerada do subdesenvolvimento continua a interferir na seleção dos temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem.

Antonio Candido ressalta o fim de um ciclo de afirmação nacionalista através da literatura e a conseqüente aceitação do fim de um tipo de regionalismo exótico e pitoresco. O crítico elege, como exemplo dessa mudança, obras que correspondem ao *boom* da literatura latino-americana no mercado editorial. Atualmente estas obras são descritas pelos críticos como “utopias fundadoras” que buscavam uma “mediação real-mágica” de culturas. E o fim deste ciclo representa “o final do paradigma antropológico para a prática literária”. (MOREIRAS, 2001, 247).

Para chegar a essa afirmativa Moreiras parte da idéia de que:

Os textos canônicos da pós-modernidade latino-americana devem ser relidos, talvez reinterpretados, procurando-se entender de que modo sua compreensão do autoposicionamento histórico pode iluminar, em vez de confundir, a nossa própria compreensão. (MOREIRAS, 2001, p.201).

Nesse sentido, ele considera o texto de Candido datado, ou seja, intimamente ligado às condições sócio-econômicas que o forjaram e vê na formulação do *super-regionalismo* apenas um outro nome para o romance do *boom*, o qual, segundo ele se esgota quando termina a possibilidade de integração nacional à economia globalizada. Na “ausência de narrativas mestras nacionalmente redentoras” hoje, os procedimentos estéticos do *super-regionalismo* se esgotam, pois são incapazes de lidar

com “a condição fragmentada das sociedades latino-americanas”. (MOREIRAS, 2001, p.209).

Cabe ressaltar, no entanto, que o conceito de super-regionalismo de Candido permite que se leia a idéia de dependência de uma forma nova, pois os escritores a que o crítico aplica o conceito têm como característica a inversão do fluxo existente, até então, de circulação das obras entre o centro e a periferia. Ou seja, de certa forma eles se libertaram da “angústia da influência”.

Por outro lado, para quem cunhou tão profundamente o conceito de “formação” como Antonio Candido, é perceptível a falta de uma definição mais profunda para “super-regionalismo”. Parece que o crítico, ao optar pela forma “ensaio”, o fez tendo em vista a maneira como Adorno define o gênero: o ensaio como forma híbrida, que se insurge contra o dogma do universal, do permanente e do originário. Por isso, esse tipo de texto evoca uma “liberdade de espírito”, tem um caráter fragmentário, não almeja a uma construção fechada, busca perenizar o transitório fugindo do autoritarismo da verdade. A consequência da adoção dessa forma fragmentária é que o texto não é exaustivo, não tem fecho e o conceito só faz sentido dentro das relações estabelecidas no próprio fazer.

Candido, ao formular o conceito de *super-regionalismo* da forma que o faz abre caminhos para uma nova estratégia crítica que tem rendido formulações como o de *crioulização* formulado por Edouard Glissant e, um dos mais produtivos ainda hoje, o de *entre-lugar* de Silviano Santiago.

Formulado em um ensaio da década de 70, Silviano Santiago propõe o conceito de *entre-lugar* para pensar as relações entre a literatura latino-americana e a européia, com um enfoque diferente daquele utilizado por Candido.

Partindo da colonização da América, o escritor localiza, na imposição do conceito de unidade renascentista, o cerne da violência. Essa se daria através da língua, do Deus, do Rei.⁹

Para ele, a implicação maior desse movimento é a sistemática destruição dos “traços originais” pelo esquecimento da origem. Como resposta a esta violência, surge a duplicação enquanto regra, já que os valores impostos pela metrópole não são assimilados e sim imitados, propiciando que, nos interstícios, a *mestiçagem*¹⁰ passe a destruir a unidade. Para ele, “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura o elemento pronto e imutável vindo do Europeu” (SANTIAGO, 1978, p.18). Ao retirar a idéia de passividade do movimento de trocas e ao pregar uma agressiva investida contra os modelos metropolitanos, Silviano recoloca o lugar do intelectual latino-americano como aquele que deve falar contra e escrever contra. Inevitavelmente, o ensaio se volta sobre o método da crítica voltado para a análise de fontes e influência, decretando sua falência enquanto modelo de análise e denunciando a ideologia da submissão subjacente ao modelo adotado. Pode-se localizar, portanto, neste ensaio uma mudança de rumo crítico quanto à busca de uma identidade literária.

Se em Borges, é possível perceber uma proposta de irreverência quanto às influências e, em Antonio Candido, estas são colocadas como fecundação criadora, em Silviano, elas são detidamente localizadas e reescritas num movimento de retorno.

⁹ Angel Rama em *Cidade da Letras* também encontra na imposição do conceito de unidade o cerne do movimento de colonização. Para ele, a organização das cidades latino-americanas faz parte da tentativa de se impor um modelo. Interessante é a observação do pensador uruguaio sobre a utopia do projeto, já que, segundo ele, este mesmo processo organizacional não conseguiu ser imposto na Europa.

¹⁰ Serge Gruzinski em *O pensamento mestiço* observa que o mimetismo pode se tornar fonte de invenções e mestiçagens. Para ele, a mestiçagem é um esforço de recomposição de um universo desagregado e um arranjo local dos novos quadros impostos pelos conquistadores.

Silviano Santiago analisa o seu objeto, a saber, “o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano frente ao Europeu” (SANTIAGO, 1978, p.12), respaldado pelas teorias de Roland Barthes sobre a escritura e as de Jacques Derrida sobre o suplemento. Ele observa que a literatura latino-americana tem feito uso de modelos europeus lidos no seu texto *escrevível* e suplementados pela diferença, assim, caberia ao crítico “analisar o uso que o escritor faz de um texto, ou de uma técnica literária e se completa pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria.” (SANTIAGO, 1978, p.22). Ou seja, a atitude do crítico englobaria tanto a atividade de leitura quanto a de tradução.

A diferença, em relação ao texto fonte, apareceria na recusa do escritor latino-americano em trabalhar de forma espontânea, na aceitação que este faz da “escritura como um dever lúcido e consciente” (SANTIAGO, 1978, p.26), uma leitura, nunca inocente, nas brechas da pseudo-unidade metropolitana.

O conceito forjado por Silviano Santiago, embora datado dos anos 70, ganhou novas e diversas formulações na contemporaneidade: lugar intervalar (E. Glissant), espaço intersticial (H. K. Bhabba), in-between (Walter D. Mignolo e Serge Gruzinski) são algumas das várias denominações para o espaço intermediário e paradoxal que se fez presente no mundo cada vez mais atravessado por turbulências ideológicas e realinhamentos globais. Segundo Núbia Jacques Hanciau:

O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós-colonialistas e pela posição singular da crítica ante a dependência cultural -, fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação. (FIGUEIREDO, 2005, p127)

A crítica periférica opta por formular “conceitos”, “noções” que passam a atuar no sistema hegemônico, contrários aos conceitos de totalização e unidade impostos violentamente pelo movimento colonizador.

O ensaio de Silviano Santiago pressupõe a lucidez do escritor em relação ao uso de elementos forâneos em seu texto. Se Antonio Candido não examina explicitamente o papel do intelectual enquanto crítico que também emprega novas formulações referenciadas no momento histórico, Silviano Santiago explicita o lugar da crítica, melhor, do intelectual, que pode ser ocupado pelo escritor enquanto criador ou enquanto ensaísta na mudança de olhar sobre a relação entre os textos subalternos e os textos metropolitanos. Para ele, o texto híbrido (ensaio e ficção) é um texto construído por um leitor.

É o que Ricardo Piglia, em 1992, propõe, para explicar a relação do escritor com a tradição: a idéia da memória das leituras. Segundo ele, “ Para um escritor “la memoria es la tradición” (PIGLIA, 1992, p. 60). Esta memória seria impessoal, plena de citações de várias línguas, como a estrutura de um sonho.

Vista deste modo, as origens da tradição não podem ser localizadas, pois as leituras voltam como recordações pessoais, já que a linguagem seria um espaço utópico, no qual estão excluídas as relações de propriedade. Apenas na literatura as palavras seriam convertidas em bem pessoal. “Podemos definir a la tradición como la prehistoria contemporânea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra em el presente.” (PIGLIA, 1992, p.61). Um passado em ruínas com o qual o escritor trabalha.

Em entrevista a revista *Cult* de janeiro de 2004, Ricardo Piglia assim define o conceito de extradição. “Por um lado, a “ex-tradição”, isto é, uma tradição

perdida, os restos de uma cultura que persistem às margens; mas, por outro lado, a extradição como o contrário do exílio, como o risco de ser levado à fronteira, obrigado a voltar” (PIGLIA, 2004, p.34). A duplicidade do conceito assumida por Piglia remete a impossibilidade de narrar de forma exemplar a tradição perdida, mas de apenas recuperar restos desta cultura, tarefa para qual é necessário um detetive que reconstrói um relato ficcionalmente numa narrativa sempre precária.

A consciência de se estar num lugar deslocado, já que não possui história (no sentido que o historicismo apresenta), e de trabalhar com uma tradição em ruínas, porque esquecida e alheia, força a uma *mirada estrábica*, o trabalho sempre em duplicidade, pois necessita de estar com um “ojo puesto em la inteligencia europea y outro puesto em la entrañas de la patria.”(PIGLIA, 1992, p. 61).

Ricardo Piglia identifica, na literatura Argentina, duas linhas centrais na busca de uma identidade, ambas baseadas no modo como usa a tradição estrangeira. A primeira, composta de leituras fora de contexto, de anulação do duplo sentido, de recorte, de fragmentação, de citação inadequada, de plágio, que leva a perda do original, a uma leitura amnésica, proposital ou não, que inventa uma tradição. A segunda, fruto da comparação, é composta do sentimento de não estar no centro, de viver na fresta ou na fissura, da consciência de estar no subúrbio do mundo. Vista deste modo, a comparação seria a condição do fracasso.

No entanto, segundo Borges em *O escritor argentino e a tradição*, é esta mesma condição, a saber, estar no subúrbio do mundo, que dá o direito de apropriar-se de uma memória alheia. “La identidad de una cultura se define por el modo em que usa la tradición extranjera.” (PIGLIA, 1992, p.64)

Observa-se que, na formulação desta “*mirada estrábica*”, Piglia une a postura borgeana da irreverência com a tradição, a posição de Candido sobre o lugar que cultura metropolitana ocupa no imaginário colonizado e a postura de Silviano Santiago da rasura da tradição.

Nesse ponto, a situação do escritor latino-americano delineada por Piglia torna-se uma metáfora para a cultura contemporânea, pois nela a cultura de massas, ao produzir uma memória impessoal, educa os sentimentos, produzindo recordações e experiências.

Na narrativa contemporânea, é possível identificar a morte da memória pessoal como condição de verdadeira identidade. Esta passa a ser construída em espaços desconhecidos, estrangeiros, não familiares, acarretando o surgimento do herói que mata a recordação e que inventa um passado, uma vida falsa. Cabe à ficção narrar a tensão entre “cultura mundial y literatura nacional. Entre la tendencia generalizada de uniformar la experiencia y construir grandes nucleos de memoria comum y las resistencias locales, las culturas particulares, la memoria oral de los ghettos.” (PIGLIA, 1992, p.66). Ao escritor cabe a construção de uma memória pessoal que sirva como ponte para uma história esquecida.

Nesse panorama pode-se identificar uma série de elementos contextuais que constituem o debate em torno da autoria e da origem. Em Borges, o recorte irônico não esconde a idéia de que a literatura é universal em seus temas e relações; em Candido, o ensaio sobre as relações de dependência e superação na literatura latino-americana; em Silviano Santiago, a idéia de uma utilização pessoal e consciente de recursos e, em Piglia, a mudança de direção do olhar que agora se faz para dentro.

Todos trabalham com a idéia da violência enquanto fundação, por isso se faz necessária a elaboração do escritor enquanto crítico, ou seja, assumir o ponto de vista do leitor.

A nossa hipótese é a de que tanto Silviano Santiago quanto Ricardo Piglia assumem em suas ficções o lugar do leitor e transformam a prática da citação numa prática de presentificação do voz do outro. Nessa concepção, o presente não é colocado como uma consequência natural do passado, ou seja, os vínculos entre eles nunca estão dados, mas devem ser inventados, redimidos, a fim de que o futuro apareça como uma promessa aberta.

No conceito de *extradición* de Ricardo Piglia está introduzida a morte da memória como condição da verdadeira identidade, já que a verdade deve ser construída: “A verdade tem a ver com o lugar de onde se enuncia e define o sujeito”(GOMES, 2004, p.125). e o lugar da verdade é o que Ricardo Piglia tenta teorizar em *Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)*.

O livro, fruto de conferências proferidas em Havana no ano 2000, parte das reflexões de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, buscando suplementar as cinco desenvolvidas pelo cubano (a sexta não chegou a ser escrita) a partir de um lugar levemente marginal, ou seja, como pensar a obra mestra futura a partir do subúrbio do mundo. A primeira proposta formulada por Ricardo Piglia é a idéia da verdade como objeto de luta e horizonte político. Verdade que não é direta, não é algo dado e que surge da luta, da confrontação e das relações de poder: “Podríamos decir que aqui se define um lugar para el escritor: establecer donde está la verdad, actuar como um detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada.” (PIGLIA, 2001, p.21)

A literatura deve construir relatos alternativos aos relatos do estado que formem uma rede de histórias alternativas, a fim de reconstituir “la trama perdida” (PIGLIA, 2001, p.29).

A segunda proposta é a de deslocamento e distância. O estilo deve ser um movimento até outra enunciação: “salir del centro, dejar que el lenguaje hable también em el borde, em lo que se oye, em lo que llega de outro.” (PIGLIA, 2001, p.37).

A terceira proposta relaciona-se ao uso da linguagem, já que o estado procura neutralizar, despolitizar e apagar os signos de qualquer discurso crítico e já que a mídia repete e modula as versões oficiais, cabe a literatura buscar a “claridade” no sentido de trabalho minucioso, detalhado, mínimo de luta contra os estereótipos e as formas cristalizadas da língua social: “la intervención política de um escritor se define antes que nada em la confrontación com estos usos oficiales del lenguaje.” (PIGLIA, 2001, p.39)

A análise das posições dos quatro autores abordados nesse capítulo deveu-se à necessidade de traçar um percurso das visões sobre as relações entre a literatura latino-americana e a metropolitana que parecem estar na base de nossa hipótese de análise das obras de Ricardo Piglia e Silviano Santiago. Estes dois escritores postulam um olhar para a própria tradição literária de seus países através de uma memória pessoal que se lança como ponte para uma história esquecida.

O escritor enquanto crítico assume o ponto de vista do leitor, fazendo da citação uma forma de presentificação da voz do outro. Assim, os vínculos com o passado devem ser transformados por processos ficcionais e lidos sob uma perspectiva política para que possam aparecer como promessa aberta ao futuro. O deslocamento é a

forma de se buscar o lugar da verdade a partir do lugar de onde se enuncia e define o sujeito.

Para tal, a linguagem é tratada como espaço utópico, no qual estão abolidas as questões de propriedade, num processo de leitura amnésica da tradição literária que pode inventar uma tradição.

2. O FALSO NOME DE RICARDO PIGLIA

“Parece-lhe possível que num romance se expressem pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. “Essa ilusão da falsidade”, disse Renzi, “é a própria literatura.” (PIGLIA, 2004, p.25)

O que se imagina em um texto de homenagem de um escritor a outro? Com certeza, frases laudatórias, afirmação da imensa importância para as letras nacionais, louvar em sua obra as influências marcantes e seu poder de continuidade no tempo, e outros lugares comuns freqüentes neste tipo de prosa. Sem dúvida, seria difícil imaginar um texto de propósito semelhante no qual a homenagem estaria na apropriação do estilo e de textos do autor. É isso que faz Ricardo Piglia em *Nombre falso*, novela que tem o subtítulo de Homenagem a Roberto Arlt.¹¹ Piglia, em uma entrevista¹², cita uma frase de Borges sobre Macedônio Fernández que justificaria sua postura neste relato: "Yo lo admiraba hasta el plagio".

Admiração parece ser a palavra chave para recortar nessa novela a posição do narrador, do crítico e do ensaísta. Uma admiração que se transforma em delito e se faz de roubos da memória alheia.

¹¹ Silviano Santiago também o faz no romance *Em liberdade* no qual assume o estilo de Graciliano Ramos.

¹² Entrevista http://www.malabarismo.cl/general/recortes/2003_04_17_que_pasa/ acessado em 02/01/2005

O livro *Nombre falso* é composto de seis contos escritos em 1975. Ricardo Piglia em nota preliminar da edição definitiva classificou-os de contos com exceção do texto que dá nome ao livro. A este ele reservou o termo novela.

Nunca sabremos por qué decidimos que ciertas historias son nuestras y podemos narralas mientras otras (a menudo mejores), que imaginamos o vivimos, nos son ajenas y se pierden. Sobre esse trata, creo la *nouvelle* que da nombre a este libro. (PIGLIA, 1994, p.10.)

Na nota preliminar à edição definitiva dos textos de *Nombre falso*, Ricardo Piglia comenta que os escreveu olhando por uma janela do apartamento que habitava e que, por isso, as histórias pareciam que sempre estiveram ali, do outro lado do vidro. Destaca ainda que considera a novela que dá nome ao livro o melhor que já escreveu, pois teve a certeza de que pela primeira vez percebeu o que realmente se via do outro lado da janela.

O deslocamento do olhar que a imagem sugere, enquanto movimento de voltar-se para a subjetividade do outro, transforma-se, na novela, em diluição da posição autoral e multiplicação de subjetividades. O exercício da memória alheia e pessoal converte o texto, aparentemente autoral, em um repositório de imagens distintas que concorrem na cristalização da imagem do homenageado.

Imagem que busca inserir Roberto Arlt como o grande autor argentino do século XX, pois “Arlt parte de certos núcleos básicos, como as relações entre poder e ficção, entre dinheiro e loucura, entre verdade e complô, e os converte em forma e estratégia narrativa.” (PIGLIA, 1986, p.28).

Arlt pertenceria à segunda linha na literatura Argentina, identificada por Piglia, na busca de uma identidade a partir modo como usa a tradição estrangeira. À primeira, composta de leituras fora de contexto, de anulação do duplo sentido, de recorte, de fragmentação, de citação inadequada, de plágio, que leva à perda do original,

a uma leitura amnésica, proposital ou não, que inventa uma tradição, pertenceria Jorge Luís Borges¹³. A segunda linha, fruto da comparação, revela o sentimento de não estar no centro, de viver na fresta ou na fissura, da consciência de estar no subúrbio do mundo.

É esse mesmo deslocamento que Piglia elege como uma das propostas para o próximo milênio. “Me parece que la segunda propuesta que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento hasta otra enunciación, es una toma de distancia com respecto a la palabra propia.” (PIGLIA, 2001, p.36).

Em *Nombre falso*, o deslocamento é encenado pelo narrador Ricardo Piglia, a voz de Saul Kostia e de Martina, além da voz de Roberto Arlt, a fim de colocar em funcionamento a máquina narrativa de Piglia em busca da verdade¹⁴ como objeto de luta e horizonte político. Verdade que não é direta, não é algo dado, e sim, algo que surge da luta, da confrontação de histórias e das relações de poder. Ou seja, a verdade é construída nas dobras da linguagem.

O narrador se apresenta como Ricardo Piglia, um crítico encarregado de preparar uma série de inéditos de Roberto Arlt para um ritual acadêmico: a publicação de inéditos do escritor em livros em função dos 30 anos de sua morte. Esse lugar de enunciação permite a ele afirmar-se como o descobridor do único conto inédito do escritor: *Luba*, e todo o processo narrativo é tensionado pela busca do narrador de convencer o leitor dessa sua prerrogativa. Para tal, o narrador passa a enumerar de forma sistemática a lista de inéditos, com notas de rodapé que reproduzem parte do denominado original, entre eles, um relato autobiográfico que teria sido feito por Arlt.

¹³ Para Ricardo Piglia, Borges seria o último (e melhor) escritor argentino do século XIX. A este respeito Ver crítica y ficción.

¹⁴ A verdade é teorizada por Piglia como a primeira proposta para a literatura no próximo milênio. Caberia ao escritor estabelecer onde está a verdade escamoteada pelo estado.

Na tentativa de resgatar o suposto acervo, ele entrará em contato com Andrés Martina, (diretor de uma biblioteca socialista e locatário de um galpão onde Arlt desenvolvia suas pesquisas), e Saul Kostia, poeta e amigo do escritor.

Nessa novela, portanto, o narrador se apresenta como um acadêmico de nome Ricardo Piglia que, consciente do valor de mercado do inédito, exige sigilo e tem para com os papéis uma relação de propriedade obsessiva. Tal qual um detetive, investiga, cataloga, enfrenta enigmas, reconstrói fatos, recolhe testemunhos, traça hipóteses e fracassa. São dois os elementos presentes no texto que o transformam em forma narrativa plena de defesa de posturas teóricas; o gênero textual que o narrador diz adotar e a postura investigativa que ele assume.

O gênero textual adotado, o relato, “Esto que escribo es un informe o mejor un resumen” (PIGLIA, 1997, p.89), já rasura por si só as fronteiras entre o real e o ficcional. Segundo Joaquim Dolz, o relatar pressupõe a representação pelo discurso de experiências vividas, situadas no tempo e serve à documentação e memorização de ações humanas e difere do narrar por ser este “uma mimeses da ação através da intriga” (DOLZ, 2004, p. 121). Portanto, além do narrador assumir o mesmo nome do autor, aquele se coloca na posição de quem escreve a partir de uma experiência vivida.

A metáfora do detetive para falar do escritor é uma das constantes da obra crítica de Piglia: “Podríamos decir que aqui se define un lugar para el escritor: establecer donde está la verdad, actuar como um detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada.” (PIGLIA, 2001, p.21).

O detetive é um ser problemático, atravessado pelo relato de outros, de vidas plenas de outros, das quais se apropria para construir sua imagem de ser à margem, para o qual nada do que humano é estranho.

Um detetive que sabe que a verdade se acha além de suas reconstituições e reconhece a incapacidade de compreender todos os seus meandros, mas que deve afirmar sua versão, tomar para si a assinatura da versão final e, com isso, produzir uma nova versão incompleta, com a certeza da inconclusão. A angústia do detetive está em saber que a sua versão é o que o nome diz “versão”. O detetive torna-se autor de um crime, pois ele o reconstitui em palavras¹⁵. Aí está a angústia do crítico, sempre atravessado pela possibilidade de outras versões, do detalhe que escapa, da palavra não tomada em sua multiplicidade e a necessidade de afirmar e assinar os intervalos de um outro texto do qual passa a ser também autor. É sabido que um texto é também atravessado pelo que se disse (escreveu) sobre ele.

Ao aproximar e apresentar o narrador de forma dupla, força o leitor a questionar seus lugares estabelecidos: o autor, o narrador, o detetive, o admirador, o ladrão (ao roubar), o enganado. Questionar a autoria, é questionar a propriedade.

O deslocamento da posição autoral que força o leitor a questionar toda a novela assume uma forma específica no texto de Piglia. A forma canônica do trabalho acadêmico com notas, citações, comentários críticos e apêndice é incorporado ao texto ficcional ao lado de diálogos com os personagens. O uso sistemático de tipos gráficos diferentes¹⁶ remete o leitor ao dialogismo inerente à obra crítica e nem sempre visível no texto ficcional, efeito que nos remete a idéia da indistinção dessas formas, consideradas por Piglia como indissociáveis. Para ele, “a crítica é a forma moderna da autobiografia”(PIGLIA, 2004, p. 117) e “Todas histórias do mundo são tecidas com a

¹⁵ Como Guimarães Rosa: “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo!” (ROSA, 1986, p.559).

¹⁶ Na edição brasileira da editora Iluminuras as diferenças gráficas muitas vezes foram modificadas. Por exemplo, na página 30 o relato do narrador que antes vinha sendo destacado em itálico passa a normal, enquanto as citações dos originais de Arlt, que até então estavam em tipo normal, passam a itálico.

trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais” (PIGLIA, 2004, p.104).

O processo de citação inerente ao trabalho acadêmico é encenado na novela como apropriação e recriação que busca encontrar a forma de se dizer através da fala do outro. Por exemplo, a visão da literatura enquanto falsificação feita através de roubos de obras alheias e a escritura que se origina da leitura são enunciada por Saul Kostia:

— No joda, ¿quiere? ¿Qué me va a decir? ¿Que era el testigo de la clase media? ¿Sabe de quién fue testigo Arlt?: de Edgar Sue, de Rocambole, de esos tipos. Leía como loco: todo en las traducciones de Tor. ¿Se ubica? Jamelgo, mozalbetes; eso era la gran literatura para él. Y tenía razón. Lea *Escritor fracasado*. eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire —dijo—, haga una cosa: lea *Escritor fracasado*. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal. (PIGLIA, 1997, p.119)¹⁷

Nesse fragmento, percebe-se a síntese de várias proposições teóricas e ficcionais do próprio Piglia, tais como os usos populares da cultura, por exemplo, a utilização de casos da crônica policial em *Plata queimada*, e uma das chaves para a compreensão de sua obra literária e crítica na síntese “escreve-se a partir de onde se pode ler.”

¹⁷ A tradução brasileira de Heloisa Jahn para a editora Iluminuras é ligeiramente diferente “A história de um cara que não consegue escrever nada de original, que rouba sem perceber. Todos os escritores deste país são assim, a literatura daqui é assim. Tudo falso, falsificações de falsificações. Arlt percebeu que tinha que escrever sobre isso, enfiado até o pescoço. Olhe — disse —, faça um teste, compare *Escritor fracassado* com aquele conto do Borges, com *Pierre Menard: são a mesma coisa.*” A inserção de *Pierre Menard* de Borges não consta da edição definitiva preparada por Piglia em 1997, mas está presente na edição de 1994.

Em cada contato, percebe-se o desdobramento dialógico da narrativa nas oscilações entre os pontos de vista dos vários personagens sobre Roberto Arlt, além da introdução de cartas, diários, anotações, referências bibliográficas, projetos de romances, citações que dissolvem os limites das marcas autorais, a ponto do relato final, *Luba*, possuir pelo menos três assinaturas: o suposto texto manuscrito de Arlt; a continuação do conto que consta do texto datilografado de Kostia e a de Ricardo Piglia ao comentar as diferentes versões.

O narrador é deslocado do papel de crítico para o de detetive, e a novela que inicialmente obedece a certo rigor acadêmico passa a apresentar a estrutura também de uma novela policial. Para Piglia, esta é a "grande forma ficcional da crítica literária" (PIGLIA, 1994, p.62), pois se aproxima do trabalho crítico de reconstituir os universos políticos, literários, históricos que se configuram como crimes, complôs e marcas autorais espelhadas nas figuras do autor e do crítico, nas citações roubadas e nos textos apócrifos.

A visão do crítico enquanto detetive supõe como complemento a idéia do escritor como um criminoso e toda escrita como um crime por suas falsificações e roubos. Metáfora que, como já se apontou no capítulo anterior, tem servido para descrever a relação do escritor latino-americano com a tradição estrangeira. No entanto, nesse assunto, "como em toda buena novela policial, lo que está em juego no es la ley, sino el dinero (o, mejor: la ley del dinero)." (PIGLIA, 1997, p.122), a questão da autoria passa a ser referenciada em função do mercado, do qual o crítico participa, segundo Arlt, com a função de "regular la circulación e la venta de los libros em el mercado" (PIGLIA, 1997, p.122).

Silviano Santiago comenta a diferença do papel do crítico em tempos pós-modernos ao comparar a entrada de Paulo Coelho no Livro dos recordes Guinness, a premiação de J. M. Cortezee com o prêmio Nobel e o prêmio da paz oferecido à Susan Sontag pela Feira de Frankfurt. Para ele, as três premiações que ocorrem em outubro de 2003 revelam a dissociação dos papéis assumidos pelos escritores: “temos três entidades no tabuleiro literário do novo milênio: o romancista de qualidade, o autor recordista e a intelectual participante.” (SANTIAGO, 2004, p.77). Ao analisar a tripartição do escritor em tempos pós-modernos, o ensaísta chega a uma definição interessante sobre o intelectual:

Fazer literatura (sem definição de gênero) talvez seja, em tempos pós-modernos e pós-coloniais, o modo mais acidentado, belo e racional de se cometer suicídio artístico na praça do livro. Sabor de veneno na boca, sensação de envenenamento nas mãos, visão de crepúsculo nos olhos. O futuro da Literatura não depende hoje de prêmios e, sim, de coveiros. Coveiros de altíssimo nível, capazes de transformar o campo santo dos suicidas em lugar de visita pública, onde se cultiva o prazer da leitura e se pratica o culto do livro. (SANTIAGO, 2004, p.88).

De regulador do mercado de vendas à coveiro, o papel do crítico parece ter sido alijado da regulação econômica e reinserido, na visão de Silviano Santiago, de forma utópica na função de instância canonizadora, não que isso tenha muita importância diante dos números do mercado.

A falsificação e o engano são matérias primas da obra de Roberto Arlt e “o dinheiro não se reduz a um tema em Roberto Arlt; mais que mero elemento temático, é fundamento e metáfora organizadora da ficção.” (AVELAR, 2003, p.113).

É também esse princípio, a saber, o dinheiro como metáfora organizadora da ficção e da crítica, que Ricardo Piglia elege como motor de *Nombre falso*. A

metáfora do dinheiro enquanto elemento simbólico num mundo pós-moderno surge, por exemplo, no conto *Luba*, quando o jovem revolucionário propõe à prostituta libertá-la através de dinheiro falso.

Com esta plata vas a empezar una nueva vida, vos también. Es plata falsa, pero eso no importa: nadie va a notar la diferencia. Son perfectos: los hizo el más grande falsificador de Sudamérica. Nadie se va a dar cuenta, y menos em el campo, podes estar tranqüila. (PIGLIA, 1997, p.150)

É o dinheiro também o responsável pela tensão entre o narrador personagem e Kostia.

Escúcheme. Max – había escrito em el margen con una letra de insecto que imitaba torpemente la letra de Arlt -, *le debo veinte mil (me gaste otros diez). Digamos que son las desventajas de su profesión. Suyo. Kostia.* (PIGLIA, 1997, p.126 destaque do original)

E, novamente, é do dinheiro que medeia o mistério da não publicação do conto, já que Arlt havia sido pago para fazê-lo.

Este cuento lo escribí médio obligado porque me lo pidieron em *El Hogar* (me pagan \$1 la página. Más que a Gálvez) y lê saqué \$ 25 de anticipo. ¿Sabes lo que es esto de crear por encargo y a tanto la línea? No creo que vos ni nadie em este país sepa lo que es este suplicio infernal. Pero ésta es la profesión que elegi, incluso antes de haber escrito media página, antes de saber para qué mierda servía yo. (PIGLIA, 1997, p.113).

Partindo, então, do dinheiro como metáfora privilegiada da falsificação, Piglia estabelece uma relação entre a regulação do mercado, a adulteração e a ficção.

A multiplicação de subjetividades irá garantir a produção de subjetividades apócrifas que fazem do texto ficcional um lugar de pensar as relações da arte e do mercado, e, deslocando posições tradicionais (cristalizadas) sobre os papéis

sociais daqueles que estão envolvidos no processo de produção e circulação da obra literária enquanto mercadoria.

Nesse ponto é interessante verificar a posição de Michel Foucault em seu *O que é um autor?* Neste texto, Foucault examina o problema do sujeito e sua relação com a escrita, relacionando a importância do nome com a idéia de propriedade. Sob a citação de Samuel Becket “Que importa quem fala”, Foucault inicia seu texto afirmando que se deve reconhecer esta indiferença como um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Aspecto que será retomado no final do texto como uma das implicações possíveis da análise da função autor e como espaço utópico. Tese com a qual Piglia parece concordar, ao preconizar em *Memória e tradición* a linguagem como um espaço utópico do qual as relações de propriedade estariam excluídas.

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer. (FOUCAULT, 1992, p.35).

A função autor é distinta do nome próprio por implicar uma função classificativa (reagrupar, selecionar, delimitar e relacionar). “A função autor é assim, característica o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1992, p46).

Quatro seriam as características desta função. A primeira: a ligação desta com sistema judicial e institucional, pois está ligada ao regime de propriedade para os textos: A segunda, a idéia de que ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, a terceira, se define através de uma série de operações específicas e complexas (cotejamento, exclusão, comparação dentro de uma série de textos atribuídos a um autor); e a quarta, não reenvia para um indivíduo real, dando lugar a várias posições-sujeitos.

Parece que Piglia encena estas várias posições em *Nombre Falso*, a saber, o narrador, o crítico, o personagem e reduplica o mesmo processo em direção a Roberto Arlt, já que este também ocupa, através de citação, os três lugares expostos.

O narrador é deslocado de sua posição de autoridade e é obrigado a assumir seu lugar de criminoso, culpado de se apropriar do texto alheio, de torná-lo seu, de fazê-lo objeto no mercado de trocas. A admiração se confunde com a vaidade e o texto ganha contornos biográficos. Ao usar fatos e citações verdadeiras ao lado de falsas, o autor força o leitor a ocupar um lugar inseguro, movediço.

Se dirá que me aparto del objetivo de este informe: no es del todo así: El hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto – como había sido mi intención – independientemente, precedido por um simple ensayo introductorio, demuestra – ya se verá – que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod). (PIGLIA, 1997, p.121)

A leitura da experiência através de Max Brod é uma apropriação marginal do lugar central que a obra de Kafka ocupa na literatura europeia e a contamina com a impureza de *Luba*. Como se sabe Max Brod foi o fiel depositário da obra de Franz Kafka, tendo traído o amigo e em vez do fogo das chamas deu-lhe o fogo da publicação. Ao espelhar a publicação de textos inéditos de Roberto Arlt, na atitude de Max Brod, o narrador estende a mesma desconfiança que paira sobre *Luba* ao canônico *O processo*, numa clara demonstração de que não importa quem fala!

Remeter a obra de Roberto Arlt a de Franz Kafka suscita aproximações no que se refere ao uso da linguagem feita pelo argentino e pelo alemão. A propósito da obra de Kafka, Giles Deleuze e Félix Guattari elaboram um panorama do que denominaram “uma literatura menor”. Para os filósofos, uma literatura menor se

caracterizaria por três elementos fundamentais: o primeiro é que ela “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE, 1977, p.25). Essa atitude implica estar como estrangeiro em sua própria língua, criando um forte coeficiente de desterritorialização. O segundo elemento é que nela tudo é político, “não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade.” (SCHLHAMMER, 2001, p. 60). O terceiro elemento é que nela tudo adquire um valor coletivo. “aqui o enunciado individual é imediatamente coletivo, e o escritor, na sua individualidade, desde já articula uma ação comum. (SCHLHAMMER, 2001, p. 63).

A leitura proposta pelos filósofos da obra de Kafka exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua:

Menor é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. (SCHLHAMMER, 2001, p. 63)

Na obra de Roberto Arlt, Ricardo Piglia julga encontrar “um estranho desvio na linguagem”.

(...) uma relação de distância e estranheza com a língua materna que é sempre a marca de um grande escritor. Nesse sentido ninguém é menos argentino que Arlt (ninguém mais contrário à “tradição argentina”): quem escreve é um estrangeiro, um recém-chegado que se orienta com dificuldade na vertigem de uma cidade desconhecida. Paradoxalmente, a realidade foi se acercando cada vez mais da visão “excêntrica” de Roberto Arlt. Sua obra pode ser lida como uma profecia: mais do que refletir a realidade, seus livros acabaram por cifrar sua forma futura. (PIGLIA, 2004, pp.33-34).

O crítico percebe na obra de Arlt o “coeficiente de desterritorialização” da língua, o político por sua visão excêntrica e o valor coletivo, por “cifrar a forma futura”. Quem escreve é um subalterno.

O procedimento narrativo utilizado em *Nombre falso* se mostra também paralelo ao procedimento que Delleuze e Guattari utilizam na análise da obra de Kafka. Eles o fazem analisando as “máquinas expressivas” (cartas, contos, romances) reinsserindo-as ou na relação entre a vida pessoal de Kafka e sua escrita, ou na relação entre sua experiência e o contexto histórico.

Em *Nombre falso*, Arlt enquanto personagem é apresentado pelos seus escritos, cartas pessoais e comerciais, anotações de experiências, fragmentos de obras inacabadas escritas em um caderno, e pelos olhares que sobre ele recaem por parte dos outros personagens. De Martina, recebe o olhar do admirador e fã incondicional, capaz de abrir mão da sua propriedade para ajudá-lo em seu sonho. “Siga nomás, siga aunque se quema toda la casa” (PIGLIA, 1997, p.92). Como o afeto permeia esta relação (“Yo lo termine queriendo como a um hijo” (PIGLIA, 1997, p.92). Como nela não cabem as relações de propriedade, abre mão, por exemplo, da remuneração pelas informações e originais oferecida pelo narrador.

Arlt também comparece como o inventor, um tipo literário presente nas *Aguafuertes* do próprio Roberto Arlt, que, segundo Beatriz Sarlo, “tem algo de visionário e algo de enganoso, no seu misto de autodidata e ambicioso” (SARLO, 1997, p.252). Esse tipo capta a atmosfera coletiva de uma Buenos Aires dos anos 20 e 30, na qual predominavam notícias de certos avanços tecnológicos só alcançáveis em vinte ou trinta anos e que revelavam a força cultural dos mitos modernizadores num país à margem. Apresentado como um homem que busca, ao se transfigurar em inventor,

meios para a sua sobrevivência que permitam a ele dedicar-se a atividade da escrita, Arlt torna-se símbolo das transformações do papel do intelectual latino-americano no século XX.

O inventor busca, ao mesmo tempo, várias coisas que não estão diretamente ligadas à atividade científica: ao contrário do pesquisador ignorado por seu tempo, o inventor quer reconhecimento, fama e riqueza. Esses são os desejos que acompanham a invenção tecnológica; há um nexo não só com o mundo prático, mas com o êxito econômico e a ascensão social. (SARLO, 1997, p.254)

A escolha desta imagem para figurar o homenageado funde o escritor que se acha em meio a uma tradição sempre relegada com suas angústias enquanto produtor de algo que só ganha valor ao descobrir sua utilidade. Um homem atormentado antes de morrer para criar condições de ganhar dinheiro para escrever.

(...) em nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, consciente o inconscientemente. La gente que hasta experimenta dificultades para escribirle a la familia, cree que la mentalidad del escritor es superior a la de sus semejantes. Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero . Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa. La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. Es el oficio, el ‘métier’. La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones. (PIGLIA, 1997, p.91).

O intelectual enquanto ícone¹⁸, a verdade enquanto horizonte de expectativa do leitor, o trabalho de falsificador do escritor em meio “a gente que não consegue escrever cartas”, eis aí uma gama de temas e assombrações do intelectual latino-americano que são reinscridas, em *Nombre falso*¹⁹, num contexto político de proibição do peronismo na Argentina (1955–1973) no qual a figura do intelectual

¹⁸ No conto *Intestino grosso* de Rubem Fonseca um escritor dá uma entrevista remunerada pela quantidade de palavras.

¹⁹ A novela se passa em 1972, conforme “comencé a recopilar a principios de 1972. Se cumplían treinta años de su (Arlt) muerte” (PIGLIA, 1997, p.89)

começa a fundir-se com a do ativista guerrilheiro. Eis aí o tema de *Luba*, o relato resultante da pesquisa do narrador de Nombre falso.

Luba aparece em apêndice como o texto resultante dos manuscritos entregues ao narrador Ricardo Piglia por Martina e a versão publicada por Saul Kostia em *El mundo*. O manuscrito tão ansiado pelo narrador, chega-lhe de duas formas: a primeira, uma carta de Kostia com um recorte de *El mundo* no qual o amigo de Arlt teria publicado o conto assinando-o com o seu próprio nome. Dentro do envelope, também constava o dinheiro pago pelo narrador a Kostia, além da mensagem:

Kostia había publicado el cuento de Arlt con el título de Nombre falso: Luba, y lo había firmado con su propio nombre. *Escúcheme. Max* —había escrito en el margen con una letra de insecto que imitaba torpemente la letra de Arlt—, *le debo veinte mil (me gasté otros diez). Digamos que son las desventajas de su profesión. Suyo. Kostia.* (PIGLIA, 1997, p.126)

Dois elementos se destacam no fragmento: o primeiro, a referência irônica a Max Brod que reitera a imagem do editor, comentarista e crítico que esse assumiu em relação à obra de Franz Kafka. O narrador Ricardo Piglia, em nota de rodapé, já havia comentado a transformação do gesto de Kafka, ao determinar a Max Brod a queima de seus textos, em sua última obra no sentido do absurdo e paradoxal da situação, pois, ao mesmo tempo, enobrece e aniquila o amigo, já que este tem a possibilidade de publicar os textos de Kafka como seus. Na nota de rodapé também aparece uma referência a possibilidade de o desejo de Kafka ser a apropriação de seu texto e a multiplicação do dilema de consciência ao infinito.

¿No hubiera complacido mejor (¿no podemos pensar que eso deseaba?) al genio distante y perverso de Franz Kafka un Max Brod que usurpa la fama del difunto y que en el momento de morir revela a alguien (a otro albacea servicial, a otro Max Brod) la propiedad secreta de esos textos? (PIGLIA, 1997, p.121)

Em seguida ao comentário, o narrador faz uma observação sobre o próprio relato dizendo-se também submetido a mesma prova que Max Brod. Essas observações fazem o leitor penetrar no terreno muito próprio de Ricardo Piglia, já que estabelecem um mistério pronto para a investigação de um crítico detetive.

Seguindo essa linha, penetra-se no apêndice da obra, o suposto conto inédito de Arlt, *Luba*, com uma série de elementos ocultos que não se clarificam, mas que instigam uma série de questões. Edgardo Berg afirma:

Luba”, el relato inédito de Arlt, no es otra cosa que la “traducción” y reescritura del texto de Andreiev. ¿Quién no recuerda las travesías de reescritura de Pierre Menard?. Doble homenaje, las escrituras de Arlt y de Borges como dos espejos invertidos pero paradójicamente simétricos. (BERG, 1996, p.143)

No decorrer da novela, várias “pistas” sobre as possíveis relações de Roberto Arlt com o texto de Leonid Andreiev são displicentemente referidas. Assim na primeira parte da novela, há o seguinte comentário:

Aparte hay un recuadro com uma lista de libros (leídos por Arlt em esos días o que Arlt pensaba comprar): *Mecánica cuántica* de O. Asendorf. *Química orgánica* de L. Panunzio. *Manual de economía política* de N. Bujarin. *Recuerdos de Lênin* de M. Gorki. *Bouvard y Pécuchet* de G. Flaubert. *Las tinieblas* de L. Andreiev. *El anarquismo em la Argentina* de J. Androtti. *La locura de Almayer* de J. Conrad. *Irresponsable* de M. Podestá (al lado de este título Arlt había anotado entre parêntesis: El hombre de los imanes). *A la sombra de las muchachas em flor* de M. Proust. (PIGLIA, 1997, p.109)

Quando Nacaratti informa ao narrador sobre as relações de Roberto Arlt e Saul Kostia, afirma que apesar de discutirem, gostavam muito um do outro. Afirma também certa vez presenciou uma briga de ambos cujo estopim foi o equívoco proposital de Kostia ao nomear *Os sete loucos* dizia *Os sete enforcados*, obra de Leonid Andreiev. Nacaratti afirma: “Lo jodía com Andreiev.” (PIGLIA, 1997, p.115)

Porém, é no momento em que recebe os originais de Arlt pela mão de Nacaratti que as relações entre o suposto relato de Arlt e o texto de Andreiev são evidenciadas.

Era una caja de metal, una de esas cajas que se usan para guardar dinero. Adentro encontré la explicación, el motivo. que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre. En medio del polvo y pegoteados en una sustancia gomosa que parecía caucho líquido, había tres billetes de un peso: varias muestras del tejido de las medias engomadas: un ejemplar de *Las tinieblas* de Andreiev; una hoja de papel canson cubierta de fórmulas químicas; una página de la revista *Argentina libre* con un artículo titulado "Fosco o la economía al revés" que Arlt había publicado en esos días, (PIGLIA, 1997, p. 129)

As relações entre o texto que o narrador publica como pertencente a Roberto Arlt e o conto do escritor russo são insinuadas e lançam uma questão sobre o papel do crítico no mercado da circulação dos textos. Se para Arlt, o crítico é um escritor fracassado, assim como o detetive é um criminoso frustrado, o crítico também é um criminoso, pois segue as pistas das referências do escritor, porém esconde as suas.

No texto, as oposições entre verdadeiro e falso são encenadas, por exemplo, nas relações entre o narrador e Saul Kostia. Enquanto este é apresentado pelo narrador como um bêbado, poeta fracassado, ladrão (por publicar o suposto conto de Arlt sob seu nome), aquele se apresenta ao lado da propriedade, “está em juego la propiedad de um texto de Roberto Arlt” (PIGLIA, 1997, p.89); da verdade, “Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que há permanecido inédito después de su muerte.”(PIGLIA, 1997, p. 89) e da lei, “- Dígale que lo voy a hacer meter preso. (PIGLIA, 1997, p.128). Estas posições são revistas diante da perspectiva de o texto atribuído a Arlt ser uma “tradução” do conto de Andreiev. Assim, Kostia passa de

ladrão a protetor, pois impede a atribuição do suposto plágio ao amigo Arlt, Piglia passa de detetive a ladrão, pois percebe²⁰ o que está em jogo, mas não se furta a publicá-lo.

Junte-se a isso, o próprio título da obra *Nombre falso* e, novamente, todas as posições são relativizadas. A posição autoral se dilui a partir da sobreposição da memória alheia e pessoal e a linguagem se projeta como um espaço utópico do qual as relações de propriedade estão excluídas pela simples razão da impossibilidade de atribuir a um autor a propriedade.

O ícone presta-se a homenagens e apropriações no mercado da literatura, à dupla assinatura, do autor e o descobridor, somam-se em direitos autorais. O sentido da falsificação de origem, a consciência do trabalho feito para ganhar dinheiro e a certeza de que o valor atribuído à obra pode estar diretamente relacionado ao analfabetismo de um público são temáticas presentes no imaginário literário latino americano e retomadas na novela sob a forma de ficção policial. Como afirma Piglia:

Outra forma de pensar a relação entre psicanálise e literatura é dada pelo gênero policial. Trata-se do grande gênero moderno: inventado por Poe em 1843, invadiu o mundo contemporâneo. Hoje olhamos o mundo pautados por esse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime. Como dizia Bertolt Brecht, o que é roubar um banco comparado com fundá-lo? A relação entre lei e verdade é um elemento constitutivo do gênero, que é muito popular, como o foi a tragédia. Como os grandes gêneros literários, o policial tem sido capaz de discutir o mesmo que a sociedade discute, mas de outra maneira.

É isso que a literatura faz: discute de outra maneira. Se não entendermos isso, estaremos pedindo à literatura que faça algo que o jornalismo faria melhor. A literatura discute os mesmos problemas que a sociedade, mas de outra maneira, e essa maneira é a chave de tudo. Uma dessas maneiras é o gênero policial, que vem discutindo as questões entre lei e verdade, a não-coincidência entre a verdade e a lei. (PIGLIA, 1998)

²⁰ “Adentro encontré la explicación, el motivo. que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre. (PIGLIA, 1997, p.129)

Piglia ficcionaliza usando como ferramenta suas idéias sobre a literatura, sua crítica e teoria literária. O princípio utilizado é que se escreve a partir de onde se pode ler e, para exercer esse princípio, elege o deslocamento da posição autoral de um lugar de certeza absoluta para um de relativização de posições.

Ao ressemantizar constantemente sua própria tradição, o autor encena uma espécie de autobiografia – que é também uma história da literatura e da política na Argentina – e a oferece em espetáculo público. Esse texto residual, embora inscreva o autor como personagem de sua própria obra, constrói também uma perspectiva descentrada, que destrói a propriedade textual. (PEREIRA, 1999, p.74)

O texto ficcional se deixa contagiar pelo ensaio, tornando-se auto-reflexivo e crítico.

3. SÓ O ESQUECIMENTO É QUE CONDENSA... (Mário de Andrade)

“Todo escrito meu é um convite ao leitor para que entre no labirinto da minha vida, da minha arte. Não importa a porta por que entra, porque toda e qualquer porta dá para todos os cômodos da casa. Experiência e texto estão em todo e qualquer quarto.” Entrevista de Silviano Santiago

Entrar na obra de Silviano Santiago é sempre um desafio, por sua multiplicidade de aspectos, por suas várias portas de entrada, por suas várias portas de saída. Seja ficcional, seja crítica, seja poética, assumindo um discurso técnico ou lúdico, a obra de Silviano conjuga todos os labirintos do gesto escritural. Por isso entrar na obra de um mestre pela porta aberta ou apontada por ele é sempre o caminho mais fácil, não significando, é claro, que o menos estafante. Aceitemos a “praça de convites” e ousemos penetrar no texto rotulado por ele, editora, editor, e toda a máquina mercadológica de ficção, melhor, romance. Aceitemos o pacto proposto. *O falso mentiroso: memórias*. Aceitemos o narrador e comecemos a nos perder no labirinto traçado pelo Minotauro (o autor).

O livro é constituído por uma série de paradoxos a começar pelo título “O falso mentiroso – Memórias”. São dois os elementos a serem destacados. Em primeiro lugar, a expressão “falso mentiroso” supõe um discurso mentiroso que, ao afirmar que esse discurso é mentiroso, pode ser tomado como uma proposição verdadeira. Esse paradoxo repete o da própria literatura, já que a ficção é um discurso

fabuloso, uma mentira que, respaldada pela palavra “ficção” ou “literatura” adquire um valor de verdade sobre o tema tratado. A literatura analisa, critica, questiona a realidade através de um atalho, um desvio, que é a ficção.

Em segundo lugar, a identificação *Memórias*, apostro ao título. Note-se que a identificação não é feita de forma a incorporar memórias ao projeto ficcional, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas de forma a constituir indicador de um gênero. Daí que a indicação de "memórias" se presume efetiva, não ficcional, servindo-se dos fatos biográficos.

Esse pacto é quebrado logo ao enunciar o narrador personagem Samuel Carneiro da de Souza Aguiar, um artista falsário, que narra sua história (ou histórias) instaurando desde o início o espaço incerto da enunciação: “Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade.” (Santiago, 2004, p.9). A dúvida ecoará durante o texto com pelos menos cinco narrativas de sua suposta paternidade, num processo de invenção e subversão do tradicional lugar unívoco da origem.

Para que as memórias não deixem de ser memórias por serem falsas será preciso que o mentiroso se revele ao mesmo tempo falso e verdadeiro mentiroso, que diga falsas mentiras que são verdadeiras mentiras. Essa condição paradoxal, apenas a ficção literária a cumpre. Mas o decisivo reside em que não se trata de estipular uma existência ficcional nem de falar da vida como se fosse ficção, mas de encarar a própria existência condenada à ficção.

Com essa proposta, a ficção de Silviano Santiago passa a encenar um dos grandes debates da crítica latino-americana, a saber, o lugar do novo e da influência, a relativização da importância da originalidade e da verdade.

Como já se apresentou neste trabalho, a questão da origem da literatura latino-americana, ou seja, a necessidade de se criar uma tradição literária na qual se inserir, encontrou no século XX do um terreno fértil, propício ao aparecimento das mais diversas posições desde as mais abertamente nacionalistas quanto as internacionalistas. Silviano Santiago, enquanto crítico, colaborou para situar o debate não sobre influências e dívidas que diminuem o valor de uma obra diante de seu modelo, mas para reiterar a constituição de obras originais a partir da suplementação e da “diferença que o texto dependente consegue inaugurar.” (SANTIAGO, 1982, p.23). Assim, o velho debate entre fonte e influência deixa de ser, na pós-modernidade, uma categoria de atribuição de valor e passa a se constituir como um recurso de construção textual claro e transparente que gera, por sua vez, o esfacelamento da noção de individualidade autoral.

Em *O falso mentiroso*, Silviano Santiago se serve do “fazer literário como veículo de reflexão crítica encenada” (SOUZA, 1997, p.54) ao articular o discurso da originalidade da cópia através do narrador-personagem, Samuel Carneiro de Souza Aguiar que, além de afirmar seu desconhecimento da origem “Não tive mãe.(...) Não conheci meu pai” (SANTIAGO,2004, p.9) e se caracterizar como branco e com preferência sexual para aqueles de pele cor de jambo que, segundo ele, compõe a “Realidade de europeu nos trópicos” (SANTIAGO,2004, p.10), assume simbolicamente o lugar do subalterno, elegendo a transgressão como norma ao se afirmar como modelo de originalidade.

Mimado, voluntarioso, cheio de manias, enquanto retrata a infância, estabelece o diálogo com o leitor se auto definindo como alguém fora dos padrões, ambíguo na origem, na raça “Sou negro do Harlem no corpo de branco carioca” (SANTIAGO, 2004, p. 23), na sexualidade “Tinha a cara duma menininha de cabelos

compridos, cacheados e louros. No espelho e nas fotos de aniversário. Lindo, linda.” (SANTIGO, 2004, p.24).

Em um jogo presente em outras obras do autor (ver *Em Liberdade*), as categorias de análise vão sendo paulatinamente explodidas ao se multiplicarem possibilidades de reflexão sobre o fenômeno literário, extrapolando os tradicionais limites entre ficção e crítica, fenômeno que, se não é novo, pois surge de uma necessidade da modernidade de estabelecer novos cânones, conforme Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*, ganha na pós-modernidade uma nova perspectiva: a de criar uma ponte entre leitor e crítica, desvelando uma escrita nunca inocente.

No ensaio denominado *Uma literatura anfíbia*, Silviano Santiago vale-se de uma metáfora para definir o caráter da literatura brasileira: “o nosso sistema literário se assemelha a um rio subterrâneo, que corre da fonte até a foz sem tocar nas margens que, no entanto, o conformam” (SANTIAGO, 2004, p.64). Para ele, por escrever numa nação de população analfabeta considerável, publicar passa a ser também uma questão política e, além disso, este escritor passa a ser um intelectual de plantão na mídia eletrônica, solicitado a explicar as idéias implícitas no livro ou na emissão de opiniões no debate político.

O caráter anfíbio da literatura brasileira adviria da dupla e antípoda tônica ideológica:

O trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade de resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (...) e, por outro lado, procura avançar – pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores – uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. (SANTIAGO, 2004, p.66)

Por isso, o escritor brasileiro busca configurar arte e política numa mesma obra. Silviano Santiago observa que por ser uma literatura híbrida, há

dificuldade de aceitação da literatura brasileira pelo público estrangeiro, já que este prima por fazer análises puristas, porém, o que nos interessa, é a afirmação de que “a contaminação” entre arte e política “é a *forma* literária pela qual a lucidez se afirma duplamente” (SANTIAGO, 2004, p.69 – destaque do autor). E mais, para ele, “A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor.” (SANTIAGO, 2004, p.69). Uma escrita e leitura não inocente que convoca tanto da parte do autor, quanto do leitor um exercício de memória em construção. A arte passa a ter o caráter dado pelos retóricos medievais, citados por Ezra Pound, ou seja, a arte é o que comove (*ut moveat*), deleita (*ut delectet*) e ensina (*ut doceat*).

Como este triplo processo é encenado em *O falso mentiroso* é o que nos cabe investigar. Algumas hipóteses podem ser lançadas tais como: como se dá o resgate da tradição literária brasileira neste livro? Como o lugar da enunciação interfere na seleção de temas e assuntos? Como o leitor interfere na construção do texto? Como a memória pessoal pode servir de ponte entre a arte e a vida?

Partindo da hipótese de que a memória explorada no livro é também a memória das leituras não é difícil perceber na própria estrutura do romance a convocação do acervo literário brasileiro em diferentes obras que se denominaram *Memórias*.

Alguns textos publicados pelo próprio Silviano Santiago, por comentaristas em jornais e revistas especializadas de literatura ou pela presença de uma forte metalinguagem crítica do texto sugerem a apropriação feita a partir de autores canônicos da literatura, tais como Machado de Assis, principalmente em seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Oswald de Andrade com o seu *Memórias sentimentais de João Miramar* e Serafim Ponte Grande e até mesmo, Manuel Antônio de Almeida com

o conhecido *Memórias de um sargento de milícias*. Comparecem também para formar o tom polifônico Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Samuel Beckett.

Enquanto evocação, o subtítulo “Memórias” por si só remete a obras centrais da literatura brasileira. Em primeiro lugar comparece *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida no espaço social abordado. Em “Dialética da malandragem”, Antonio Candido assim caracteriza a obra do escritor romântico: “Diversamente de quase todos os romances brasileiros do século XIX, mesmo os que formam a pequena minoria dos romances cômicos, as *Memórias de um sargento de milícias* criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado.” (CANDIDO, 1970)²¹. Ou seja, um mundo sem culpa no qual, segundo o crítico, o julgamento não opera por todos terem conjugados o bem e o mal, assim, “O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia” (CANDIDO, 1970).

Esse mesmo comportamento aparece no universo narrado por Samuel no qual figuram as atitudes do pai aparente advogado que desenvolve suas atividades de industrial farmacêutico comercializando camisinhas “Cacique”, algo escandaloso para a sociedade da época.

O doutor Eucanaã freqüentava seletos círculos de médicos cariocas. Ao alardear que era advogado criminalista no foro do Rio de Janeiro, ao dar como oficial o endereço da Avenida Rio Branco, papai camuflava e mantinha em segredo a única fonte de renda da família.

Era capitão-duma das indústrias mais lucrativas no campo farmacêutico. (SANTIAGO, 2004, p.70)

²¹ O texto de Antonio Candido está disponível em <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/malandro.html> acessado em 30 de janeiro de 2006

Servidor de Thomas Robert Malthus e Gabriel Falópio, o doutor Eucanaã enunciava assim seus princípios com os quais buscava sobreviver: “Sempre fique com dois pássaros na mão. Não eleja um, mesmo se o bom senso ou o radicalismo dos amigos te aconselhem ao contrário. Assenhere-se de duas, três descendências intelectuais. Abiscoite duas, três medidas culturais. Duas, três moedas simbólicas” (SANTIAGO, 2004, p.78). Colecionador de amantes, filantropo, o pai é retratado como um malandro burguês, não mais como transgressor de normas da sociedade, mas como o representante de uma sociedade na qual a transgressão é a norma.

Nesse universo no qual os julgamentos estão suspensos comparece também Donana, a mãe, senhora recatada que, para se contrapor às irmãs parideiras, insiste no falso filho ao ficcionalizar uma gravidez, e é a responsável, segundo o narrador, por sua opção profissional, já que era capaz de mentir com as tintas da maquiagem ao esconder suas palavras e opiniões. “O gosto pela cópia, pelo carbono, pela reprodução, pela imagem retocada – foi ela quem o despertou em mim.” (SANTIAGO, 2004, p.147). Suspendendo, no entanto, a contradição da mulher, “Não quero ser contraditório como ela” (SANTIAGO, 2004, p.148). Estruturalmente, o narrador enuncia sua intenção de escrever de forma a evitar as adversativas.

Nos meus quadros e neste livro, sou abertamente a favor da estilística da negativa. *Não*.

Sou contra a adversativa. Nada tenho a ver com mas, porém, contudo, entretanto, no entanto, todavia. Basta olhar qualquer quadro contemporâneo para deparar com a matéria adversativa que o estrutura (SANTIAGO, 2004, p.220)

Esse propósito é efetivamente colocado em prática, já que na obra não há ocorrência de adversativas. Em entrevista a Carlos Eduardo Ortolan Miranda, o crítico assim se pronuncia sobre esta questão:

Nesse sentido, o livro tem um tour de force, pois em nenhum momento eu usei uma adversativa. Não há o uso das adversativas (“mas”, “porém”, “contudo”), já que o emprego delas neutralizaria o jogo entre falsidade e verdade. A não utilização das adversativas permite, do ponto de vista lingüístico, esse caráter fragmentário da prosa. Isso é importante como proposta de ritmo literário: a rapidez, a agilidade. O livro está sempre caminhando, mesmo que esteja se contradizendo, mesmo que a própria execução dos capítulos demande a releitura. (MIRANDA, 2005)

Evitar a contradição pressupõe encenar a construção de uma identidade “em dobradiça”²², de forma que uma não anule a outra, numa constante reelaboração de um eu no sentido do logro dos outros e de si mesmo.

Em “Imagens do remediado”, Silviano Santiago esboça alguns dos percalços dos remediados na obra de Manuel Antônio de Almeida, a saber: o otário, o herdeiro de araque e as formas do mercantilismo. Interessa-nos aqui a descrição feita do herdeiro de araque: “O compadre, barbeiro de profissão, foi menino-solto no mundo. Por isto, entenda-se o personagem a quem se nega a possibilidade de uma referência precisa à árvore genealógica (...).(SANTIAGO, 1982, p.119). Por não possuí-la é que pode se inventar ao instituir-se “herdeiro do capitão” do navio e amealhar a herança destinada a filha legítima. Daí a conclusão: “Legítimo por legítimo, também o é o de araque. Depende da ótica.” (SANTIAGO, 1982, p.119). Em *O falso mentiroso*, temos também um herdeiro de araque que constrói sua filiação sobre a imagem de um pai e mãe cópias. Do mesmo modo que Leonardo Pataca filho, herdeiro de vários, compadre, comadre, pai, mãe e até do Vidigal, Samuel é herdeiro além dos falsos pais, de dona Tereza, secretária e amante do pai, da enfermeira, cúmplice e chantagista, de Zé Macaco, de Mário, o mentor. Dessa forma, pode encenar o processo de subjetivação

²² Wander Melo Miranda também chama a atenção para esse processo de construção textual em *Stella Manhattan* destacando o quanto esse recurso contribui para “desatar os nós ideológicos que entravam o diálogo efetivo entre a vida e a arte sem abolir a ambigüidade a ele inerente.” (MIRANDA, 1992, p.83)

através da várias construções de personagens/ personalidades do caráter e se afirmar como um falso mentiroso: “Sou um falso mentiroso” (SANTIAGO, 2004, p.148).

O descaramento do narrador ao se afirmar como falso mentiroso é semelhante ao do narrador de *Brás Cubas* no famoso romance de Machado de Assis ao se anunciar como um defunto autor, pois compromete o lugar estável da enunciação narrativa. Além do tom descarado, percebe-se também a invasão da cena narrativa pelo narrador em freqüentes incursões metalingüísticas que provocam o leitor, constituindo-se “como regra de composição da narrativa e ao mesmo tempo como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira.” (SCHWARZ, 1990, p.18).

Roberto Schwarz²³ chama a atenção para a *volubilidade* do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* como princípio formal do livro: “o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase.” (SCHWARZ, 1990, p.29). Essa volubilidade estaria presente nas intervenções do narrador que manipulam a leitura num exercício de superioridade qualquer. Em *O falso mentiroso*, essa postura comparece também na presença de um narrador que conduz o leitor apontando ganchos e relações: “Falha nossa!”, “bastava ter escolhido dois ou três objetos simbólicos para colocar em cena. Sou pintor e sei que todo pintor conhece bem esta artimanha da retórica”, ou “Vejam onde houve falha.” (SANTIAGO, 2004, p.89), chegando a desvendar para o leitor o processo de leitura de originais ao oferecer dois capítulos para posteriormente serem cortados. “Continuarei a revisão. Passo a você, leitor, o capítulo para a decisão final. Se julgar inútil lê-lo e quiser deixar o livro arrombado, como quis Laura Maria, vá

²³ Conforme *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*.

em frente.” (SANTIAGO, 2004, p.151).e ainda na presença do adiamento, outro procedimento narrativo largamente utilizado:

Busquei um modo diferente de tratar o italiano. Com escrúpulo e decência. Encontrei o modo. Gabriel merecia passar algum tempo no purgatório dos camarins. Quando seu corpo e idéias aflorassem nas águas límpidas e sinceras destas memórias, não haveria dúvidas quanto ao valor de sua contribuição para o bom desenvolvimento da saúde na sociedade ocidental. Em outras palavras. Que fosse aguardado no palco como se aguarda a entrada de Maria Callas ao final do primeiro ato. (SANTIAGO, 2004, p.92).

Ou em: “Papai era dono duma indústria que até agora não ousei (*et pour cause*) dizer o nome. Não me recriminem nem me apoquentem. Vali-me dos recursos ao disfarce que ele usa. Alonguei a camuflagem até onde foi possível. Abro o jogo.” (SANTIAGO, 2004, p.105).

Machadianamente, o décimo primeiro capítulo, por exemplo, se revela como um parêntese dirigido ao leitor (o sinal é utilizado na abertura e no fechamento do capítulo). Este é questionado em seus impulsos antropofágicos, “Devore-me como exemplo e modelo.” (SANTIAGO, 2004, p174), em sua capacidade interpretativa, “Será que seus olhos compreendem as segundas e terceiras intenções que se escancaram a cada página das memórias?” (SANTIAGO, 2004, p174), objeto de pedidos de perdão, “Peço-lhe desculpa, caro leitor, por tê-lo feito sucumbir ao feitiço da linguagem.” (SANTIAGO, 2004, p.176) e alvo de conselhos do narrador “Fique com a escada, jogue fora a metáfora” (SANTIAGO, 2004, p177).

Ressalte-se ainda a presença de referências históricas em *O falso mentiroso*, tais como assinaladas por Roberto Schwarz em *Memórias póstumas de Brás*

*Cubas*²⁴, principalmente na descrição da ascensão e queda da indústria do pai, próspera dos anos 20 até os 40 quando foi abalada pelo advento da penicilina. Nos capítulos 4, 5, 6 e 7, o narrador apresenta os caminhos dos negócios ou negociatas no Brasil. O pai, dono de uma indústria de preservativos, comércio alvo de recriminações da igreja e da sociedade movida por um falso moralismo, o narrador descreve os mecanismos de engodo e camuflagem usados pelo Doutor Eucanaã para administrar seus negócios. Jantares com figurões, filantropia na igreja, manutenção de uma indústria de seringas de fachada, as benesses do governo, ou seja, toda uma relação de privilégios e negociatas que se traduziam no bem estar de uma família de classe média, educada e bem posta, e garantiam lugar dela nos caminhos do negócio e do poder. Pode-se afirmar que a metáfora global da camisinha de vênus aparece para nos falar simbolicamente da segunda metade do século 20. Um século que saiu para ser definitivamente revolucionário e acabou enredado em doenças transcontinentais, como a aids e a gripe asiática.

Além dos aspectos já destacados, um processo semelhante “à retificação de situações fixadas no romance brasileiro”²⁵ apontada por Roberto Schwarz como um dos lastros de matéria histórica assimilada, é assumido explicitamente em um *O falso mentiroso* sem o caráter de planificação detectado tanto em *Memórias póstumas* por Roberto Schwarz²⁶ quanto em *Dom Casmurro* por Silviano Santiago²⁷.

²⁴ Ver o capítulo “Feição social do narrador e da intriga” presente em *Um mestre na periferia do capitalismo*, no qual o crítico chama a atenção para a ancoragem da obra na história nacional (p.71 e demais).

²⁵ Roberto Schwarz encontra paralelos entre a situação vivenciada por Brás Cubas e Marcela e a de Paulo e Lúcia em *Lucíola* de José de Alencar, interpretando-os como “ a identificação de um tipo social atrás do lugar-comum romântico, tratado este com distância e brevidade magistrais. O modelo literário, ideológico e socialmente prestigioso, entra como ingrediente *negativo* na composição de um protótipo da classe dominante brasileira.” (SCHAWARZ, 1990, p.75)

²⁶ Roberto Schwarz afirma, após relacionar o padrão narrativo das *Memórias*, que “Nada tão contrário à volubilidade quanto a planificação” (SCHAWARZ, 1990, p.79)

Quando o narrador de *O falso mentiroso* diz: “Na morte deixarei de ser múltiplo para ser singular. O ser humano se multiplica em nós. O cadáver não. É tão íntegro e solitário quanto a mais indesejada das gentes²⁸. A morte. As memórias póstumas são de um eu sem fendas. Não estas.” (SANTIAGO, 2004, p.182), acaba por afirmar a diferença entre momentos históricos de ambas: As machadianas que “assinalam ironicamente os nossos defeitos” (SANTIAGO, 1978, p.48) e as de Santiago que se desenvolvem necessariamente como fragmentárias, já que escritas em tempos pós-psicanalíticos.

Já pertencente a tempos pós-psicanalíticos são as referências a *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, às vezes explícitas quando denomina o falo do pai de “pinto calçado” (SANTIAGO, 2004, p.81) ou implícitas quando reproduz a técnica da citação utilizada pelo escritor modernista na criação das duas obras citadas.

Das memórias (falsamente) sentimentais de Miramar vem a escrita telegráfica de *O falso mentiroso*, de frases curtas e quase sem artigos, numa linguagem de cortes própria do cinema.

Moral caseira. De um único personagem. É assumir. Ou jogar no lixo.

Sou muito secreto. Não guardo segredo.

Não sou dado a intimidades. Sou intimidado.

Vivo como devasso. Não sou indevassável.

Dizem-me singular. Evito o tom pessoal.

Sou mau. Pratico a caridade. Dizem-me generoso.

Volto às primeiras linhas deste longo parênteses e à estrutura básica das memórias. (SANTIAGO, 2004, p.176)

²⁷ Silviano Santiago em “Retórica da verossimilhança” afirma que “no caso de Machado, a reconstrução obedece a desígnios apriorísticos, óbvios ou camuflados, mas sempre sob o devido controle daquele que lembra, que escreve e que sabe onde está o meio do livro” (SANTIAGO, 1978, p.38)

²⁸ Indesejada das gentes tanto de Machado de Assis como de Manuel Bandeira

Também a linguagem chula, o humor escatológico, a manipulação de dados biográficos integrados ao texto presentes em *Serafim Ponte Grande* ganham novas dimensões, pois são revisitados do ponto de vista de quem conhece a polêmica advinda do uso pioneiro dado por Oswald.

Zé Macaco congratulou-se comigo. Deu-me um beijo na testa. E me disse, abusando do linguajar poético combinado com o chulo. Envergonha-me a combinação esdrúxula. Não recomendada pelos manuais de estilística. Sou obrigado a transcrever as palavras dele. Que você não se sinta envergonhado, caro leitor. Se sentir, pule para o próximo capítulo. Ei-las ipsis litteris.

"Beija-flor, tu és o meu sacerdote. A saia profanada de Esmeralda é a nossa tenda no deserto. Pena que não me deixes ajoelhar a teus pés e comungar no altar da tua braguilha. Boca, lábios, dentes, língua e o que mais for. Sorver o doce néctar da porra. Afinaria a voz. Já toco pelo cu todos os instrumentos duma orquestra. Não me foi dado o dom do canto. Não tenho voz afinada. Afiaria e afinaria a minha voz. Ganharia a garganta profunda dum querubim."

Em tom menos apoteótico – e ainda grosseiro – me confessou que o galego só gostava de enrabar. Não apreciava uma chupetinha. Era ativo e sôfrego. O barbeiro.
(SANTIAGO, 2004, p.42)

É, no entanto, no trabalho de citação descrito por Haroldo de Campos sobre a técnica de elaboração de *Serafim Ponte Grande* que parece residir a apropriação feita em *O falso mentiroso* por Silviano Santiago, segundo o poeta concreto:

Oswald, “bricoleur”, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma “técnica de citações” estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito).
(ANDRADE, 1980, p. 106)

O uso da técnica em *Serafim Ponte Grande* ganha novo significado observando-se como em *O falso mentiroso* a idéia de se fazer “uma acumulação de modos de se fazer um livro” toma não uma forma paródica, mas de pastiche.

Segundo Silviano Santiago,

a paródia significa uma ruptura, um escárnio com relação àquela estética que é dada como negativa. O pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento. (SANTIAGO, 1989, p.115).

O pastiche, portanto, endossa o passado, suplementando algo que já é um todo. É esse princípio criador que parece nortear a escrita de Silviano Santiago tanto em seus textos ensaísticos, como em *Atração pelo Mundo*, quanto nos romances, a exemplo de *Viagem ao México* ou *Em liberdade*.

Wander Melo Miranda, no excelente *Corpos escritos*, ao comentar as aproximações entre os textos de Graciliano Ramos e os de Silviano Santiago, ressalta que a vocação memorialista guarda em si o jogo da escrita enquanto manifestação autobiográfica e enquanto invenção ficcional. No entanto, ressalta que, nas obras de Silviano por ele examinadas, há uma negativa em se sujeitar a experiência rememorada e o testemunho histórico à subscrição autobiográfica explicada pelo desejo parricida da morte do autor enquanto dono da palavra do texto.

No caso de Silviano Santiago, (...) a reconstituição do passado por ela (*a obra*) efetuada revela um trabalho intencional de desconstituição da figura original, mítica e fabulosa do sujeito. A filtragem de situações e eventos rememorados dissocia-se de uma visão exclusiva e fortemente individualista: a memória o passado, ao desvincular-se das cadeias do eu autobiográfico e ao propor-se simultaneamente como memória de textos alheios, apropriados e reelaborados, contribui para desfazer a noção de “saber do sujeito”; denuncia o quanto ilusório e ideológico ela contém, além de demonstrar cilada e o artifício próprios às realizações autobiográficas mascaradas pela certeza do desvendamento e conhecimento “naturais” do eu. (MIRANDA, 1992, p.87)

Em *O falso mentiroso*, a desconstrução de um único lugar de enunciação é proporcionada pela incerteza do narrador que, ao traçar suas diversas possibilidades de

origem e, ao se afirmar como um falso mentiroso, impede um movimento de leitura unívoca e autoral típica da forma memórias. Também o exercício da leitura-escrita passa a ser compreendido em mão dupla, ou como processos indistintos, pois a literatura é concebida como propriedade pública. Incorporados, os textos de outros autores ganham a naturalidade da expressão do novo autor. É o caso da referência feita à metáfora das dentaduras duplas de Carlos Drummond de Andrade²⁹ “Há dois anos escutei o apito das dentaduras duplas na curva da estrada da vida” (SANTIAGO, 2004, p.9), no início das presumidas memórias de Samuel. Ou à Esmeralda, falsa esposa muda, muiraquitã alvo de desejo, sobre a qual paira o eco da sentença do texto de Mário de Andrade: “a filha seria pedra para o resto da vida?” (SANTIAGO, 2004, p.199)³⁰.

Assumir o gosto pela cópia no plano ficcional, recebe aqui um viés de duplicação, já que se desdobra na própria construção da obra. O exercício crítico simultâneo ao de criação evidencia a consciência do processo de criação: “Não gosto de criar nada a partir do zero.” (SANTIAGO, 2004, p.138) e “ Não tenho o dom da memória. Quando cito, não recito. Sou incapaz de não subverter uma citação” (SANTIAGO, 2004, p.139).

Pode-se perceber que aqui a literatura é concebida como atividade criadora que não se determina pela expressão de um eu e que evita a sacralização do texto e do nome do autor. Eu, aliás, reversível e desdobrável, chegando, às vezes, nos limites entre o autobiográfico e o ficcional.

Por exemplo, a narrativa da suposta adolescência burguesa no colégio Andrews feita por Samuel incorpora um personagem biográfico: Zé Macaco, referência a um personagem da adolescência do autor (SOUZA, 1997, p.323). Mestre na música

²⁹ As mesmas que aparecem no livro *O Banquete* como subtítulo do conto “Traições”.

³⁰ A frase que Macunaíma disse foi: “Não vim no mundo para ser pedra.” (ANDRADE, sd., p. 219)

dos peidos, executa a quinta sinfonia ao som dos gases, é apresentado pelo narrador como o primeiro professor de economia e metafísica, capaz de dar lições sem os “tiques e trejeitos de descendente de intelectual europeu, perdido nas universidades brasileiras.” (SANTIAGO, 2004, p.35). Lições assim enunciadas: “Nenhum homem é solitário. Há sempre um irmão gêmeo à espreita”; “nenhum homem é perfeito. Somos todos cópia do original que se desfez”, “Não há prazer sem companhia” e “Não há prazer sem dinheiro” (SANTIAGO, 2004, p35) aparecem como representações do vivido nas quais os grandes temas espirituais como o amor, e a morte comparecem no jogo ambíguo entre o biográfico e a arte.

Jogo que, á vezes, ganha ares de ironia com o leitor. Traçaças do tipo que estabelecem a confusão entre narrador e autor, entre memorialista e personagem, são verdadeiras armadilhas de sentido. Exemplo é a suposta data de nascimento registrada pelos pais falsos: “Samuel, nascido no dia 29 de setembro de 1936, filho de Eucanaã de Souza Aguiar e de Ana Carneiro” (SANTIAGO, 2004, p.49), data de nascimento de Silvano, segundo a cronologia de *Navegar é preciso, viver* (Souza, 1997, p.323). Num jogo ficcional que extrapola o discurso literário e ironicamente faz referência ao real, o narrador insiste que seu nascimento está equivocadamente registrado Larousse cultural.

Nasci (eu, o original) na maternidade, no dia 10 de setembro. Tenho certeza. O bebê original é dezanove dias mais novo do que a cópia. É o que não dizem os documentos pessoais. A certidão de idade, que tenho arquivada no escritório, diz que não minto. São eles que mentem. Um dia ainda pego um atestado na maternidade. Para provar a verdade aos autores de verbete de enciclopédia. Meu nome já aparece na *Larousse cultural*. Insistem em datar equivocadamente o meu nascimento. (SANTIAGO, 2004, p.49).

Consultando a dita enciclopédia no verbete de Silvano Santiago, efetivamente encontra-se um equívoco:

SANTIAGO (Silviano), escritor brasileiro (Belo Horizonte, MG, 1937), autor de *Uma literatura nos trópicos* (ensaios, 1978), *Em liberdade* (romance, 1981), *Vale quanto pesa* (ensaios, 1982), *Stella Manhattan* (romance, 1985), *Nas malhas das letras* (ensaios, 1989). (Larousse cultural, 1998, p.5232)

Como se sabe, Silviano nasceu em Formiga em 1936. Ou seja, numa clara intenção de unir pistas biográficas à ficção, o autor remete o leitor a um duplo espelhamento do que se configuraria enquanto literatura: uma criação, que se tece de citações biográficas, literárias, filosóficas, cotidianas. “Tudo é escrita”, parece repetir, até o verbete da enciclopédia.

O passado – literário e histórico – deixa de ter um valor em si e passa a ser um lugar de reflexão. A escolha do subtítulo “memórias”, ao invés de se ligar à idéia de operadora do mesmo³¹, ou edificação de um monumento de si; funciona no livro como operadora da diferença que desterritorializa, tecendo com as idéias do presente experiência do passado. Assim, o passado pode passar a ser efetivamente um lugar de reflexão.

Reflexão, essa, sobre o lugar da literatura, do autor, do intelectual que ganha no romance a seguinte problematização:

Volto às primeiras linhas deste longo parêntese e à estrutura básica das memórias.

Se desconfio de mim, como servir de exemplo para o outro? Se me constituo de cópias, como me apresentar como modelo? Se não sou original, serei modelo de araque?

Como fazer um modelo de araque ficar de pé por tantas páginas?, eis a questão das questões. (SANTIAGO, 2004, p.176)

A resposta será dada na teorização contida no texto sobre a cópia, já que a cópia é apresentada como arte difícil, mais difícil do que a originalidade, pois a

³¹ O princípio de ficcionalização é inerente à escrita memorialística. O que aqui se entende por este princípio é a idéia de que ao se tecer um texto, a partir da memória, busca-se organizar este relato em torno de uma personalidade vista como uma unidade, abolindo a idéia de fragmentação. (ver Lejeunne)

invenção não requer repertório vasto, não se desdobra no conhecimento, basta-se na sua originalidade, na sua individualidade, e torna-se intolerante. A cópia requer repertório vasto, montagem, mistura, roubos, multiplicidade, tolerância. Por isso a cópia é vista como crime. O narrador apresenta uma celebração da cópia como “O bricabraque da vida é arco-íris de diferenças no céu do companheirismo.” (SANTIAGO, 2004, p.184).

Silviano Santiago desdobra aqui seu famoso texto *Apesar de dependente, universal*, no qual se encontra a seguinte apreciação sobre os textos de cultura periférica.

(...) o texto descolonizado (frisemos) da cultura dominada acaba por ser mais rico (não do ponto de vista de uma estreita economia interna da obra) *por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação*, resposta a esta que passa a ser um padrão de aferição cultural da universalidade tão eficaz quanto os já conhecidos e catalogados. (SANTIAGO, 1982, p.23) *Itálico do autor.*

O que chama atenção no romance estudado é que o mesmo princípio é utilizado em relação a outras obras de uma mesma cultura periférica. Ou seja, se em 1982 a formulação do conceito estava diretamente colocada em relação a obras da cultura dominante, aqui parece ganhar a força de um conceito produtivo para análise de obras literárias em si.

Em *O falso mentiroso*, essa formulação é encenada através de um narrador que se apresenta como um falsário que se gaba de criar a partir de xilogravuras de Oswaldo Goeldi³², cópias de tal modo perfeitas que os críticos atribuem suas telas ao pintor famoso, no entanto a localizam em uma fase obscura de Goeldi. Por não conterem assinatura, Samuel afirma que: “Acabei entrando nas galerias de arte e nos

³² Oswaldo Goeldi, morto em 1961, é considerado um dos patronos da gravura no Brasil. Carioca, filho de um naturalista suíço, Goeldi retratou um mundo de sombras e poucas cores onde operários, bêbados, prostitutas e marginais são personagens constantes.

museus pela porta dos fundos. Carma. Entrava de novo no mundo pela cozinha.” (SANTIAGO, 2004, p.189). A grande ironia é a obra de Samuel ser tomada como válida apenas pela assinatura inexistente, ou seja, o anonimato passa a ser visto como um truque mercadológico de Goeldi. Todo o processo de criação de Samuel, ao buscar o estilo do xilogravurista, descrito reiterando o lugar da cópia como criação original. O narrador afirma que “Escapava pelas frestas da diferença.” (SANTIAGO, 2004, p.191) e anuncia esse lugar intervalar como um instrumento: “Pela fresta, que pode servir de cunha, entra-se pelo cosmo ilimitado e succulento da obra de arte alheia. Das obras de arte alheias. E minha.” (SANTIAGO, 2004, p.191). A criação artística passa a ser vista enquanto leitura, “Meu camaradinho e irmãozinho de fé, não seremos todos leitores?” (SANTIAGO, 2004, p.192) e a literatura como uma ponte com o futuro, comparece como tábua de salvação num mundo cada vez mais destituído de memória.

O escrito que você lê, caro leitor, é a mensagem esperançosa que joga ao mar envolto por esta camisinha inflada, a que chamo de livro. Ela protege as folhas e as palavras impressas das águas do tempo que, sem direção predeterminada, bóiam a caminho de mãos caridosas. As tuas. Se no presente não tenho colegas e amigos ao vivo e em cores, torço para no futuro ter apreciadores da minha arte. Grandes olhos abertos, acoplados a muitos megabytes de memória. Pessoas que não conheço. Fabricadas de carne e osso. Montadas com idéias. Cozidas em banho-maria com sentimentos e emoções. (SANTIAGO, 2004, p.215)

A possibilidade de uma memória ampliada e a definitiva derrocada da originalidade como valor artístico ganham uma formulação programática, como se constituíssem o próprio valor da arte do século XXI.

O século 20, a não ser nesses aninhos frouxos e infelizes que servem de pano de fundo para que os sinos do milênio toquem o dobrado da derrocada, parece ter cultuado a originalidade a qualquer preço. No abecedário da originalidade, não entra a forma radical da minha originalidade. Sou o mais original dos impostores. Infinitamente mais original do qualquer debutante das artes. Nenhum crítico chegaria aos meus pés porque, caso pintasse, não abandonaria os pressupostos

sérios da sua atividade. Teria medo de ser julgado impostor. (SANTIAGO, 2004, p.217 – 218)

Prevejo – e sou, como o doutor Eucanaã, mais digno de crédito em previsões do que em pensamentos atuais – um momento do futuro em que as análises das telas serão tão minuciosas, precisas e excludentes, que o crítico e o historiador de arte poderão detectar em cada traço (em cada verso), em cada pincelada (em cada rima), em cada lampejo de cor (em cada sílaba), a força original que está sendo domada e trabalhada pelo novo gesto. Todo e qualquer artista sabe disso. Intuitivamente. Por isso cria. Com tanto carinho. Com tanto ardor. A tradição. O detalhe. A traição. (SANTIAGO, 2004, p.219)

A tradição passa a ser vista como uma força a ser domada, numa formulação que rechaça o impulso modernista de ruptura e elege o trabalho de criação a partir das frestas que o que se considera acabado apresenta.

Essa semente metafórica é o fundo comum que une os artistas brasileiros da nossa época aos de todos os tempos. (...) A semente da produção artística é uma planície por onde planam os olhos à cata dos pequenos relevos que sobressaem, se repetem, se repetem, se repetem. Em diferença. Já disse e reitero. (SANTIAGO, 2004, p.219)

Silviano retoma várias de suas posições críticas consagradas tais como suas percepções sobre a questão de fontes e influências, o lugar da diferença na leitura periférica. E teoriza o trabalho do crítico: “Quando eles e os artistas estiverem emparelhados, não haverá necessidade de distinguir, de um lado, o crítico-historiador e, do outro, o artista.” (SANTIAGO, 2004, p.220). *O falso mentiroso* encena o exercício indistinto da criação através das palavras.

CONCLUSÃO

“Em el año de 2100, cuando el nombre de todos los autores se haya perdido y la literatura sea intemporal e anónima, esta pequena propuesta sobre el desplazamiento y la distancia, será, tal vez, um apêndice o uma intercalación apócrifa em um web. Site llamado Las seis propuestas, que para esse entonces serán leídas como se fueran consignas em um antiguo manual de estratégia usado para sobrevivir em tiempos difíciles (Ricardo Piglia).”

A citação de Ricardo Piglia que encerra seu artigo publicado na revista *Margens/ Márgenes* denominado “Una propuesta para el nuevo milenio” sugere, numa perspectiva de futuro, o modo de leitura de sua proposta de deslocamento e distância quando no mundo as relações de origem, autoria forem abolidas. Um mundo que já se insinua através da apropriação que se faz hoje em dia de textos via internet ou de assinaturas. (A esse propósito é interessante destacar dois fatos: o primeiro a apropriação que uma contista chilena fez de um conto do próprio Ricardo Piglia em e, o segundo, a quantidade de textos que pululam na internet sob a assinatura de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges e outros. No mundo da reprodutibilidade técnica, a originalidade continua a ser um critério de valor e, ao mesmo tempo, sente-se a necessidade de se atribuir a um outro o que se escreveu). Por outro lado, aponta a necessidade de textos que sirvam de guias para a sobrevivência em tempos difíceis.

A fresta por onde olha o intelectual latino-americano tem sido a literatura. É por ela que se busca lançar a ponte entre um passado que fulgura no presente e remete a um futuro. A literatura que se reveste hoje de gestos escriturais que abolem as fronteiras entre teoria/ ficção, autor/leitor, numa tentativa constante de explorar e aproximar discursos que tradicionalmente estariam separados, tais como as pessoas. Criar origens, eleger precursores, buscar na memória as marcas que possibilitem um discurso sobre o presente são esses os elementos que encontramos nas obras analisadas.

Iniciamos o nosso percurso a partir da impossibilidade de se articular um discurso homogêneo e totalizador sobre a identidade da literatura latino-americana. As grandes idéias universalistas e as explicações abrangentes para um dado fenômeno se esgotaram, paradoxalmente, no momento da globalização. Parece que, em reação, à idéia de um mercado transnacional e de um mundo globalizado, busca-se hoje o particular, o regional, não no sentido folclórico e desagregador que o termo possa ter, mas no sentido da necessidade de se compreender as origens, mesmo em ruínas. A consequência é que o incerto e o inconclusivo passam a figurar como lugares de investigação e a memória é eleita como forma de recuperar algumas marcas.

Na crítica literária, o processo não é novo, como assinala Leyla Perrone-Moisés, pois na falta de referências críticas, os autores do modernismo já buscavam tecer famílias de precursores na busca de inserção em uma história. No entanto o que se buscou distinguir foi o processo adotado por Ricardo Piglia e Silviano Santiago para a confecção de suas obras, no qual algumas marcas podem ser detectadas.

Em primeiro lugar, a indistinção entre o literário e o ensaio. Ficção e crítica se unificam num discurso que transita de um para o outro sem que haja

hierarquia ou distinção de função. Claro que a metalinguagem já é um recurso de construção textual bastante explorado pelos autores do modernismo, no entanto, ele é usado como comentário metalingüístico, discutindo o código utilizado no próprio texto, de forma referencial. Nos autores estudados, a metalinguagem assume a forma mesma da construção textual, ou seja, “grande parte do sentido de uma história consiste na aprendizagem do modo de compreender o código – um código que nos abre os olhos para que possamos ver o hábito de repertirmos, sem disso termos consciência, o que se desgastou semanticamente.” (FOKKEMA, sd, p.72).

Em *Nombre falso*, a estrutura mesma do texto de início em forma de estudo acadêmico e posterior relato policial remetem o leitor para os modos tradicionais de se ler um e outro, confundindo-os e propondo uma nova configuração textual incerta, tal qual um campo minado o qual não se pode percorrer sem sobressaltos e incertezas.

Em *O falso mentiroso*, o subtítulo memórias que se insere numa série literária canônica e reconhecida, ganha novos contornos, ao não se confundir com autobiografia. Se nos textos canônicos o termo encontrava logo seu referente nas memórias ficcionais de seus personagens, no livro de Silviano Santiago, elas não só remetem ao personagem mas também ao autor, embaralhando os limites de um e de outro. Também nessa obra, o leitor é remetido a um terreno incerto e inseguro no qual as certezas quanto ao gênero são abaladas.

A memória ganha, nas duas obras estudadas, contornos de discurso estabelecido sobre algumas marcas pessoais, nas quais se confundem o vivido e o lido. As memórias de leituras figuram ao lado da tradição pessoal e suas origens são resgatadas através de um eu que as significa a partir de relações de afetividade.

(...) é possível estabelecer laços de amizade literária entre os autores, substituindo-se a tradicional metáfora familiar, que corresponderia à construção de modelos literários a partir dos conceitos de influência e de tradição cultural, herança recebida pelo autor de forma passiva e conforme as exigências da crítica, notadamente de caráter historicista. A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte. (SOUZA, 2002, pp. 117-118)

Assim, Ricardo Piglia cria, em *Nombre Falso*, uma homenagem a Roberto Arlt que se confunde com a apropriação de seus textos através da citação de suas obras, de sua poética em busca de inscrever seu próprio espaço ficcional. Ao remeter dentro da obra às idéias de Arlt sobre a criação literária, as relações da obra e do crítico com o mercado, Piglia dá nova significação no presente àquilo que historicamente situava-se no passado, iluminando essas mesmas relações dentro de uma nova perspectiva. A citação ganha contornos de apropriação, não mais de erudição, apontando para a formulação de uma nova série literária na qual os restos, o marginal, a cultura popular, principalmente o gênero policial, funcionam como material da ficção.

Para manter em atividade o museu literário, os textos de Piglia desenvolvem uma escrita biográfica referente a personagens da história literária, da História da Argentina ou da própria vida do escritor. De forma, poderíamos dizer que Piglia desenvolve "a teoria da escrita como citação", já que seus textos recuperam e modificam, numa perspectiva minimalista, os subgêneros trabalhados por Roberto Arlt, os microcontos de Jorge Luis Borges, os fragmentos em miscelânea de Macedonio Fernández e as palavras desdobráveis de James Joyce. Inserida numa família literária dessa natureza, a obra de Piglia dissemina-se em textos estilizados e anacrônicos, muitos dos quais são da ordem da escrita privada e feminina. Ao ressemantizar constantemente sua própria tradição, o autor encena uma espécie de autobiografia — que é também urna história da literatura e da política na Argentina — e a oferece em espetáculo público. Esse texto

residual, embora inscreva o autor como personagem de sua própria obra, constrói também uma perspectiva descentrada, que destrói a propriedade textual. (PEREIRA, 1999, p.74)

Silviano Santiago, por sua vez, elege a já tradicional figura do malandro como elemento de ligação entre escritores de épocas diferentes e seu próprio texto. De *Memórias de um sargento de milícias* retira o próprio personagem de origem duvidosa, herdeiro de araque e o reconstitui no século XX; de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é a própria volubilidade do narrador e a retificação de situações fixadas no romance brasileiro que se encontra em *O falso mentiroso*; de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, o estilo curto, telegráfico, descontínuo, bem como a linguagem escatológica são recursos de linguagem incorporados antropofagicamente pelo escritor. Todos os textos têm em comum a capacidade de fixar configurações históricas e sociais brasileiras em diferentes épocas e são convocadas pelo escritor para a leitura do final dos anos 20 no Brasil.

Procedimento que não é novo na ficção de Silviano Santiago. A esse respeito escreve Eneida Leal Cunha:

A irreverência de Silviano Santiago em relação aos protocolos da assinatura, às funções da autoria e à noção de obra literária, bem como a transgressão das formas narrativas e de seus diferenciados pactos de recepção, o desacato, enfim, que tumultua veracidade e verossimilhança e, no limite, atinge a (suposta) integridade do sujeito são incompatíveis com a função de uma "cronologia": preservar, reiterar, condensar um nome próprio — o nome do autor —, justamente o que foi abalado por Santiago (ou recriado *Em liberdade...*). (MARGATO, 2004, p187)

Tanto o escritor argentino, quanto o brasileiro mergulham na questão da propriedade textual e no questionamento da marca autoral enquanto valor de mercado. Como forma de luta, a linguagem aparece como o lugar no qual estão excluídas as relações de propriedade e projeta-se, por isso, como espaço utópico. Para eles, a

literatura é o espaço da presença de um outro que fala, ou seja, a alteridade passa a ser um fator de constituição da subjetividade.

É aqui que o velho debate entre fonte e influência perde, na pós-modernidade, a categoria de valor e passa a ser um critério de construção da obra, recurso claro e transparente, que gera o esfacelamento da noção de individualidade autoral. Tanto Piglia quanto Santiago encenam ficcionalmente o processo de leitura em países periféricos. Não como Borges, pois este o fazia da perspectiva enciclopédica e irônica, mas de forma problematizada sob o inefável signo da leitura falsa e com a consciência de que fazer parte significa rasurar a assinatura.

As escolhas se fazem ou por laços de afeto e pela possibilidade de iluminação que a obra possa ter sobre o presente. Busca-se constituir redes de autores e textos que reinventam o lugar da literatura no mundo. A imagem escolhida, por exemplo, por Ricardo Piglia para dar a dimensão da literatura de Roberto Arlt é esclarecedora dessa postura.

Aquele caixão suspenso sobre Buenos Aires é uma boa imagem do lugar de Arlt na literatura argentina. Morreu aos quarenta e dois anos e sempre será jovem e sempre estaremos tirando seu cadáver pela janela. O maior risco que sua obra corre hoje é o da canonização. Até agora seu estilo o resguardou de ir parar no museu: é difícil neutralizar aquela escrita, ela se opõe frontalmente à norma de hipercorreção que define o estilo médio de nossa literatura. Há um estranho desvio na linguagem de Arlt, uma relação de distância e de estranheza com a língua materna que é sempre a marca de um grande escritor. Nesse sentido ninguém é menos argentino que Arlt (ninguém mais contrário à "tradição argentina"): quem escreve é um estrangeiro, um recém-chegado que se orienta com dificuldade na vertigem de uma cidade desconhecida. Paradoxalmente, a realidade foi se acercando cada vez mais da visão "excêntrica" de Roberto Arlt. Sua obra pode ser lida como uma profecia: mais do que refletir a realidade, seus livros acabaram por cifrar sua forma futura. (PIGLIA, 2004, pp.33-34)

Dois elementos aí se destacam: a tradição encarada como museu, visto no sentido de lugar de congelamento das possibilidades significativas da obra e a obra vista como lugar de possibilidades futuras, já que a realidade se acerca cada vez mais da visão "excêntrica" da obra do passado. Ou seja, o caráter intempestivo da obra de arte literária é o que a torna significativa na tradição. Opinião compartilhada por Silviano Santiago.

A obra literária começa a se realizar ao apontar para futuros leitores que tentarão - do patamar histórico onde estiverem — conhecer os alicerces desse patamar. No crédito aberto pelo autor para si mesmo a fim de que possa produzir a sua obra vão se encaixando os seus sucessivos leitores. A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passada do presente. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimentada direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita. (SANTIAGO, 2004, pp.121-122).

Para ambos, o presente ressignifica o passado e o remete a uma forma futura. O interessante é que essa função não cabe só a crítica, ou melhor, a crítica assume uma forma autobiográfica que se expande sobre os limites do ensaio e da ficção. Nesse lugar incerto, perigoso, mas sempre promissor é que se coloca o intelectual latino-americano.

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. Territorios y memórias...Artelatina. Rio de Janeiro, Aeroplano-MAM, 2000.

ADORNO, Theodor W. O ensaio enquanto forma. In: COHEN, Gabriel (org.), FERNANDES, Florestan (coord.). **Adorno**. São Paulo, Ática, 1986.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo, Círculo do livro, s/d.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar, Serafim ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

ANTELO, Raul et al. (org.). *Declínio da arte. Ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras contemporâneas, ABRALIC, 1998.

ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. Tradução Janer Cristaldo. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1982.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo horizonte, Editora UFMG, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

BAPTISTA, Abel Barros **A autobiografia como preservativo**. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais - 18/4/2004. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/canal_aberto/clipping/abril2004/clipping040418.folha.html Acesso em 03/04/2006

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1987. v. 2.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Magia e técnica, arte e política**. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989. v. 3.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERG, Edgardo. El relato ausente. (sobre la poética de Ricardo Piglia). In: CALABRESE, Elisa Teresa y otros. **Supersticiones del linaje. Genealogías y reescrituras**. Rosário, Beatriz Viterbo, 1996.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luís. **Obras completas de Jorge Luís Borges**. Vários tradutores. São Paulo, Globo, 1999. V. I.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice paes barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, v. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

CARNEIRO, Flávio. Silviano Santiago reescreve Oswald, Machado, Macunaíma e sua própria biografia em novo romance. In: http://www2.uerj.br/~clipping/marco04/d27/jb_memoria_feita_de_falsas_mentiras.htm. Acesso em 21/03/2006

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino- americanas*. Organização Mario J. Valdés; tradução Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. In: *Revista Brasileira de literatura Comparada*. V.3. Rio de Janeiro, ABRALIC, 1996. pp. 67-73.

COUTINHO, Eduardo F. O comparativismo brasileiro dos anos 90: Globalização e multiculturalismo. In: *Ipotesi – revista de estudos literários*. V.4, n.1, jan./jun. 2000. Juiz de Fora, EDUFJF, 2000. pp. 9 - 16.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

DOLZ, Joaquim, SCHNEUWLY, Bernard. **Gêneros orais e escritos na escola.** Tradução e organização Roxane Rojo e Glais Sales Cordeiro. Campinas, Mercado de Letras, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* Tradução de Waltencir Dutra. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura.* Juiz de Fora, UFJF, 2005.

FOKKEMA, Douwe W. **História literária, modernismo e pós-modernismo.** Lisboa, Vega, s/d.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo.* Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1975.

FREUD, Sigmund. *Mal estar na civilização.* In: Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito.* Blumenau, Edifurb, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da Globalização.* Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. 4 ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4 ed. São Paulo, Edusp, 2003.

GIDE, André. **Os moedeiros falsos.** Tradução Celina Portocarrero. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo Org. *América latina: história de meio século*. Brasília, Editora universidade de Brasília, 1988. V. 2.

GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo, Martins Fontes, 1978.

GRANDE enciclopédia Larousse cultural.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo, Companhia das letras, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende ...[et al]. Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

HOBBSAWM, Eric. *On history*: London, Abacus, 1998.

JAMERSON. Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo, Ática, 2000.

JAMERSON. Fredric. *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

MANCINI, Adriana y otros. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte, editora UFMG, 2004.

MEGLIO, Mariangel Di. **El “valor” de la letra: lãs versiones especulares em Nombre Falso**. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nombrefa.html>. Acesso em 27 abril 2006 ou <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a03v05n2.pdf>

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. : “**Literatura é paradoxo**”. Entrevista disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,2.shl>

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-Americanos*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da amizade**. São Paulo, Iluminuras, 2002.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. 2 ed. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Brasiliense, 2000.

PEREIRA, Maria Antonieta, SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Palavras ao sul*. Belo Horizonte, Autêntica, faculdade de letras da UFMG, 1999.

PEREIRA, Maria Antonieta. **Ricardo Piglia y la máquina de la ficción**. Estudios filológicos n.34, Valdivia, 1999. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17131999003400003&script=sci_arttext ISSN 0071-1713. Acesso em 25 junho 2005.

PERRONE-MOISÉS. Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS. Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Tradução Sérgio Molina. 2 ed. São Paulo, Iluminuras, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *A invasão*. Tradução Rubia Prates Goldoni, Sérgio Molina. São Paulo, Iluminuras, 1997.

PIGLIA, Ricardo. "Sobre Borges". Borges Brasil. On line. **Cuadernos de Recienvenido.**

<http://www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/Cuadernos10.htm#artundo>

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: *Revista do 2º Congresso da ABRALIC*, Belo Horizonte, UFMG, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *Nombre falso*. 2 ed. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. Tradução Heloisa Jahn. 2 ed. São Paulo, Iluminuras, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. Tradução Rubia Prates Goldoni, Sérgio Molina. 2 ed. São Paulo, Iluminuras, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2001.

PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1977.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução Emir Sader. São Paulo, Brasiliense, 1985.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América latina*. 3 ed. México, Siglo veintiuno editores, 1987.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *De cócoras*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

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

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *O banquete*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1977.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. Tradução Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. In: Ipotesi – revista de estudos literários. V. 5, n. 2, jul/dez 2001. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2002. pp.59-70.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2 ed. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? : ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto . *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de, MIRANDA, Wander Melo org. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte, Editora da UFMG; Salvador, EDUFBA; Niterói; EDUFF, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. In: **Revista Semear 7**. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_03.html. Acesso em 22 de abril de 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2 ed. Revista. Belo Horizonte, editora UFMG, 2004.