

Maria Andréia de Paula Silva

A PEDAGOGIA DO FALSO:

experiência e experimentação na obra de Silviano Santiago

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Evando Batista
Nascimento

Juiz de Fora

2011

Silva, Maria Andréia de Paula.

A pedagogia do falso : experiência e experimentação na obra de
Silviano Santiago / Maria Andréia de Paula Silva. – 2011.
176 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários)–Universidade Federal de
Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Literatura. 2. Santiago, Silviano – 1936- - Crítica e interpretação.
3. Pedagogia. 4. Autoficção. I. Título.

CDU 869.0(81)

Maria Andréia de Paula Silva

**A pedagogia do falso:
experiência e experimentação na obra de Silviano Santiago**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 19/10/2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a Maria Clara Castellões de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a Terezinha Maria Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dr^a Eneida Maria de Souza
Universidade Federal De Minas Gerais

Prof^a Dr^a Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Universidade Federal da Bahia

Para Adilson, Eponina, Caio e Luísa.

Sem vocês, não.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, ao Prof. Dr. Evando Nascimento que, com paciência e rigor, atendeu à minha solicitação desse texto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; principalmente nas pessoas que compõem seu corpo docente, discente e de funcionários, sou grata pelo encontro com meus pares.

À Terezinha Scher e Suely Quintana, agradeço o exemplo e a confiança.

Sem a generosa contribuição de uma bolsa-mamãe, essa tese não seria possível; por isso sou grata à minha mãe, Consuelo.

Na linguagem dos signos, [...], só há verdade naquilo que é feito para enganar, nos meandros daquilo que a oculta, nos fragmentos de uma mentira e de uma infelicidade: só há verdade traída, isto é, ao mesmo tempo entregue pelo inimigo e revelada por contornos ou pedaços. (DELEUZE, 2006, p. 106)

O rei dos espões

Ninguém sabe o que se passa
Por detrás dessa máscara de Batman,
Por detrás dessa fantasia de Super-Homem.

Só o sombra sabe.
(SANTIAGO, 1988, p. 16)

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é relacionar ensaio, ficção e biografia, buscando, no hibridismo da escrita de Silviano Santiago, uma proposição autoral. Para concretizar tal posição, o autor evoca sua trajetória biomaterial, mediante o trabalho estético e crítico, e se serve da persona do professor. Silviano Santiago é tomado como exemplo de uma pedagogia do falso, que busca educar o leitor por meio de uma ação através da arte. Essa pedagogia exige encenar teorias através do texto literário e pressupõe a apropriação como estratégia de recuperação do passado, aspecto que permite a leitura do presente e projeções para um futuro. Por meio de uma abordagem ligada à crítica literária e, até certo ponto, biográfica, busca-se demonstrar que a atividade de professor de literatura portuguesa e brasileira permitiu a Silviano Santiago construir uma visão do sistema literário brasileiro, entendido tanto no aspecto da produção quanto no aspecto da circulação do texto, que estabelece pontes metafóricas entre autores de textos ficcionais e de textos teóricos de diferentes épocas. Serão configurados, portanto, os papéis de escritor, professor e intelectual, a partir de um *corpus* preestabelecido.

PALAVRAS-CHAVE: Silviano Santiago. Autoria. Autoficção. Pedagogia.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es relacionar el ensayo, la ficción y la biografía, buscando en la hibridez de la escrita de Silviano Santiago una proposición autoral. Para concretizar esta posición, el autor evoca su trayectoria biomaterial por medio del trabajo estético y crítico, sirviéndose del imagen del profesor. Silviano Santiago es considerado ejemplo de una pedagogía del falso, que busca enseñar el lector por medio de una acción a través del arte. Esta pedagogía exige escenar teorías basadas en textos literarios y presupone la apropiación como estrategia de recogida del pasado, aspecto que permite la lectura del presente y proyecciones para un futuro. Por medio de un abordaje relacionado con la crítica literaria y, hasta cierto punto, biográfica, se intenta demostrar que la actividad del profesor de literatura portuguesa y brasileña ha permitido a Silviano Santiago construir una visión acerca del sistema literario brasileño pensado tanto en el aspecto de la producción cuanto en el aspecto de la circulación del texto, que establece "puentes metafóricas" entre autores de textos ficcionales y textos teóricos de distintas épocas. Se van configurar, por lo tanto, los papeles del escritor, del profesor y del intelectual desde un corpus pre establecido.

PALABRAS CLAVE: Silviano Santiago. Autoría. Autoficción. Pedagogía.

RÉSUMÉ

L'objectif de la présente recherche est de mettre en rapport essai, fiction et biographie et de chercher, dans l'hybridisme de l'écriture de Silviano Santiago, une proposition d'auteur. Pour concrétiser cette position, l'auteur évoque sa trajectoire biomatérielle par le biais du travail esthétique et critique, en se servant de la *persona* du professeur. Silviano Santiago est considéré comme exemple d'une pédagogie du faux cherchant à éduquer le lecteur par une action faisant appel à l'art. Cette pédagogie exige la mise en scène de théories par le texte littéraire et présuppose l'appropriation comme stratégie de récupération du passé, ce qui permet la lecture du présent et des projections pour un avenir. Moyennant une approche liée à la critique littéraire et, dans une certaine mesure, biographique, le présent travail vise à démontrer que l'activité de professeur de littérature portugaise et brésilienne a permis à Silviano Santiago de construire une vision du système littéraire brésilien, compris aussi bien sous l'aspect de la production que sous celui de la circulation du texte et qui lance des ponts métaphoriques entre les auteurs de textes de fiction et théoriques de différentes époques. Il s'agit donc de configurer les rôles de l'écrivain, du professeur et de l'intellectuel à partir d'un *corpus* préétabli.

MOTS-CLÉS: Silviano Santiago. Rôle de l'auteur. Autofiction. Pédagogie.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 MÁRIO DE ANDRADE E SILVIANO SANTIAGO: DOIS CASOS.....	19
2.1 De Nabuco a Mário	30
2.2 De Mário a Santiago	36
2.3 De Santiago ao leitor	44
2.4 De Silviano a Santiago	53
3 HERANÇAS E AS RAÍZES E O LABIRINTO: O LEGADO DA NARRATIVA.....	57
3.1 O autor nos tempos do cólera.....	59
3.1.1 O que há de morrer	64
3.1.2 O que fica na lembrança	73
3.2 Raízes do labirinto	81
3.2.1 Qual gênero?	83
3.2.2 O narrador ensaísta enquanto professor	90

4 ORA (DIREIS) PUXAR HISTÓRIAS	95
4.1 “Hello, Dolly!”	101
4.2 Conversa a três.....	114
5 HISTÓRIAS MAL CONTADAS	125
5.1 Experiência e narração.....	132
5.2 Histórias exemplares.....	138
5.2.1 “Borrão”	144
5.2.2 “Bom dia, simpatia”	151
6 CONCLUSÃO	157
7 REFERÊNCIAS	161

1 INTRODUÇÃO

En el año de 2100, cuando el nombre de todos los autores se haya perdido y la literatura sea intemporal e anónima, esta pequeña propuesta sobre el desplazamiento y la distancia, será, tal vez, un apéndice o una intercalación apócrifa en un web.site llamado Las seis propuestas, que para ese entonces serán leídas como se fueran consignas en un antiguo manual de estrategia usado para sobrevivir en tiempos difíciles (PIGLIA, 2001, p. 3).

No romance *O falso mentiroso*, publicado em 2004, Samuel Carneiro de Souza Aguiar, narrador e protagonista, elenca pelo menos cinco diferentes relatos sobre seu nascimento e origem, entre eles o de que teria nascido em Formiga, no interior de Minas Gerais, no dia 29 de setembro de 1936, “filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago” (SANTIAGO, 2004b, p. 180).

No volume *Histórias mal-contadas*, publicado em 2005, o narrador de um dos contos, “Bom-dia, simpatia”, anuncia:

Nada tenho a perder. Tudo a ganhar.
Foi com esse moto duplo que entrei na vida profissional. Estava bolsista em Paris, cursando doutorado em literatura francesa. Cortei a redação da tese ao meio para aceitar oferta de emprego nos Estados Unidos. Ensinar português e literatura brasileira na Universidade do Novo México, na cidade de Albuquerque (SANTIAGO, 2005, p. 73).

No livro *O cosmopolitismo do pobre*, publicado em 2004, no último ensaio denominado “Epílogo em 1ª. pessoa”, Santiago se vale da apropriação de dois contos de Guimarães Rosa para, diante de um pedido para falar em 1ª. pessoa, traçar sua trajetória no mundo: “Acoplo as duas estórias exemplares narradas por Guimarães Rosa à minha própria experiência de vida para ganhar galeio e melhor compreender semelhante desejo de *mudar*

que existe desde a mais tenra infância no menino da provinciana Formiga.” (SANTIAGO, 2004a, p. 245).

Aparentemente, a aproximação entre os três textos citados só seria possível pela assinatura que figura na capa dos volumes: Silviano Santiago. A assinatura, além da atribuição autoral, remete a uma leitura das marcas biográficas nos relatos. No primeiro fragmento apresentado, local, paternidade e data de nascimento são também os do autor do volume. No segundo, a trajetória acadêmica narrada pertence a Silviano Santiago. No terceiro, embora instado a “falar em primeira pessoa” (SANTIAGO, 2004a, p. 245), o autor se vale de outras histórias como metáfora de si, mas as inscreve no lugar de origem: Formiga.

Tomados em conjunto, esses elementos poderiam ser circunscritos sob a divisa de “escritas de si”, traço distintivo da ficção contemporânea que, segundo Italo Moriconi, produz textos nos quais “o prosador contemporâneo freqüentemente se faz presente em seu relato, seja de maneira real, seja simulacral, explorando e tematizando a situação de enunciação em que se produz sua ficção e fazendo do discurso autobiográfico autoral elemento constitutivo do foco em primeira pessoa” (MORICONI, 2005, p. 14). Poderia também circunscrevê-los com a denominação autoficção, definida por Diana Klinger como “uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2007, p. 62).

As divisas “escritas de si” e “autoficção” são pertinentes em se tratando do romance e do volume de contos; aliás, os ensaístas citados convocam as obras de Silviano Santiago como exemplos dos conceitos. Contudo, o texto ensaístico excede à classificação e insinua a necessidade da ampliação dos conceitos para além do território circunscrito pela ficção.

Essa ruptura das fronteiras entre ficção e ensaio, entrevista e ficção, ensaio e entrevista, biografia e ficção, alto e baixo, midiático e intelectualizado parece ser uma constante na literatura contemporânea e tem estado presente na obra de Silviano Santiago.

É o que afirma, por exemplo, Flora Süssekind, ao comentar a interrupção pela publicação de *Em liberdade* de 1994 de um tipo de relato que reduzia narrador e personagem a apenas uma voz testemunhal. Ela enfatiza a novidade da postura de Silviano Santiago em um denominado “inesperado ponto de interseção do ensaio com a ficção” (SÜSSEKIND, 2004, p. 95) que trabalha na direção de uma “decepção do leitor” (SÜSSEKIND, 2004, p. 91).

Da década de 1990 aos dias de hoje, a interseção entre ensaio e ficção parece ter migrado do terreno do ficcional e se apropriado do espaço do ensaio de forma a problematizar cada vez mais a possibilidade de certezas num terreno tão movediço como a escrita. É o que parece alertar o professor Silviano Santiago em sua docência estabelecida não só de ficções, poesia e ensaios, mas também por meio de entrevistas e palestras. Ou seja, para além dos tradicionais espaços do literário, os instrumentos midiáticos contemporâneos impõem um novo ordenamento dos locais de cultura e exigem outras posições autorais.

Italo Moriconi, no texto citado anteriormente, considera que diante do “retorno do autor”, expressão cunhada por Hal Foster, e sua entrada no circuito midiático, há de se considerar textos de depoimentos de artistas e de entrevistas sobre suas “trajetórias biomateriais¹” (MORICONI, 2005, p. 15), corpus que fazem parte do conceito de literário atualmente.

É sob essa moldura do que se entende por literário contemporaneamente que essa abordagem sobre a obra de Silviano Santiago deve ser compreendida. O que se pretende é mapear o processo de inclusão do eu autoral em obras publicadas no século XXI por Silviano Santiago, a saber, os livros de ensaios *O cosmopolitismo do pobre*, de 2004, *Ora (direis) puxar conversa!*, *A vida como literatura*, *As raízes e o labirinto da América Latina*, os três últimos publicados em 2006 e os ficcionais *O falso mentiroso: memórias*, de 2004, *Histórias mal contadas*, de 2005 e *Heranças*, de 2008, além de entrevistas e conferências do autor no período de confecção das obras.

Busca-se examinar, a partir do corpus escolhido, a hipótese de que a literatura, a teoria e a crítica contemporânea vêm propondo uma reorganização do discurso que não abdica mais da inserção de um sujeito, cuja representação se constrói em relação a outros relatos. As consequências dessa postura para a construção textual e para a noção de autoria também compõem o campo desse estudo que, em última instância, permite visualizar as representações do intelectual brasileiro contemporâneo.

¹ A denominação biomaterial é utilizada aqui para designar a experiência extraliterária dos escritores referenciada por eles em diversos textos de intervenção. Para Italo Moriconi, o processo material de criação de uma obra de ficção e a vida do autor são determinantes na divulgação e recepção de obras artísticas na contemporaneidade. “Se na esfera pública clássica, pré-midiática, o autor era um “ser de papel” (como dele disse Barthes), ser virtual no sentido original da palavra virtual e não no sentido de virtual on line, hoje esse autor está disponível para apresentar seus materiais de trabalho, de tal maneira que a esfera do específico estético incorporou o making of como elemento de consideração” (MORICONI, 2005, p. 15).

Pretende-se ler as obras citadas, buscando o que chamaremos aqui de caráter pedagógico da inclusão autoral. Parte-se da hipótese de que é possível perceber na trajetória de Silviano Santiago uma preocupação em difundir um saber literário por meio da obra. Essa difusão do saber configura-se não só como proposta temática, mas também como elemento estruturador de seus textos.

Trata-se não só de verificar o que Evelina Hoisel, em ensaio dedicado à obra de Silviano Santiago, chamou de "espécie de lição metodológica de difusão do saber" (HOISEL, 2008, p.144); mas também do que se afigura como um traço da escritura do autor, sem distinção dos contextos discursivos onde se realiza. Assim, Silviano Santiago agrega seu fazer literário e crítico sob o signo do trabalho do professor. É essa lição metodológica que pretendemos acompanhar, delineando alguns de seus passos e estratégias.

Em nosso entendimento, o trabalho do professor marca profundamente o gesto do criador. As duas atividades tornaram-se indissociáveis no processo de configuração do autor que assina Silviano Santiago.

Uma dessas estratégias concretiza-se a partir da apropriação do modelo utilizado por Mário de Andrade e o insere no contexto da contemporaneidade, quando as formas de difusão do saber encontram novos caminhos além da correspondência e da convivência experienciadas pelo escritor paulista. O "puxar conversa" ganha novos contornos e novos suportes.

Propomos também o processo citacional como uma das marcas do estilo de Silviano Santiago enquanto escritor e crítico. Nossa leitura intenta mostrar esse recurso como parte de uma lição metodológica da escrita de Silviano Santiago que reinscreve a história da literatura e da crítica literária no corpo do texto literário e ensaístico numa espécie de "educação do leitor".

Os dois aspectos acima enunciados serão objetos do primeiro capítulo, "Mário de Andrade e Silviano Santiago: dois casos", em que, partindo da metáfora da corrida de revezamento, procura-se estabelecer relações entre a proposta intelectual do autor modernista e a obra de Santiago. O objetivo é traçar um paralelo entre o intelectual modernista e o contemporâneo no Brasil, a partir da relação entre a leitura que Santiago faz desse intelectual e sua própria postura como intelectual contemporâneo. A análise será circunscrita ao desenho esboçado por Silviano Santiago do intelectual Mário de Andrade e limitada por uma leitura da

ação cultural de Mário de Andrade e de seus métodos, tomados aqui na perspectiva de organização de um modelo intelectual de ação através da arte.

O segundo capítulo é dedicado à análise do romance *Heranças* e do ensaio *As raízes do labirinto*. Santiago frequentemente opta por uma forma narrativa fragmentada nos romances e por um ensaísmo que transita por diversos temas. Nessas obras, o processo de diluição autoral do romance e a gama de temas dos ensaios assumem uma organicidade quase didática. Esse procedimento permite ao leitor não acadêmico um acesso a problemas e temas de teor mais experimental. Na primeira parte do capítulo, busca-se analisar o romance *Heranças*, tomando como ponto de vista o processo de relativização da categoria autor e sua contribuição para o sentido da obra, a partir das leituras de Roland Barthes e Michel Foucault.

Na segunda parte do capítulo, a estrutura narrativa do ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina* é evidenciada e lida como um recurso do qual o autor se vale, a fim de facultar ao leitor o acesso aos procedimentos adotados para a confecção do próprio ensaio.

O terceiro capítulo é dedicado ao estudo do processo citacional em dois contos de *Histórias mal contadas*, “Hello, Dolly!” e “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, e alguns ensaios de *Ora (direis) puxar conversa!*. Busca-se compreender o recurso à apropriação como uma estratégia de escrita que remete à constituição de si diretamente subordinada à percepção do outro. Esse aspecto figura tanto no ensaio quanto na ficção e revela a coerência entre as três esferas de atuação de Silviano Santiago: a de intelectual (ensaísta), a de escritor e a de professor. *O falso mentiroso*: memórias também comporá o repertório de leituras desse capítulo.

O elemento biográfico, com referência à trajetória biomaterial do autor, será o aspecto privilegiado na leitura de outros dois contos de *Histórias mal contadas*, “Borrão” e “Bom dia, simpatia”, no quarto capítulo. Discute-se, com o auxílio de textos de intervenção do próprio autor e de conceito de experiência de Walter Benjamin, as possibilidades e os limites do conceito de “autoficção” como um dos aspectos da função autor.

Os constantes retornos e reescritas de Silviano Santiago, em contextos diferentes, revelam uma reflexão encenada que, ao contrário de posturas acabadas e definitivas, propõe posições que estão sempre se formulando e reformulando.

Portanto, este trabalho sobre Silviano Santiago relaciona ensaio, ficção e biografia, buscando, no hibridismo da escrita do autor, uma proposição autoral que se serve da persona do professor para concretizá-la.

A metáfora professoral servirá como fio condutor para configuração da tese de que Silviano Santiago propõe, por meio de sua escritura, uma prática educacional que contrasta com o didatismo da mídia.

Ao analisar os procedimentos operacionais utilizados para a ficcionalização da trajetória biomaterial, focaremos nas consequências do uso desse recurso na problematização ou ampliação da noção de autoria.

O horizonte metodológico no qual se inscreve essa tese é o da crítica literária e, sempre que necessários, fundamentos da nova crítica biográfica serão convocados. Os estudos de ordem textual, com o exame particular do texto, os detalhes de construção e as minúcias de efeitos de linguagem pautarão a prática metodológica. Tanto o texto ficcional, como um texto que assume funções próximas àquelas do texto teórico, quanto os ensaios de Silviano Santiago serão examinados no sentido de captar na rede metafórica a produção de redes conceituais. Pretende-se realizar uma espécie de *crítica autoral* na busca de relações conceituais que emergem na escrita daquele que se apresenta como autor.

Em uma tese em que se abordam as diversas escrituras sem hierarquizá-las, não poderia faltar um relato de sua gênese, obviamente filtrada pela memória.

Minha relação com Silviano Santiago começou aos dezesseis anos ao ler seu livro de contos *O banquete*. Posteriormente, no curso de Letras da UFJF, passei a conviver com seus textos teóricos que, na década de 1980, propunham uma nova forma de teorizar o saber literário por meio de ensaios que captavam movimentos artísticos em contornos iniciais. Como fui apresentada primeiro ao ficcionista, espantei-me com a fecundidade de seu ensaísmo.

Mais tarde, no final da década de 1980, já no mestrado da UFRJ, novamente encontrei o ficcionista nas aulas ministradas pela professora Lúcia Helena, dessa vez ao lado do ensaísta de *Vale quanto pesa* e *Nas malhas das Letras*.

Os anos da década de 1990 foram dedicados somente ao ensino de português e literatura para os ensinos fundamental e médio e, longe da denominada vida acadêmica, passei

a conviver com o Silviano Santiago que assinava resenhas e pequenos artigos em revistas e jornais. Espantava-me com a linguagem direta e a atualidade de seus escritos que contribuíram para matar em mim a ideia de distância entre o saber acadêmico e o fazer cotidiano.

Na década de 2000, imbuída da crença de que os anos de afastamento da academia só significavam o distanciamento de uma linguagem específica, retomei meus estudos de literatura na especialização em Estudos Literários oferecida pela UFJF e, como trabalho de conclusão de curso, fiz uma pequena análise do ensaio “O narrador pós-moderno”. Vale lembrar que, nesse ensaio, o narrador pós-moderno era colocado como aquele que não conseguia mais narrar sua própria experiência.

Em 2004, cursando o Mestrado em Letras da UFJF, minha atenção recaiu sobre Santiago novamente, acompanhado de Ricardo Piglia. O estudo tinha como objeto de análise os livros *Nombre falso* (1975), do escritor argentino Ricardo Piglia (1940) e *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago (1936). Meu objetivo era refletir sobre uma ficção que se construía em constante diálogo com as posturas teóricas e críticas dos dois autores. Encantava-me a revelação de 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.

Ao escrever essa espécie de memorial, dou-me conta de que nessa tese procurei reunir as etapas de minha educação literária e quis fazer delas o objeto de um relato. Mais que uma tese sobre um autor, esse texto reapresenta a mim a história de uma etapa de uma vida e a importância que nela teve uma voz professoral que a educou.

2 MÁRIO DE ANDRADE E SILVIANO SANTIAGO: DOIS CASOS

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição (ANDRADE, 1974, p. 255).

Este capítulo tem por objetivo traçar um paralelo entre o intelectual modernista e o contemporâneo no Brasil, singularizados em Mário de Andrade no primeiro caso e Silviano Santiago no segundo. Pretende-se mapear a relação entre a leitura que Santiago faz desse intelectual e sua própria postura como intelectual contemporâneo. Para isso, circunscreveremos o paralelo ao desenho esboçado por Silviano Santiago do intelectual Mário de Andrade e nos limitaremos a uma leitura da ação cultural de Mário de Andrade, seus métodos, tomados aqui na perspectiva de organização de um modelo intelectual de ação através da arte.

O termo modernista, já consagrado na crítica literária brasileira, é utilizado aqui como um conceito de cultura ligado à emergência no Brasil de um movimento de urbanização e industrialização com seus embates sociais na década de 1920 que, nas artes, recebeu o nome de modernismo. O movimento, inicialmente paulista, teve como princípio a modernização das artes no Brasil, combatendo as ideias consideradas passadistas e inserindo, no contexto cultural brasileiro, os debates das vanguardas europeias. Também promoveram uma nova leitura das mediações entre a arte europeia e a brasileira, na qual as relações de imitação são relidas, por exemplo, sob o parâmetro da antropofagia.

Para a consecução de seus projetos, os intelectuais modernistas dependiam, muitas vezes, das oportunidades de inserção no serviço público ou então nas equipes de algumas lideranças políticas e partidárias². Além disso, buscavam, por meio da correspondência com

² Paradoxalmente, apesar de estarem inseridos no círculo de poder, os escritores brasileiros gozavam de uma relativa autonomia. Sérgio Miceli, em “A vanguarda argentina na década de 20 (notas sociológicas para uma análise comparada com o Brasil modernista)”, ressalta esse aspecto ao comparar as vanguardas argentinas e brasileiras (MICELI, 2004, p. 221 – 241).

intelectuais de outras partes do Brasil, difundir o ideal de modernização das artes. Nesse sentido, Mário de Andrade é o exemplo do intelectual modernista brasileiro.

Já o termo pós-modernismo carece de consenso e será utilizado não no sentido de projeto acabado e concluído, mas como uma necessidade de se buscar uma designação que abarque os distanciamentos e as proximidades que os intelectuais intuem existir entre as configurações econômicas, políticas, sociais e culturais do modernismo e as mudanças ocorridas no final do século XX. Pretendemos aqui não definir o que é o pós-modernismo, mas mapear as posições sobre o termo. Elegemos como aspecto a ser investigado a impressão que cada um dos críticos aqui elencados revela quanto ao processo de citação ou apropriação.

O pós-modernismo, como estilo estético-literário, liga-se a uma questão mais ampla, a chamada “pós-modernidade” que, enquanto condição de cultura, caracteriza-se pelo questionamento das pretensões atemporais e universalizantes dos discursos filosóficos e metafísicos, o que Jean-François Lyotard designou como “metarrelatos” (LYOTARD, 1986, p. xvi). Para Lyotard, pós-modernismo seria um conceito de cultura e pós-modernidade, por sua vez, seria um conceito de sociedade. O pós-moderno se caracterizaria pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico.

Para Linda Hutcheon, o pós-modernismo designa um movimento “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Contraditório no sentido de se colocar como proposta do presente que reconhece a “presença do passado”. Ao contrário do modernismo, que pressupunha uma ruptura com o passado em direção linear para o futuro, o pós-modernismo propõe um movimento, no qual o passado sempre aparece em forma de reelaboração crítica. Histórico e político, porque “questiona os princípios do humanismo liberal” (HUTCHEON, 1991, p. 15) enquanto ideologia dominante. Noções de originalidade, autoridade autorais e a separação entre estético e político são constantemente desafiadas nas obras pós-modernistas, através, principalmente, da utilização da paródia³. O que era aceito enquanto certeza passa a ser desafiado e todas as

³ Linda Hutcheon define paródia da seguinte forma: “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” ou “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17) ou “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Ou seja, guardadas as devidas distâncias em sua formulação, a definição da crítica canadense aproxima-se bastante da formulação de pastiche de Silviano Santiago: “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).

forças totalizantes na sociedade passam a ser questionadas, inclusive aquelas propostas pela cultura de massa.

Em texto de 1980, Fredric Jameson estabelecia as teses centrais sobre o fim do modernismo e a chegada do pós-modernismo, entendido na ocasião como a transcrição cultural do capitalismo tardio. O título do artigo “Pós-modernismo e sociedade de consumo” já apresenta a moldura social da leitura de Jameson. Ele atribui ao surgimento de um novo momento do “capitalismo tardio⁴ de consumo ou capitalismo multinacional” (JAMESON, 2006, p. 43) a emergência do pós-modernismo. Na defesa da existência de uma nova modalidade de cultura, o historiador indica duas características: a primeira, a presença, em inúmeras obras, de uma reação ao alto modernismo, já que este se tornara canônico; a segunda, a erosão da distinção entre alta cultura e a chamada cultura de massa, quando formas comerciais são incorporadas pela arte.

Em seguida, Jameson procura analisar dois aspectos do pós-modernismo que, no seu entender, expressam a nova ordem social do capitalismo tardio: o pastiche e a esquizofrenia. Sua caracterização de pastiche se faz em oposição à paródia pois, embora ambas se constituam enquanto imitação de um estilo peculiar e único, a paródia guarda a ironia e o impulso de sátira, enquanto o pastiche aponta para a multiplicação de estilos sem submetê-los a juízo de valor.

O pastiche ainda estaria ligado ao fim do individualismo, o que impediria o surgimento da ideia de originalidade, restando apenas ao artista imitar estilos mortos, num movimento nostálgico que revelaria a incapacidade de se lidar com o presente.

Para Antoine Compagnon, o termo pós-moderno é tão complexo quanto o vocábulo moderno. Efetivamente em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, o historiador da literatura evidencia as formas de uso do termo moderno desde Baudelaire até a década de 1960, ganhando sempre novas acepções. Para ele, se há uma característica do moderno, esta é a “negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação” (COMPAGNON, 2003, p. 10), o que representa já um paradoxo. A crença no progresso, a celebração do novo, a visão da atualidade fizeram com que a história da modernidade escamoteasse suas crises.

⁴ O termo capitalismo tardio foi utilizado foi Ernest Mandel na década de 1970 em sua tese designada *Capitalismo tardio* – uma tentativa de explicação marxista.

No capítulo dedicado ao pós-moderno, Compagnon diz que, ao pretender romper com o moderno, o pós-moderno produz a ruptura definida por ele como “operação moderna por excelência” (COMPAGNON, 2003, p. 105). Esse seria o seu paradoxo.

O capítulo se inicia com um pequeno histórico do termo pós-moderno: de quase sinônimo de decadente, anárquico e irracional na década de 1950 até uma acepção mais otimista que indicaria uma mudança de paradigma na década de 1970. Compagnon faz sua análise a partir do ponto de vista francês sobre o pós-moderno. O termo, segundo ele, foi introduzido na Europa a partir da obra *A condição pós-moderna*, de François Lyotard. Porém, é no terreno da arquitetura que o termo pós-moderno adquire certo consenso e migra, paulatinamente, para outras áreas.

Em arquitetura, o termo designa a ruptura com o estilo funcional característico do modernismo. O ecletismo, o localismo, a reminiscência se oporiam ao purismo geométrico do modernismo; já o “sincretismo tolerante” (COMPAGNON, 2003, p. 106) pós-moderno se oporia ao projeto racional moderno que, na busca de uma arquitetura funcional, tornou-se “sinônimo de alienação e desumanização” (COMPAGNON, 2003, p. 105).

Charles Jencks, em *The language of Post-modern architecture* de 1977, define o pós-moderno a partir de suas analogias com os movimentos históricos, inclusive o modernismo, misturando códigos e unindo elementos locais com internacionais. Por conseguinte, a citação, tanto vernácula quanto histórica, torna-se, nas palavras de Antoine Compagnon, “a mais poderosa figura pós-moderna” (COMPAGNON, 2003, p. 109).

Para os autores elencados, portanto, na base da estrutura da obra pós-moderna estaria a citação para Compagnon, o pastiche para Jameson e a denominada paródia para Linda Hutcheon. Fiquemos com o termo citação para não causarmos confusão, já que no Brasil o termo paródia está firmemente associado ao movimento modernista de 1922. Nesta tese, optaremos por entender o pós-moderno como um modo especial de citação⁵, definida por Antoine Compagnon da seguinte forma:

⁵ Estudando a literatura crítica sobre a citação no século XX, já que ele subsume certos nós críticos, destacam-se as diferenças entre as várias escolas críticas. Na fase estruturalista, a intertextualidade foi estudada como uma categoria formal de interação entre os textos; mais tarde, durante o pós-estruturalismo (Riffaterre e Barthes) passa-se a uma etapa pragmática em que essa categoria é definida como um modo de percepção, um ato de decodificação de textos à luz de outros textos. Na fase de desconstrução, a intertextualidade se liga ao problema da citação como um jogo textual de diferença e repetição.

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida (COMPAGNON, 1996, p. 19).

A prática de citação sempre gerou um movimento duplo e uma atitude ambígua em relação a uma tradição literária canônica. Cita-se um autor como autoridade, para encontrar numa outra voz uma confirmação do que se quer dizer; ao mesmo tempo, cita-se também para zombar, para podar a autoridade da língua oficial. Esse duplo movimento é muito evidente no modernismo, em que a citação destaca a situação paradoxal do escritor: de um lado, o desejo de inovar, experimentar, destruir; de outro, a percepção de que, para criar algo novo, ele não pode prescindir da tradição do passado.

Se essa é a postura de fundo do escritor modernista no confronto com a tradição, é também verdade que o uso diferente da citação torna-se uma ferramenta, dentro da experimentação modernista, para renovar as formas poéticas e narrativas. Assim, para Mário de Andrade, a citação serve para aproximar códigos de artes distintas, num ecletismo de estilos que tende a eliminar as barreiras entre a escrita e a música, por exemplo.

No modernismo, há ainda a ideia de que os autores possam enfrentar a tradição, estabelecendo uma relação com sua criatividade original. No pós-modernismo, em vez disso, a reciclagem de material narrativo do passado torna-se um sinal óbvio da angústia consciente do artista que muitas vezes precisa dizer novamente o que já foi dito, porém de forma inventiva e não como simples imitação.

A prática da citação tornou-se, na segunda metade do século XX, uma estratégia obsessivamente repetida na arte contemporânea. Na maioria das vezes, diz-se que, para os autores pós-modernos, o relacionamento com a tradição é um fardo, porque ele tem uma clara consciência de que “chegou tarde”, não há mais sentido no conceito de “originalidade”, porque tudo já foi dito e escrito. A arte não pode mais, portanto, constituir-se numa forma sistemática e harmoniosa, mas torna-se um trabalho de reinterpretação, revisão, composição e “colagem”. Ele é auxiliado por várias artes neste obsessivo gesto de listagem: os romances, por exemplo, acumulam citações tiradas de diferentes fontes de cultura.

A escrita de ficção “pós-moderna” está entrelaçada com citações múltiplas, compostas por jogos etimológicos, uma escritura onívora, que se nutre de um patrimônio

tanto da tradição quanto da cultura de massa. A escrita torna-se *ars combinatoria*, em que prevalece o pastiche de outros textos tomados como modelo. A citação é uma repetição que inclui, mas também é sempre uma lacuna, uma diferença em relação ao original.

A citação produz uma nova relação entre o texto original e o novo co-texto. A prática da citação é um processo duplo; de um lado, assimilação do texto original no novo, de outro, a criação de qualquer coisa diferente, que é o resultado do encontro e do processo de reajuste dos dois textos. Desse ponto de vista, a citação sempre produz ecos que vêm do original; no entanto, mesmo repetidos textualmente, os elementos de linguagem do original, quando inseridos num novo contexto, ressoam de maneira diferente, produzindo novos efeitos.

Os experimentos modernistas resultaram de um desejo de ruptura, da necessidade de criar novas formas capazes de interpretar a realidade; o processo de desconstrução foi sempre acompanhado pelo desejo de construir novos paradigmas para a narrativa. No pós-modernismo, no entanto, prevalece um jogo combinatório de várias partes, um procedimento de montagem, que não se apoia na ideia de uma forma completa. A natureza onívora dos textos pós-modernos revela uma quebra contínua das fronteiras entre gêneros: a assimilação de citações tem o efeito de produzir textos híbridos.

O pastiche pós-moderno cria obras híbridas que aceitam a própria fragmentação, vista como pluralista e inclusiva. Trata-se de um estilo construído por um tecido de citações em que a oposição entre alta cultura e cultura de massa foi totalmente subvertida.

A erosão das fronteiras dos gêneros chega também ao texto crítico, pois a citação, antes lida como uma operação simples, pois estabelece uma relação direta entre o texto original e o texto crítico, passa, na crítica pós-estruturalista e desconstrucionista, a ser lida com um duplo valor: de um lado, um desejo por parte do crítico de afirmar o seu poder sobre o texto; de outro, revela a consciência da impossibilidade de controlar a série de alusões implícitas que o uso de uma determinada citação evoca.

A citação é, por excelência, a figura do discurso crítico, tanto no ensaio como em teses. Conceber o discurso crítico literário sem as famosas citações, notas de rodapé, anexos, bibliografia e outras formas de ancoragem, no sentido de pertinência, é sintoma certo de suicídio acadêmico.

O texto literário é continuamente feito de citações intertextuais e, durante muito tempo, o grande viés crítico foi encontrar elementos que remetiam um discurso a outro. O

famoso jogo de influências, dívidas e precursores foi se acumulando durante décadas no sentido muitas vezes de remeter uma literatura considerada "menor" a outra reputada como "maior".

O aspecto que nos interessa no uso da citação no chamado pós-modernismo é a ruptura com os limites do gênero, notadamente os limites entre ficcional, crítico e biográfico. A ficção que se faz metalinguagem e que se aplica numa autorreferência crítica, paulatinamente, veio se configurando numa possibilidade narrativa. Penso em *Dom Quixote* em termos ocidentais e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em termos nacionais.

No modernismo, a função da citação foi bem desenhada por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*, qual seja, a de criar uma nova tradição.

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 trajetória crítica extensa e abrangente, e que pertencem a uma chamada “vanguarda” do século XX. E no pós-modernismo? Como se configura esse discurso na ficção e no texto crítico? Podemos encontrar algumas pistas na análise da obra do crítico literário e ficcionista Silviano Santiago. Como contraponto, elegemos Mário de Andrade o exemplo de intelectual

Modernista. Essa escolha justifica-se em função da presença constante do poeta paulista na obra de Santiago, estudado enquanto escritor e, principalmente, nos aspectos referentes à “vida literária”.

Antonio Candido aponta, em ensaio de 1946, ainda sob os efeitos do desaparecimento de Mário de Andrade em 1945, o papel precípua que o autor viria a ocupar no quadro dos estudos literários futuros, principalmente quando o estudo de sua correspondência “encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero na língua portuguesa” (CANDIDO, 1992, p. 209). O crítico chamava a atenção para a indistinção de valores entre cartas, ensaios e obras literárias na proposta intelectual do poeta modernista de difusão e estabelecimento de uma identidade cultural brasileira. Segundo Candido, “para ele [Mário de Andrade], escrever cartas era tarefa de tanta responsabilidade moral e literária quanto escrever poemas e estudos” (CANDIDO, 1992, p. 209). Tal responsabilidade se equacionava segundo uma dupla estratégia: a conversa e a amizade. Efetivamente, a leitura da correspondência de Mário de Andrade tem propiciado aos estudiosos uma visão da ação intelectual modernista junto a novos escritores e dirigentes políticos ligados à cultura. Segundo Eneida Maria de Souza, “o exame da correspondência de Mário de Andrade tem o mérito de promover a elucidação de seus textos ficcionais, além de fornecer subsídios para se delinear o perfil do intelectual modernista” (SOUZA, 1999, p. 191).

O “exercício hermenêutico da conversa” (SANTIAGO, 2004a, p. 23) por meio de cartas permite a possibilidade analítica, ao passo que as conversas ao pé do ouvido ou em rodas, pela impossibilidade material de se executar um mapeamento teórico e crítico, só propiciam o caráter de anedota biográfica. Em “Atração pelo mundo”, ensaio de 2004, Silviano Santiago aborda o que chamaremos de método de Mário de Andrade em um contexto comparativo com o método adotado pelos autores do século XIX, notadamente Joaquim Nabuco, no qual o autor busca historicizar “as políticas de globalização e de identidade” (SANTIAGO, 2004a, p. 11) na cultura brasileira.

Na parte do ensaio dedicada a Mário de Andrade, Silviano Santiago destaca que “pela leitura da correspondência, salta à vista o papel professoral exercido por Mário de Andrade, entregue à tarefa didática” (SANTIAGO, 2004a, p. 23.), na tentativa de caracterizar o papel de intelectual divulgador e consolidador do modernismo que Mário de Andrade assume, principalmente no que tange ao ato de desconstrução do que o poeta paulista chama de “tragédia de Nabuco” (SANTIAGO, 2004a, p. 25). Silviano Santiago lê as cartas de Mário

como parte do papel que o intelectual assume naquele momento, no sentido de elucidar posições e afirmar o caráter cosmopolita do movimento modernista que, nos primeiros anos, ficou circunscrito a São Paulo. O método escolhido pelo “professor” Mário de Andrade é mapeado pelo crítico Silviano Santiago, destacando-se alguns elementos que, no ensaio “Ora (direis) puxar conversa!”, são retomados e utilizados para caracterizar “a confraternização e o projeto didático” (SANTIAGO, 2006, p. 97) de Mário de Andrade.

Embora Mário de Andrade se apresente como amigo e não como professor, a forma com que se dedica a pontuar os aspectos passadistas nas posições de outros poetas, com intuito de desconstruir o culto à ideia de “civilização” europeia em oposição à ideia de “barbárie” brasileira, mostra-se suficiente para qualificá-lo enquanto tal. Some-se a essa lição perpassada pelo modernista a reflexão que tais posições propiciavam a seus interlocutores, algo que os motivava muitas vezes a uma mudança de rumos em suas poéticas, o que nos permite vislumbrar um gesto pedagógico em ação.

Cabe aqui um esboço do que compreendemos como “gesto pedagógico”, “pedagogia” e outros termos associados. O adjetivo “pedagógico” tende a ser utilizado e interpretado, em literatura, de forma pejorativa, revelando uma desconfiança, nos meios literários, quanto a uma obra que “queira dizer” alguma coisa ou dos modos de leitura que privilegiem esse “querer dizer”, principalmente quando esse “querer dizer” refere-se a um ensinamento que se apresente explicitamente enquanto tal.

Essa desconfiança advém, por um lado, de teorias que supunham a rígida separação entre literatura e comunicação e, por outro lado, de uma concepção estreita do que se entende por “logos pedagógico”. Quanto à primeira desconfiança, parece que vem sendo superada uma vez que as concepções que circunscrevem a literatura a uma realidade absolutamente textual têm sido questionadas, por exemplo, pela teoria da recepção ou pelos estudos que inscrevem a subjetividade autoral no texto.

Quanto à segunda desconfiança, vamos nos valer da concepção de “logos pedagógico” descrita por Jorge Larrosa. Em seu livro *Pedagogia profana* (2006), o professor de filosofia da Universidade de Barcelona reflete sobre as possibilidades do processo educacional quando liberto do controle estrito do que comumente é descrito como educação.

Larrosa privilegia em sua investigação as práticas pedagógicas pelas quais se produz ou se transforma a experiência que as pessoas têm de si mesmas, seja em sala de aula, seja no

processo de análise, seja em associações de moradores. Essa percepção ampliada da ideia de prática pedagógica retira-a do espaço restrito da sala de aula e a lança no espaço do que podemos intitular “técnicas de si” ou “tecnologias do eu” (FOUCAULT, 2004, p. 301), conforme Michel Foucault. Para Larrosa, a “única condição é que sejam práticas pedagógicas, nas quais o importante não é que se aprenda algo ‘exterior’, um corpo de conhecimentos, mas que se elabore ou reelabore alguma forma de relação reflexiva do ‘educando’ consigo mesmo” (LARROSA, 1994, p. 36).

Em outro artigo, intitulado “A novela pedagógica e a pedagogização da novela” (LARROSA, 2006, p. 117), busca pensar o que ocorre quando o texto literário é convertido em texto pedagógico submetido ao discurso didático dominante e de que modo ele escapa a esse discurso, podendo até solapá-lo.

Partindo das reflexões de Nietzsche sobre Sócrates, o autor identifica o diálogo platônico como encarnação do logos pedagógico, já que nele é possível perceber “um jogo constante de diferenças e de interferências entre níveis que, justamente porque diferem entre si, são capazes também de se interferirem e desestabilizarem mutuamente” (LARROSA, 2006, p. 120). Os diferentes níveis seriam o conteúdo a transmitir (núcleo filosófico doutrinário), o contexto empírico de transmissão (a reprodução de uma cena de conversação) e o método de transmissão (as ilustrações literárias). O diálogo, portanto, como um tecido precário e incerto revelaria a forma do “logos pedagógico”.

Assim, o “logos pedagógico” seria o que funciona por meio do jogo aberto, descentrado e possuiria três elementos que interferem entre si: a vida concreta dos protagonistas, determinada no espaço e no tempo, porém sempre plural; um jogo descentralizador de discursos heterogêneos e um impulso na direção da verdade e da justiça.

Larrosa aponta que o caráter pedagógico da literatura seria um efeito de leitura, “dado que toda ficção pode-se ler a partir do pressuposto de que contém um ensinamento que supostamente se derive de sua leitura não esgote todas as dimensões da obra” (LARROSA, 2006, p. 129). O pedagógico seria uma modalidade de leitura aplicável a qualquer texto.

Assim, o termo “logos pedagógico” é utilizado aqui nesse sentido de abertura que todo o texto possui e a lição será aquela calcada na amizade e na liberdade; amizade essa que permite a troca na comunidade de leitores e a liberdade que impulsiona a uma nova escritura. Nesse jogo é que se inscreve a pedagogia do falso que, enquanto pedagogia literária, torna-se

operante em termos de práticas discursivas e não de metodologias ensináveis. Na obra de Silviano Santiago, que se equilibra entre o saber categórico e o saber em construção, tal pedagogia irá buscar no gesto escritural de Mário de Andrade suas raízes.

Segundo Roland Barthes⁶, o professor e o intelectual se aproximam por estarem ao lado da fala, ao passo que o escritor está do lado da escritura. O que distinguiria o intelectual do professor é o fato de que o primeiro publica sua fala. Se considerarmos a correspondência de Mário de Andrade um registro de sua fala enquanto intelectual, segue-se, nesse sentido, também a pertinência da denominação de professor atribuída a ele.

Discorrendo sobre esse lugar da fala, Roland Barthes ainda considera que aquele que fala (em situação de ensino) deve estar consciente da encenação imposta pelo seu uso. A velocidade articulatória e o contexto como elemento que reduz a possibilidade da polissemia colocam toda fala “do lado da lei” (BARTHES, 2004, p. 386), pressupondo, assim, a autoridade. A consequência desse autoritarismo inerente ao lugar da fala é a de que sua encenação obriga a aceitação do papel de autoridade, pressupondo a clareza da exposição; ou tenta-se dissimulá-lo, inserindo a “tartamudez do texto” (BARTHES, 2004, p. 387).

Assumir o lugar daquele que fala implica o exercício de autoridade com todas as possíveis acusações de autoritarismo, já que “a linguagem é sempre potência; falar é exercer uma vontade de poder; no espaço da fala, nenhuma inocência, nenhuma segurança” (BARTHES, 2004, p. 388). A insegurança advém, numa explicação psicanalítica, da ideia de que, na fala, não é um saber, mas o próprio eu que se expõe sem certeza de como será recebido.

É nesse contexto que a leitura da postura de Mário de Andrade em oposição à postura de Joaquim Nabuco se faz necessária, a fim de pontuarmos as relações que diferentes gerações estabelecem quanto ao trânsito de ideias externo e interno, tema que se revela como objeto de reflexão na obra dos três intelectuais: Nabuco, Mário e Silviano.

Para tal, a metáfora da corrida de revezamento será adotada, inspirada em um texto de Silviano Santiago no qual o autor explicita seu “logos pedagógico”.

⁶ Roland Barthes, no calor dos questionamentos sobre as posições de autoridade advindas de maio de 1968, publica um artigo em 1971 com o significativo título de “Escritores, intelectuais e professores”. Partindo do pressuposto de que há uma ligação inerente entre ensino e fala, o crítico distingue o professor, o escritor e o intelectual a partir da posição de cada um em relação à fala. Se o primeiro se coloca ao lado da fala, o segundo está ao lado da escritura, cabendo ao terceiro imprimir e publicar a sua fala (BARTHES, 2004, p. 385).

Na prática intelectual, a erudição estreita do indivíduo só se robustece se disseminada pelos quatro cantos da sala de aula, concreta ou metafórica. No processo generoso de disseminação, transfere-se do outro – do mestre a quem se lê, em direção ao outro – o menos experiente a quem se ensina. Entregue aos discípulos pelo professor, a máquina do saber não deve ser alimentada por letras mortas, mas antes por força motriz, que incentiva os jovens à pesquisa de novos e mais ambiciosos caminhos de invenção. Esqueço a metáfora da *camisa de sete varas* e adoto outra a da *corrida de revezamento* (SANTIAGO, 2008, p. 5).

2.1 De Nabuco a Mário

Com o intento de mapear as políticas de identidade que configuram o século XX, Silviano Santiago parte das memórias de Joaquim Nabuco em *Minha formação* a fim de mostrar como os modernistas farão a revisão do paradigma identitário na década de vinte.

Numa perspectiva apenas aparentemente contrária aos nativistas, com seus romances fundacionais (cujo exemplo máximo é José de Alencar), Silviano Santiago percebe o movimento de tropismo definidor para Nabuco⁷ do sentido de nacionalidade. Nesse autor, haveria uma dissensão entre a ideia de país de origem e país de começo. Em resumo, a identidade é definida como origem territorial, por isso confunde-se com o espaço eu/ terra/ nascimento. A “tragédia de Nabuco”, denominação atribuída por Mário de Andrade, é assim definida:

⁷ Sobre esse aspecto, é interessante a opinião de Afrânio Coutinho em seu *A polêmica Alencar-Nabuco*: “Sentese 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).

A identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-las os nativistas, isto é, os políticos com p minúsculo. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é a ‘ausência’, determinada por um movimento de tropismo (SANTIAGO, 2004a, p. 16).

Percebe-se que a questão da identidade nacional está no cerne do problema e Silviano Santiago a lê sob o signo da “saudade”, definida pelo sentimento de não pertencimento, já que “remete para a ausência do Brasil na platéia da Europa quanto para a ausência da Europa na platéia brasileira” (SANTIAGO, 2004 a, p. 20).

Esse mesmo sentimento de saudade é detectado por Mário de Andrade em carta do jovem poeta Carlos Drummond de Andrade, na qual o poeta mineiro declara:

Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas: ‘Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado’. Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto (ANDRADE, 2002, p. 56).

Apesar de ter cumprimentado com alegria a confissão direta e a camaradagem franca do poeta mineiro, o intelectual paulista percebe a tarefa que se afigurava: a necessidade de preencher o lugar da ausência, e o faz através da promoção e valorização do passado nacional, de um ponto de vista primitivista, além do questionamento dos padrões eurocêntricos de arte.

Tal tarefa Mário levava adiante por meio da correspondência ativa com diferentes interlocutores com os quais vai construindo sua “pedagogia” pela solidariedade. Esse diálogo era estabelecido segundo alguns parâmetros.

Em primeiro lugar, o tipo de linguagem utilizada por Mário de Andrade nas cartas contraria diretamente a postura da cultura de elite que, até então, era adotada pelos intelectuais e à qual o jovem poeta Carlos Drummond de Andrade também se aferra. Por exemplo, ao se referir à vergonha das atitudes espontâneas com a qual, segundo ele, Anatole France impregnou o pensamento dos jovens poetas brasileiros, designa-o diretamente como

“filho-da-puta” (ANDRADE, 2002, p. 68). É o que Silviano Santiago aponta na seguinte passagem: “A vulgaridade no linguajar do artista é marca tranqüila do processo geral de desrecale a ser operado na mentalidade vigente: as sensações e os sentimentos ao se exporem publicamente configurariam novas personalidades na cena nacional” (SANTIAGO, 2004a, p. 28).

Em segundo lugar, o método escolhido, a solidariedade através da conversa. A conversação em Mário consistia numa necessidade interior, num exercício sociopolítico e numa vontade de saber. É o que observa Silviano Santiago:

As formas da conversa (a falada, a escrita e a gestual, esta também em homem tão expansivo) são formas de um mesmo e interminável exercício e servem a uma única necessidade intelectual: a de se dialogar com todo e qualquer ser humano, numa indistinção fraterna que, se por um lado, beira o amor à humanidade, por outro, demonstra o poder social do uso público do raciocínio. A conversa, para Mário, frutifica – através de edificante e pedagógica, incontrolável e abstrata confraternização universal – uma sociedade melhor (SANTIAGO, 2006, p. 98.).

Faz parte da aprendizagem do intelectual da década de 1920 desrecale-se de uma forma de comportamento que tinha como parâmetro o europeu e buscar a afirmação de uma dimensão mais franca e aberta a caracterizar um traço brasileiro distinto das outras civilizações. É através da conversa, por exemplo, com “gente baixa e ignorante” (ANDRADE, 2002, p. 48) que se aprenderia a sentir e é ainda através dela que se daria a substituição da “tragédia de Nabuco” por uma valorização do caráter nacional, mesmo que esse gesto implique em sacrifício da promessa de eternidade por meio da obra. Mário exorta Carlos Drummond de Andrade a abraçá-lo porque “enquanto o brasileiro não se abraçá-lo, é um selvagem” (ANDRADE, 2002, p. 70) e porque “nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo” (ANDRADE, 2002, p. 71). Mário anota, também, que tal posição distancia o escritor de um lugar consagrado e o remete a uma posição insegura, angustiante, porém heroica: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade” (ANDRADE, 2002, p. 51).

A conversa compreendida como exercício pedagógico de aprendizagem e de conversão às propostas modernistas adquire um caráter missionário que sacrifica a vaidade intelectual em função de uma inserção cotidiana na vida pública do país.

O contrato lingüístico estabelecido pela conversa, antes de ser apenas fator de comunicação social, é fala comprometida com a vida em sociedade, e mais: com a própria construção de uma sociedade urbana onde artistas eruditos entenderiam melhor as manifestações populares e a originalidade de suas expressões artísticas (SANTIAGO, 2004a, p. 29).

O terceiro parâmetro da pedagogia marioandradina é a percepção de que o processo de aprendizagem deveria se dar a partir da noção de erro; ou seja, sem cair no gesto anárquico da “contribuição milionária de todos os erros” de Oswald de Andrade, Mário de Andrade enfatiza a necessidade de aprender tudo sem distinção de valor entre alta e baixa cultura e, a partir daí, inaugurar a sabença, isto é, a ideia de que “saber saber é aprender a distinguir, depois de ter absorvido solidariamente tudo” (SANTIAGO, 2004a, p. 30). A figura eponímica dessa pedagogia seria a negra que “vive a dança” no carnaval carioca.

Eu conto no meu ‘carnaval carioca’ um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade (ANDRADE, 2002, p. 50).

Destaque-se da citação a exortação da vivência apaixonada e livre, sem prestar atenção aos outros e em oposição ao saber livresco. Essa postura assume um caráter precípua na tarefa de afirmação de uma forma de saber distinta da postura reflexiva que, naquele momento, servia a uma crítica negativa do Brasil. A devoção quase religiosa a uma vivência é alçada a condição de parâmetro de felicidade e de sabedoria.

Cabe enfatizar que, se por um lado Mário defendia uma superação do sentimento de inferioridade perante o europeu a partir do desrecalque do sentir, por outro não deixava de destacar a necessidade de se dar um caráter sistemático e acadêmico ao projeto nacional. Eneida Maria de Souza aponta esta aparente contradição no ensaio “Preguiça e saber” (SOUZA, 1999, p. 179), a partir da caracterização de dois pólos contraditórios da memória em Mário, quais sejam, o homem criativo que pressupõe a traição da memória e o homem público que trabalha para a preservação do patrimônio.

Ao primeiro é dado o caráter de “coleccionador de objetos”, já que, por meio da apropriação de diversas fontes de linguagem, se esquece dos modelos e brinca “com o arquivo cultural de forma a anarquizar com sua estrutura parasitária” (SOUZA, 1999, p. 181). Ao segundo, ela atribui o caráter de arquivista, que organiza a memória do país e busca “modelos avançados” de preservação do patrimônio oriundos da Europa.

Nesse ofício, o escritor se rende à sedução de projetos sistematizados e esquadrihados para a construção da memória cultural brasileira. Impressiona-se, enquanto intelectual de formação autodidata, com a criação de universidades, apoiando a vinda de professores estrangeiros, dotados de instrumental técnico-científico capaz de suprir as deficiências do nosso ensino (SOUZA, 1999, p. 181).

Em ambos, destaca-se o intelectual Mário de Andrade na busca de construir um projeto cultural para o Brasil. Seja por meio de cartas, seja por sua atuação em órgãos governamentais, o intelectual modernista, configurado em Mário de Andrade, vê-se vanguardista e se mostra autoritário, modernista e também missionário.

Nesse sentido, nota-se que qualquer tipo de raciocínio maniqueísta impede o entendimento de sua atitude intelectual, dividida entre o saber descompromissado e macunaímico e o outro, voltado para a rigidez técnica e racional, este último, atualizado pelo projeto moderno de construção da memória nacional e da sistematização de um pensamento crítico brasileiro. As oposições se enfraquecem mediante o exame do trajeto intelectual do escritor, na medida em que se embaralham os critérios utilizados para determinar os pólos de oposição. A sua poética, calcada na preguiça, na lentidão sensual dos atos e na traição da memória, será parcialmente retomada no processo de recuperação da memória cultural do país. Persiste, contudo, a atração pela ordem e pela maturidade, verificada nos alicerces da cultura estrangeira, assim como pela pesquisa mais cuidadosa do

pensamento crítico, incrementado pelo ensino universitário (SOUZA, 1999, p. 187).

A essa convivência de posições aparentemente antagônicas no eixo externo da obra do intelectual acrescenta-se a existência de outro conflito no eixo interno, pois para Mário “rebelde e tumultuado, o lirismo é verdadeira caixa sonora do inconsciente; disciplinadora e ordeira é a arte” (SANTIAGO, 2006, p. 108).

Ora, como mediar a necessidade de desconstruir o paradigma eurocêntrico de valoração das obras e a emergência de uma identidade nacional sem cair num anarquismo infrutífero? Esse dilema será administrado por Mário de Andrade por meio de um outro termo de sua pedagogia: a amizade.

O ofício de escrever cartas a jovens poetas revela o dever do intelectual de orientar academicamente e de cultivar amizades que iriam constituir o fluxo das ideias modernistas e permitir sua consolidação através da conversa. A amizade permite que o intercâmbio entre “mestre” e “discípulo” não se circunscreva sob o signo da autoridade, preservando a originalidade de cada um. Mário de Andrade, por exemplo, oferta seus próprios textos à apreciação crítica dos mais jovens, como na correspondência com Carlos Drummond de Andrade, e não se furta, também, a apresentar suas ressalvas ao texto do poeta mineiro.

Portanto, a “tragédia de Nabuco” é efetivamente combatida por meio de um projeto pedagógico que visa ensinar aos jovens artistas brasileiros ou àqueles responsáveis pelos órgãos de cultura oficial o desrecale da visão eurocêntrica de cultura com o objetivo de consolidar uma valorização de um passado nacional que, embora pequeno em relação ao passado europeu, é tão valoroso e produtivo quanto ele. Esse projeto pedagógico era colocado em prática através da escrita da obra ficcional, dos ensaios e, principalmente, das cartas.

A eleição da correspondência como forma de concretizar a solidariedade ocorre em função da própria estrutura que esse gênero textual pressupõe. A missiva só ganha circulação quando, ao ser enviada, encontra réplica, de forma que reproduz o teatro mesmo do processo de ensino. “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (ROSA, 1986, p. 289), afirma Guimarães Rosa, e essa parece ser a configuração que a ação intelectual de Mário de Andrade assume, pois, no diálogo estabelecido através das cartas e das obras, adota alternadamente o caráter de mestre e discípulo. A figura eponímica da ação pedagógica de

Mário é a negra que dança com devoção, sem olhar para os lados, convicta de sua expressão. Da mesma forma, Mário de Andrade se dedica a um processo pedagógico mais próximo, permeado pelo afeto, ciente da possibilidade de transformar o parâmetro cultural através da arte.

Para o intelectual modernista, configurado aqui em Mário de Andrade, a ação cultural deve se concretizar por meio da “conversa” permeada pelo afeto e desobstruída dos parâmetros eurocêntricos propalados por Nabuco. Tal proposição é estabelecida no contexto de modernização do Brasil nos aspectos econômicos, sociais, políticos e culturais⁸. Cabe investigar como se configura a tarefa para o intelectual “pós-moderno”, como veremos a partir do próximo tópico.

2.2 De Mário a Santiago

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, 2004a, p. 64). Para ele, escrever e publicar numa nação de população analfabeta considerável 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 ideias implícitas no livro ou a emitir opiniões no debate político.

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

⁸ Em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, Sérgio Miceli afirma que “as décadas de 20, 30 e 40, assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do estado em setores chaves da economia, etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado, etc.), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos de Estado, etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial, etc.)” (MICELI, 1979. p. xvi).

O trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade de resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) 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, 2004a, p. 66).

Por isso, o escritor brasileiro busca configurar arte e política numa mesma obra. Silviano Santiago observa que, por seu caráter híbrido, a literatura brasileira possui dificuldade de aceitação pelo público estrangeiro; não obstante, é a afirmação de que “a contaminação” entre arte e política “é a *forma* literária pela qual a lucidez se afirma duplamente” (SANTIAGO, 2004a, p. 69) o que distingue a literatura nacional. Além disso, “a forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor” (SANTIAGO, 2004a, p. 69), ou seja, uma escrita e uma leitura não inocentes que convocam tanto o autor como o leitor a um exercício de memória em construção são exigências intrínsecas ao repertório literário brasileiro. A arte passa a ter o caráter dado por Horácio, citado por Ezra Pound, ou seja, a arte é o que comove (*ut moveat*), deleita (*ut delectat*) e ensina (*ut doceat*)⁹.

Mais do que uma análise sobre a constituição da literatura brasileira, o ensaio destaca-se por se configurar como um texto de defesa do hibridismo da produção literária e, por que não dizer, também da produção crítica. Na sociedade brasileira, que só recentemente vem incluindo novas camadas sociais no circuito do saber, aqueles que têm acesso à informação e à educação também têm uma função política. É o que Mário de Andrade preconizava ao propor, através da conversa, um processo de descolonização das instâncias do saber, a fim de inaugurar um processo de “sabença”. É também o que Silviano Santiago parece perseguir em sua obra.

A trajetória de Silviano Santiago, enquanto professor e crítico, tem merecido simpósios e teses e, desde a publicação de *Em liberdade*, sua ficção, já fecunda, chamou a atenção da crítica pela proposta arrojada e claramente dependente do conhecimento teórico literário que apresentava. Em outras palavras: a ficção de Silviano Santiago tem se distinguido por mobilizar frequentemente o crítico na construção da ficção e, paralelamente, o ficcionista

⁹ Ezra Pound, na verdade, não se refere a Horácio e sim a Rodolfo Agricola. Na tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes: “Rodolfo Agricola, numa edição que data de mil e quinhentos e pouco, diz que a gente escreve *ut doceat, ut moveat aut delectat*, para ensinar, para comover ou para deleitar” (POUND, 1989, p. 65).

na construção do ensaio¹⁰, esvaziando as operações de legibilidade que tendem a emoldurar a obra em função de um sentido único.

Esse veio parece já estar consagrado. Em dois livros de ensaios sobre a obra do intelectual, separados por 11 anos de diferença na publicação, é possível colher expressões tais como “fazer literário como veículo de reflexão crítica encenada” (MORICONI, 1997, p. 54), “entre narrativa e teoria, [...] no entre-lugar do intelectual pós-utópico” (ANTELO, 1997, p. 71), “estratégias e questões que insistem tanto no ensaio crítico quanto no texto literário” (HELENA, 1997, p. 78), “leitura ficcional e leitura ensaística se conjugam” (MIRANDA, 2008, p. 103), “sua escrita ficcional reinscreve questões teóricas e críticas, dramatizando preocupações que constituem o ideário do projeto intelectual” (HOISEL, 2008, p. 144).

Em conferência proferida em 2008, na ocasião do lançamento pela Fundação Perseu Abramo e Universidade Federal de Minas Gerais do volume *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*, o autor assim comenta a própria trajetória, instituindo-se a partir do lugar de trabalho: o professor universitário.

Pequeno, embora orgulhoso, coube-me o trabalho diuturno da vida profissional como professor universitário. Generoso, embora limitado, coube-me a atividade docente junto a estudantes e colegas mais jovens, de universidades brasileiras e estrangeiras. Se o parco conhecimento literário do jovem formiguense se enriqueceu durante a formação acadêmica, acontecida nessa Universidade e na Sorbonne, acrescente-se que a moeda que satisfaz sua curiosidade intelectual levou-o a contrair dívida com o aprendizado pela leitura de outros - de outros e muitíssimos escritores e intelectuais nacionais e estrangeiros. A admiração pelo trabalho do outro e a subsequente dívida de gratidão constituem um patamar de conquista da erudição individual, erudição esta que pode permanecer trancada entre as quatro paredes do ego, ou ser difundida a outros e muitos mais. Ao eleger a carreira em Letras Neolatinas como opção profissional, optava por semear, espalhar e difundir – em sala de aula e em letra impressa – um conhecimento consolidado pelo ensinamento dos vários e queridos professores da disciplina. A erudição pessoal se mostrava passível de transferência. Transformava-se em atos diários de generosidade e se exibia concretamente na sucessão infinita de aulas, palestras, conferências e ensaios, na orientação de quase cinquenta teses de mestrado e de doutorado e, principalmente, no diálogo que o mais velho experiente abre com as novas gerações que chegam aos bancos acadêmicos (SANTIAGO, 2008, p. 3).

¹⁰ A fórmula empregada por Silviano Santiago para se referir a seu próprio ensaio em *As raízes e o labirinto da América Latina* é “nossa narrativa”. Tal postura acentua o caráter narrativo do ensaio e será objeto de estudo do capítulo 3 dessa tese. In: Santiago, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

No fragmento de um discurso movido por agradecimento, percebem-se algumas das posições autorais assumidas por Silviano Santiago ao longo de seus textos ficcionais e críticos, tributários da sua formação de professor.

A percepção do saber como moeda de troca, tanto no recebimento quanto no pagamento da transferência, não deixa de apontar para um aspecto recorrente na obra do autor: a questão da sobrevivência do intelectual brasileiro. Como exemplo, no prefácio à correspondência de Carlos e Mário, o ensaísta destaca, entre outras, as trajetórias de ambos pelos empregos públicos que lhes rendiam tanto a moeda da sobrevivência como a moeda da literatura (SANTIAGO, 2006c, p. 86).

Também é a metáfora da moeda como referência aos trânsitos entre literatura e sociedade que norteará vários textos ficcionais e críticos. Efetivamente, o posfácio ao livro de poemas *Cheiro forte* (1995) desenvolve essa metáfora a partir das seguintes questões: “De que moeda o poeta se vale quando entrega um poema à sociedade de leitores? Que moeda recebe ele em troca dos contemporâneos?” (SANTIAGO, 1995, p. 53).

Ao circunstanciar a circulação da poesia enquanto mercadoria, o crítico-poeta se vale de Ezra Pound para discorrer sobre a legitimação do texto poético em época de mercado. Para Pound, as afirmações gerais sobre a poesia são como cheques emitidos contra um banco (POUND apud SANTIAGO, 1995, p. 53). A validade, tanto das primeiras quanto do segundo, será determinada pelo capital acumulado de quem emite. O capital acumulado em literatura vem do saber acumulado por meio da efetiva leitura de obras do passado. Por isso, nem o senso comum, nem a atualidade teriam saber suficiente para validar o texto poético.

A legitimidade da assinatura viria da acumulação de leituras feitas pelo autor e ainda sim estas estariam comprometidas pela falsidade da moeda, já que “a usura poética negocia com o capital individual de leituras e visa ao conhecimento desinteressado” (SANTIAGO, 1995, p. 53). Silviano Santiago configura o livro de poemas como um processo de crédito e débito em relação à história da cultura humana. Para ele, a legitimação do nome que o autor assina só é possível em diferença, pois ela carrega consigo não só a do grande poeta, mas também a de todos os poetas do passado que concorrem em seus textos.

Já em *O falso mentiroso*, a questão da influência como moeda de circulação no mercado das artes é encenada através de um narrador que se apresenta como um falsário que

cria, a partir de xilogravuras de Oswaldo Goeldi¹¹, cópias de tal modo perfeitas que os críticos atribuem suas telas ao pintor famoso, localizando-as, no entanto, em uma fase obscura de Goeldi. 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. Todo o processo de criação de Samuel, ao buscar o estilo do xilogravurista, é descrito para reiterar o lugar da cópia como criação original. O narrador afirma que “escapava pelas frestas da diferença” (SANTIAGO, 2004b, p. 191) e anuncia esse lugar intervalar como um instrumento de abordagem da obra: “Pela fresta, que pode servir de cunha, entra-se pelo cosmo ilimitado e suculento da obra de arte alheia. Das obras de arte alheias. E minha” (SANTIAGO, 2004b, p. 191). A criação artística passa a ser vista enquanto leitura e a literatura, essa ponte para 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 jogo 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, 2004b, 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 XX.

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, 2004b, p. 217 – 218).

¹¹ 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.

A percepção do domínio que um artista possui da técnica alheia e sua suplementação são prognosticadas, pelo narrador-personagem, como os valores a serem descritos pelos críticos do futuro.

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, 2004b, 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 a obra acabada 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, 2004b, p. 219).

Santiago, nesse romance, retoma várias de suas posições críticas consagradas tais como suas notas sobre a questão de fontes e influências e 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, 2004b, p. 220). *O falso mentiroso* encena o exercício indistinto da criação através das palavras e advoga a posse contra a propriedade.

A constante leitura de outros autores, pressuposto da função acadêmica, comparece nas apropriações feitas pelo leitor Silviano Santiago de estilos e de temáticas de escritores que revelam tanto a “admiração” quanto a “gratidão” e se traduzem na evidente erudição que seus

textos convocam, tanto iluminando o ego do autor que os assina quanto tomando a palavra do outro para difundi-la. Assim o faz, por exemplo, ao tomar a palavra de Mário de Andrade no conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” para mapear o processo de criação do movimento modernista brasileiro.

Por último, destaca-se, no fragmento da palestra proferida por Santiago na Fundação Perseu Abramo, a percepção de que aulas, artigos, publicações, orientações, entrevistas são formas encontradas pelo professor para compartilhar o que recebeu de forma generosa. Assim, Santiago agrega seu fazer literário e crítico sob o signo do trabalho do professor.

Evelina Hoisel, em ensaio dedicado à obra de Silviano Santiago, destaca o que ela denomina de "espécie de lição metodológica de difusão do saber".

Sua escrita ficcional reinscreve questões teóricas e críticas, dramatizando preocupações que constituem o ideário do projeto intelectual de Silviano Santiago. Seus ensaios críticos trazem a marca do ficcionista, desdobrando temáticas, revestindo-se de outros vieses, em constante diálogo com os textos literários. Por sua vez, observa-se uma espécie de lição metodológica da difusão de saber em tempos midiáticos e globais, na qual um texto é apresentado inicialmente como conferência, palestra, aula, e, posteriormente, posto em circulação através de jornais - é intensa a atuação de Silviano Santiago no *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo* -, coletâneas e revistas nacionais e estrangeiras, para, finalmente, aparecer em livro de ensaios. Muitas vezes, há sucessivas recorrências a um mesmo texto e, nesse processo de apropriação e reapropriação, de migrações, as idéias vão sendo reinvestidas de outras significações dentro dos contextos discursivos para os quais migram e transmigram (HOISEL, 2008, p. 144).

A acuidade da observação de Hoisel quanto ao constante diálogo entre a ficção e o ensaio em Silviano Santiago pode ser observada em vários de seus romances como *Viagem ao México* e *Em liberdade*. A lição metodológica descrita, porém, nos parece ir além da difusão. Ela se afigura como um traço da escritura do autor, sem distinção dos contextos discursivos onde se realiza.

Na sequência do discurso proferido em 2008 na Fundação Perseu Abramo, Silviano Santiago desenvolve a oposição entre ação do trabalho de professor e o ócio do trabalho do criador. Partindo da constatação da repulsa pela ética fundada no trabalho nos povos latino-americanos, mapeada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, o conferencista estabelece a relação entre o mundo do trabalho do professor e o mundo do ócio do criador,

colocando-os sob o signo da dissociação: “O professor de literatura, se também criador de arte, retira da atividade docente razão de ser e energia para a solidão e o ócio artístico” (SANTIAGO, 2008, p. 6). Tal posição reveste-se de um caráter irônico, já que faz coro com a tradicional percepção do exercício das letras como um trabalho a ser desenvolvido de forma paralela às atividades laborais, e reinscreve a questão do mercado para a sobrevivência do escritor. Em “Vale quanto pesa”, ensaio escrito em 1978 e publicado em volume homônimo em 1982, Silviano Santiago já apontava as dificuldades materiais para a existência da literatura em terras brasileiras.

Não podendo ser profissional numa sociedade em que a sua mercadoria não circula e não é rentável, em que tampouco pode crer em dispositivos estatais ou empresariais que o amparem economicamente e em que o produto estrangeiro e concorrente é adquirido com mais constância, o escritor acaba sendo aquele que dispõe do lazer que a sua classe lhe possibilita, que as suas atividades profissionais (paralelas e rendosas) lhe proporcionam. Autor do romance que o tempo e o leitor lhe permitem. Escravo deles em suma (SANTIAGO, 1982, p. 28).

A “camisa de onze varas” que dá título ao discurso na fundação Perseu Abramo refere-se ao impossível lugar do criador: falar da própria qualidade da obra. A “corrida de revezamento”, metáfora do trabalho do professor, encerra-se ao questionar a possibilidade de que o trabalho do escritor seja tributário da atuação do professor.

Fecho o rápido esboço de retrato pela ambição justa do criador de arte. Ao se acoplar ao trabalho intelectual solidário e produtivo, ela pode transformar o pequeno, embora orgulhoso, o generoso, embora limitado professor em criador. Será que o transformou? (SANTIAGO, 2008, p. 7).

Em nosso entendimento, o trabalho de professor marca profundamente o gesto do criador e as duas atividades tornaram-se indissociáveis no processo de configuração do autor que assina Silviano Santiago. Um professor que segue uma estratégia de difusão de saber sem valoração dos contextos onde ele ocorre e cujos trânsitos, tanto pela trajetória biomaterial quanto pela produção intelectual, revelam a inquietação de um projeto em andamento, com todos os riscos em que sua pedagogia incorre.

2.3 De Santiago ao leitor

Evelina Hoisel, em “Silviano Santiago e seus múltiplos”, ensaio anteriormente citado, propõe as migrações e transmigrações como um signo que permite a entrada na obra e na vida de Silviano Santiago.

As migrações e transmigrações constituem assim um dado primordial tanto para o entendimento da atividade do professor e do intelectual Silviano Santiago, personalidade civil com reconhecida atuação acadêmica e profícua atividade no cenário cultural contemporâneo, quanto para o delineamento dos processos simbólicos e metafóricos de sua escrita literária e das preocupações teórico-críticas disseminadas por meio de seus ensaios e entrevistas (HOISEL, 2008, p. 147).

A recorrência das questões propostas tanto pelo crítico quanto pelo ficcionista é um dado que salta aos olhos dos leitores de suas obras e nas observações críticas pinçadas. As migrações e transmigrações parecem conformar a pedagogia do intelectual e esta é realizada por meio de algumas estratégias.

Uma dessas estratégias configura-se a partir da apropriação do modelo utilizado por Mário de Andrade e o insere no contexto da contemporaneidade quando as formas de difusão do saber encontram outros caminhos além da correspondência e da convivência propostas pelo escritor paulista. O "puxar conversa" ganha novos contornos e suportes.

Silviano Santiago “puxa conversa” ao frequentar as páginas dos jornais em seus cadernos de cultura, atestada em suas publicações no *Jornal do Brasil*, em *O Globo* e na *Folha de São Paulo*¹², por exemplo. Através dos textos de intervenção¹³, busca aproximar-se de um público além do universitário.

¹² Esses jornais representam um pequeno universo da ação cultural do autor. Em *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*, são enumerados cerca de 144 artigos de crítica em jornais e revistas entre 1954 e 2006.

Cabe destacar que o tipo de “conversa” que emerge da atitude de Silvano Santiago distingue-se enormemente da absorção habitualmente realizada pela mídia em relação aos meios acadêmicos. Do intelectual cuja prática distinguia-se pela “crítica daquilo que existe, o espírito livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos, o sentido de solidariedade com as vítimas” (SARLO, 2000, p. 165), os meios de comunicação de massa tendem a absorver apenas o especialista, convocado sempre a se pronunciar tão somente sobre sua área de saber, normalmente exercida na academia e devidamente circundada de seus títulos. A função atribuída aos intelectuais é a de darem seus pareceres e juízos revestidos de um caráter objetivo, já que os meios de comunicação tendem a atribuir objetividade à prática tecnocientífica. No entanto, quando os pareceres e juízos ditos objetivos desses intelectuais não ecoam a opinião que está tentando ser formada, toda essa objetividade passa a ser questionada.

Apesar de a afirmativa de Sarlo refletir certa nostalgia do intelectual latino-americano e francês dito combativo, o qual, por sua vez, reatualizou o modelo do intelectual radical do século XVIII, ela atenta para a necessidade de uma posição político-pedagógica que se oponha à hegemônica pedagogia da mídia. A tarefa do intelectual que se apresenta como um professor na mídia seria a do “dever do saber” (SARLO, 2000, p. 165), ou seja, o dever de ensinar a hierarquizar e discriminar os produtos culturais que o mercado apresenta em fluxo constante e indiscriminadamente.

Nesse sentido, é ilustrativo o que ocorreu com a opinião de Silvano Santiago dada à revista *Veja* em matéria de celebração ao mago que esta promovia. Tendo sido convocado a opinar sobre o fenômeno Paulo Coelho na França, Santiago deu a seguinte declaração:

Primeiro, é preciso desmitificar o sucesso que ele faz na França. Antes de Paulo Coelho, o grande bestseller brasileiro na França foi *Meu Pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos. O público francês é tão medíocre ou pouco sofisticado quanto o grande público de qualquer outro país. Em segundo lugar, o fenômeno Paulo Coelho confirma a existência, hoje em dia, de um gosto globalizado e de um mercado de livros globalizado. Ele é o nosso único representante nesse mercado (SANTIAGO apud CAMACHO, 1998).

¹³ Textos de intervenção são entrevistas, artigos, polêmicas que colocam o intelectual numa situação de visibilidade através da mídia.

Criticamente a resposta questionava o mito da sofisticação do público francês e enquadrava historicamente um dito fenômeno, cumprindo desta forma o que se espera de um intelectual. Porém, como tal postura não se coadunava com o caráter laudatório da dita reportagem, o comentário do crítico foi emoldurado sob o título de “Os críticos incrédulos”.

A partir da reportagem, Santiago adquiriu a reputação de um dos mais obstinados críticos de Paulo Coelho, conforme afirmou a Revista *Isto é* em 2000.

Escolhido o tema, ele diz que conclui um livro em dez dias. E desdenha dos que dizem precisar de dois a três anos. ‘Isso é lenda’, diz, provocando a fúria de escritores e da crítica especializada. Procurado por *Gente*, Silviano Santiago, um de seus mais ferrenhos críticos, foi incisivo ao ser consultado sobre o que achava de Paulo Coelho como escritor. ‘Não acho’, limitou-se a dizer (HONOR, 2000, p. 33).

O episódio serve, então, para situar o tipo de conversa que Silviano Santiago tem assumido em seus textos de intervenção: a de rejeição de uma neutralidade valorativa e uma promoção de conflito de valores.

É também através de entrevistas que Silviano Santiago tem descrito seu processo como escritor. Em atitude similar a Mário de Andrade, quando este comenta o próprio processo de criação por meio de cartas, Santiago tem se servido dos depoimentos que concede como um espaço no qual o crítico, muitas vezes, circunscreve o ficcionista ao apontar caminhos e escolhas deste teorizados por aquele. É o que aconteceu, por exemplo, ao ser entrevistado por Carlos Eduardo Ortolan Miranda na época da publicação de *O falso mentiroso*. Questionado sobre o paradoxo que o título encerra, Silviano Santiago discorre sobre as teorias críticas que o nortearam, circunscrevendo necessariamente a direção da leitura.

Os paradoxos que você cita, como o do título, por exemplo, é, ao meu ver, a tradução do que é literatura. ‘O Falso Mentiroso’, na medida em que ele tem um discurso mentiroso, mas ao mesmo tempo afirma que esse discurso é mentiroso, é uma proposição verdadeira. Então estou pedindo ao leitor que tome aquelas proposições como verdadeiras, apesar de que elas podem ser às vezes do memorialista, e podem ser por vezes do ficcionista. Mas essa, se não me engano, é a condição da memória em tempos pós-psicanalíticos. A construção da identidade, depois da psicanálise, a questão da identidade é

um ‘constructo’, é uma constante reelaboração, como no conceito de Lacan e de Derrida de a posteriori, après court, que diz que constantemente estamos reorganizando a ‘placa-mãe’ da nossa memória, e essa reorganização da placa-mãe é sempre uma nova invenção de identidade que está sendo proposta. Foucault também tem uma bela passagem na ‘Arqueologia do Saber’ em que diz: ‘Por favor, não me confundam com o retrato três por quatro, isso não é identidade’. Ou seja, importa é a fabulação de si mesmo, o processo de subjetivação. Portanto, existe no tipo de ficção que fiz dessa vez um processo de subjetivação que se apresenta necessariamente como fragmentário. O personagem não tem princípio, meio e fim, como tem um personagem do romance do século XIX, de Balzac. O personagem se apresenta, para retomar uma expressão de Cortázar, como um modelo para armar (SANTIAGO apud MIRANDA, 2004, p. 3).

Destaca-se, na passagem, a voz do crítico que, ao enunciar as teorias psicanalíticas como pressupostos necessários à compreensão do personagem, ensina ao leitor o caminho a ser percorrido na trajetória da leitura. Se por um lado essa atitude revela a necessidade da educação de um leitor acostumado com uma literatura de mercado, na qual a formulação da ambiguidade do personagem se faz através do caráter ou do engano, por outro tal atitude acaba por controlar as possibilidades de leituras, ratificando umas e desqualificando outras.

Em outra direção, já agora no terreno da prática acadêmica, Silviano Santiago destacou-se por optar frequentemente pela forma ensaística.

Adorno, em “O ensaio enquanto forma” (ADORNO, 1986, p. 167), realiza uma defesa e uma caracterização do ensaio. O texto parte da constatação de que, na Alemanha, o ensaio estava desacreditado como gênero filosófico. Esse desmerecimento do gênero é atribuído, pelo filósofo, à formulação híbrida e à carência de tradição. A partir da ideia de que, em filosofia, só eram aceitas aquelas formas textuais que teriam o dogma do universal, do permanente e do originário como horizonte, Adorno acusa a falta de liberdade de espírito da academia alemã pelo desprestígio do ensaio.

O ensaio para ele, então, passa a ser descrito como forma híbrida, que se insurge contra o citado dogma. Por isso, esse tipo de texto evoca uma “liberdade de espírito” (ADORNO, 1986, p. 168); tem um caráter fragmentário, não almeja a uma construção fechada, busca o transitório fugindo do autoritarismo da verdade. A consequência da adoção dessa forma fragmentária é que o texto não é exaustivo, não tem fechamento e os conceitos só fazem sentido dentro das relações estabelecidas no próprio fazer. Segundo Eneida Maria de Souza, “o ensaio se desvincula do estudo acadêmico por adquirir liberdade criativa e optar por

uma dicção mais dramatizada e em diálogo com o leitor” (SOUZA, 2008, p. 27). A aproximação do leitor se dá ao se apresentar a própria escrita pensante que encena as relações de leitura do próprio autor numa atividade autobiográfica.

Em “Literatura e filosofia: ensaio de reflexão”, Evando Nascimento, a partir da análise de Montaigne, destaca que “o ensaio seria um exercício de reflexão em que há um investimento subjetivo, beirando os recursos da ficção, sem todavia pender exclusivamente para o imaginário, ou seja, sem abrir mão de alguma objetividade de base” (NASCIMENTO, 2004, p. 60). Tal investimento subjetivo liga-se à consciência do precário na escrita que não exaure nunca os temas que aborda. Essa liberdade propiciada pela escolha do gênero reflete-se na multiplicidade de temas avaliados pelo autor.

A preferência de Silviano Santiago pelo gênero ensaístico estaria ligada à ideia de uma operação hermenêutica da obra alheia que segue o movimento da vivência do crítico que evita a eleição de apenas um aspecto na percepção do objeto literário e coloca o próprio gesto crítico sempre em deslocamento.

A conversa também é estabelecida pelo enfoque interdisciplinar em seus textos. A incorporação de outras linguagens como cinema, música, televisão e de gêneros considerados menores como cartas e autobiografias marcam uma forma de acercar-se do outro e descentralizar a fala do saber.

Outro aspecto, que está profundamente ligado ao processo de desrecalque perseguido por Mário de Andrade e que revela a profundidade do diálogo estabelecido entre Santiago e Mário, está na formulação do conceito de *entre-lugar*. Enunciado num ensaio da década de 1970 e de inspiração derridiana, Silviano Santiago propõe o conceito de *entre-lugar* para pensar as relações entre a literatura latino-americana e a europeia.

Partindo da colonização da América, o escritor localiza, na imposição do conceito de unidade renascentista, o cerne da violência da colonização. Essa se daria através da língua, do Deus, do Rei¹⁴.

¹⁴ Angel Rama, em *A cidade das 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 (RAMA, 1985, p. 24).

Para ele, a implicação maior desse movimento é a sistemática destruição dos “traços originais” pelo esquecimento. 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 mestiçagem¹⁵ 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 ideia de passividade do movimento de trocas e ao pregar uma investida agressiva contra os modelos metropolitanos, Santiago recoloca o lugar do intelectual latino-americano como aquele que deve falar e escrever contra. Inevitavelmente, o ensaio se debruça sobre o método da crítica voltado para a análise de fontes e influências, decretando sua falência enquanto modelo de análise e denunciando a ideologia da submissão subjacente ao modelo adotado.

Observe-se que, para formular o conceito, o crítico se vale de posições filosóficas de origem europeia, reescrevendo-as no contexto latino-americano. Para Santiago, as influências advindas da Europa são detidamente localizadas e reescritas num movimento de retorno.

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 *escrivível* 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).

Mais do que tentar propor um lugar para a literatura latino-americana, o professor comparece, no ensaio, para pontuar o lugar do crítico diante dessa literatura. Para ele, a literatura latino-americana daquele momento propunha um texto e abria um campo teórico, ao qual o crítico deveria estar atento. Naquele momento, na década de 1970, Santiago propõe o abandono tanto da crítica das dívidas quanto da “pseudo-marxista” (SANTIAGO, 1978, p. 28), em prol de uma crítica que “descondiciona o leitor, torna impossível sua vida no interior

¹⁵ 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 (GRUZINSKI, 2001, p. 110).

da sociedade burguesa e de consumo” (SANTIAGO, 1978, p. 28). Da atitude do escritor latino-americano, Santiago busca retirar uma lição de crítica.

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 pseudounidade metropolitana.

O conceito forjado por Silviano Santiago, datado da década de 1970, aproxima-se de novas e diferentes 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 (HANCIAU, 2005, p. 127).

Nesse sentido, a crítica dita “periférica” opta por formular noções que passam a atuar no sistema hegemônico, noções estas contrárias 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 importados em seu texto e explicita o lugar do crítico e do intelectual que pode ser ocupado pelo escritor enquanto criador ou enquanto ensaísta na mudança de olhar sobre a relação entre os textos antes classificados como subalternos e metropolitanos. Para ele, o texto híbrido (ensaio e ficção) é aquele construído por um leitor.

Esse último aspecto é confirmado por uma outra estratégia utilizada por Silviano Santiago e que também parece estar ligada ao processo de desrecalque perseguido por Mário de Andrade: a apropriação de textos alheios, como já assinalado anteriormente. Para ele, o movimento de leitura passa necessariamente pela apropriação que o sujeito faz da experiência

alheia e a relê em sua própria experiência. Para Antoine Compagnon, “apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outro que de si” (COMPAGNON, 1996, p. 94). O ato de apropriação revela um leitor obcecado, que lê a experiência, pessoal e alheia, através do seu repertório de leituras: “Bons leitores são autores desprovidos de autenticidade e providos de imaginação. A lei do leitor é a do usucapião” (SANTIAGO, 2006, p. 60). A posição do autor como leitor tem sido um recurso recorrente na literatura contemporânea, na qual tanto as posições de autor quanto as de leitor são desestabilizadas.

Ricardo Piglia assim analisa o aparecimento de “cenas de leitura” na literatura:

Efetivamente, ao fixar as cenas de leitura, a literatura individualiza e designa aquele que lê, faz com que ele seja visto num contexto preciso, nomeia-o. E o nome próprio é um acontecimento, porque o leitor tende a ser anônimo e invisível. De repente o nome associado à leitura remete à citação, à tradução, à cópia, às diferentes maneiras de escrever uma leitura, de tornar visível que se leu (o crítico seria, nesse sentido, a figuração oficial desse tipo de leitor, mas evidentemente não o único nem o mais interessante). Trata-se de um tráfico paralelo ao das citações: uma figura é nomeada, ou melhor, é citada. Faz-se ver uma situação de leitura, com suas relações de propriedade e seus modos de apropriação (PIGLIA, 2006, p. 24)

Para Santiago, os leitores tomam posse dos textos, que não pertencem mais a seus autores. Esse procedimento, comum ao ficcionista e ao crítico, atesta tanto a erudição do autor (e o quanto ela convoca a do leitor), quanto aponta para a confecção de uma história da literatura brasileira feita de remissões dentro do próprio sistema literário. Tanto uma quanto outra posição são norteadas pela noção de que os laços de amizades literárias, imaginárias ou não, passam, na pós-modernidade, a substituir a tradicional metáfora familiar. No lugar de um modelo que se afirma sobre a ideia de influência e tradição, uma sugestão de teia que desconstrói os cânones oficiais através da violação, da intromissão e da apropriação. No prefácio às cartas trocadas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, essas posições são criticamente situadas por Santiago.

As palavras da obra publicada em letra de imprensa são tão minhas quanto as palavras que, depois da leitura, penso em silêncio, falo ou escrevo. Os direitos do autor não são uma questão artística; pertencem antes ao contencioso legal das artes modernas. Textos literários são legados a nós, leitores, para que deles tomemos posse. Podemos acrescentar a palavra

alheia ao nosso vocabulário, assumir a frase lida e memorizada, incorporar a vivência do outro à nossa experiência. Ao ler, deixamos que a obra inscreva sua marca na nossa memória, ao mesmo tempo em que fincamos o marco no território que foi de um e passou a ser de todos. Ao fincá-lo, abolimos para todo o sempre o pertencimento exclusivo da obra a seu autor e à sua época (SANTIAGO, 2006c, p. 60).

Na proposição de Santiago, depreende-se a aproximação do crítico e do leitor. O crítico enquanto leitor é aquele que não só escreve sobre o texto, mas também se inscreve nele. Formulação coerente com as propostas contemporâneas pois, ao contrário da crítica modernista, que abolia a subjetividade do crítico e do autor em função da noção de texto enquanto elemento totalizador de sentidos, se abre para aquilo que no texto remete a um fora, que se situa mais além.

A inclusão autoral assume aqui um caráter pedagógico, ou seja, através do exemplo, o crítico convida o leitor comum a aventurar-se no terreno da análise. Trata-se de um leitor que usa a intertextualidade como uma forma de representar a fragmentação do eu e figurar a escolha a partir do afeto. Se para Barthes o ato de escrita corresponde a um “tecido de citações” (BARTHES, 2004, p. 62) e a intertextualidade conta uma história de leituras que aproxima a figura do autor e a do leitor em prol de uma autonomia da escritura, para Regina Zilberman a intertextualidade pode servir para a “reintrodução da história e do tempo do autor no coração de sua escrita” (ZILBERMAN, 2004, p. 93). Para o resgate da materialidade da obra e para a reinserção do sujeito na história, é necessário buscar o autor como sujeito fora do texto (cartas, fotografias, entrevistas, confissões).

Aqui se configura mais uma estratégia adotada por Silviano Santiago como intelectual contemporâneo: o sujeito que se constitui pelo desvio da leitura e da escrita do outro. Um sujeito que, ao se apropriar de tantos discursos (literários ou não), vai constituindo uma biografia e, ao mesmo tempo, revelando a necessidade de compartilhar com o leitor seu saber, sua técnica, seus desejos. Isso tanto para consagrar um nome ou um lugar de autoridade, o do Mestre, quanto para explicitar o quanto *o outro* está presente na constituição do discurso e do sujeito.

2.4 De Silviano a Santiago

O diálogo constante entre obras de diferentes gêneros, proposto por Silviano Santiago, representa um processo de conhecimento que se dá “em progresso”. Seus constantes retornos e reescritas em contextos diferentes revelam uma reflexão encenada que, ao contrário de posturas acabadas e definitivas, propõe posições que estão sempre se formulando e reformulando.

Certezas como a atribuição autoral distinta, por exemplo, do gesto do narrador são abaladas através de uma escrita que, em primeiro lugar, questiona a noção de originalidade enquanto gesto inaugural ao propor um texto repleto de citações; e que, em segundo lugar, preenche o texto com referências biográficas e bibliográficas, remetendo necessariamente ao nome do autor que consta na capa.

Heloísa Buarque de Holanda, em resenha sobre a publicação do livro *Carlos & Mário*, observa que a atitude de Santiago enquanto prefaciador e comentarista dos textos das cartas excede ao lugar canônico reservado a esse profissional e, por isso, acaba por inscrever uma terceira voz no relato.

Entretanto, uma observação mais atenta percebe certo ‘excedente’ tanto neste texto introdutório quanto nestas notas críticas. Percebe também uma certa irregularidade metodológica, ou melhor, uma certa transgressão das normas técnicas editoriais, na composição das notas. Ora as notas informam, ora comentam, ora dialogam, ora falam em solo. Percebe ainda um certo abuso na utilização diversificada dos “materiais” dessas notas: citações, poemas, textos não diretamente informativos, secas referências bibliográficas, hiperlinks arbitrários. Às vezes Silviano parece um comentarista bem informado, às vezes um *metteur-en-scène*, outras um iluminador teatral. Percebe-se ainda que, aos poucos, o crítico-poeta se estabelece reflexivamente entre as vozes de Carlos & Mário e constrói sua própria voz, na brecha da ambigüidade ‘técnica’ que imprime à composição dessas notas. É nesse ponto que me veio à memória o possível lugar desse tipo de escrita no conjunto da obra de Silviano Santiago. Não me refiro apenas à sua conhecida dedicação ao estudo dos gêneros menores, com acentuada predileção pelos documentos íntimos como biografia, autobiografia, diários e cartas. Penso mais na sua atividade puramente ficcional. Penso no autor de *Em liberdade*, *Stella Manhatam*, *Keith Jarret no Blue Note* e tantos outros. Na perspectiva que extrai do jogo de reflexos e da cumplicidade profunda que produz entre autor, crítico, narrador,

personagem. Ou mesmo na recorrência de uma agressiva pergunta sobre a verdade do narrador (HOLANDA, 2003, p.2).

Salta à vista como a crítica descreve o que ela chama de “excedente”. A palavra “certa”, empregada várias vezes, remete, paradoxalmente, a algo indefinível, algo percebido nas entrelinhas em contraste com os parâmetros acadêmicos; os termos utilizados para se referir ao autor do prefácio, “comentarista bem informado”, “*metteur-em-scène*”, “iluminador teatral”, “crítico-poeta” parecem indicar o desconcerto provocado pela presença de um “eu” autoral no texto crítico. A conseqüente remissão à obra crítica e ficcional de Silviano Santiago, feita por Heloísa, desnuda a cortina que encobre o outro corpo que se constitui na existência do “crítico-poeta”, que indica, adverte, instrui, compartilha e se expõe.

Ao tematizar sua memória afetiva em relação aos intelectuais abordados e inscrever, na exposição, sua experiência pessoal, Silviano Santiago une o corpo-textual e o corpo-vivo por detrás da escrita. Assim, os elementos biográficos capturados em seus textos de intervenção emergem no texto ficcional e no crítico, ora produzindo contiguidades, ora rupturas bruscas, choques, numa constante reelaboração imaginária da experiência.

A imagem do crítico-poeta possibilita a passagem da obra para o autor e vice-versa que, longe de se constituir um caminho para um único sentido para a obra, favorece a ampliação das leituras possíveis do texto sem que uma se sobreponha sobre a outra, além de remeter para um fora, que lança sobre a própria existência humana a ideia de um sujeito sempre em elaboração narrativa.

É frequente, em seus ensaios ditos pessoais, a presença da citação, já que para falar de si lança mão do outro, principalmente do texto literário enquanto encenação da existência biomaterial. Exemplo é “Epílogo em 1ª. pessoa”, ensaio que fecha *O cosmopolitismo do pobre*, no qual aborda um conto de Guimarães Rosa para aclarar sua trajetória por diversas universidades norte-americanas, brasileiras e francesas. O exemplo cabal de remissão dentro da própria obra se encontra, entretanto, em *A vida como obra literária*, livro que, a propósito de realizar uma leitura de *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos, insere-se como duplo espelhado de Silviano, personagem da obra de Cyro.

Por que Silviano? Cabe-nos perguntar. Afora a obviedade da homonímia, o Silviano de Cyro é apresentado como um personagem superficial, quase denegado na exposição. A invocação feita por esse outro Silviano, Santiago de sobrenome, dá-se na direção de

recuperação daquele que, na economia da obra, é definido como personagem nietzscheano e que se opõe a Belmiro, amanuense da década de 1930, pois “olha o mundo como se fosse um texto literário” (SANTIAGO, 2006, p. 50), ou seja, observa o universo como ficção e, como tal, passível de ensaiar leituras que não se esgotam e dão sempre novo sentido à existência.

Nesse exercício, cujo título *A vida como literatura* já remete o leitor a uma duplicidade, Silviano (o Santiago) expõe um movimento de análise sobre a obra alheia que se caracteriza por dar visibilidade à experiência vivida pelo próprio crítico, ou seja, o crítico se alegoriza na escritura do outro. Não seria esse “o narrador pós-moderno”?

Nesse capítulo, vimos como a leitura das cartas de Mário de Andrade tem propiciado a estudiosos a visualização de sua trajetória como intelectual modernista. Sua postura caracteriza-se pela ação através da arte. Essa ação reveste-se de um caráter pedagógico que elege a conversa como exercício hermenêutico.

O questionamento do padrão eurocêntrico de arte será exercido não só através de obras ficcionais e poéticas, como também por meio do diálogo que estabelece com diferentes interlocutores. Destacamos, como exemplo, o processo de desrecalque da “tragédia de Nabuco” que Mário procura ativar junto a Carlos Drummond de Andrade.

A utilização da linguagem coloquial que foge aos padrões até então estabelecidos de contenção dos sentimentos; a conversa como troca solidária; a indistinção entre alta e baixa cultura são estratégias utilizadas pelo escritor modernista para instaurar o processo de sabença. Destaque-se também a preocupação de Mário de Andrade em dar ao processo de desrecalque um caráter institucional.

Mostramos que Silviano Santiago pontua o método de Mário de Andrade e se serve dele na sua ação como intelectual pós-moderno, encenando uma continuidade entre épocas que remete ao caráter citacional daquilo que se apresenta como “presença do passado” no pós-modernismo, sem o dogma da ruptura. Ao afirmar o caráter anfíbio da literatura brasileira, Silviano Santiago dá novas conformações ao processo de desrecalque da produção artística brasileira em tempos de mercado globalizado. Sua própria produção intelectual se serve da forma anfíbia ao promover tanto o conhecimento quanto ao pontuar de que modo tal conhecimento se processa. A indecidibilidade entre procedimento ficcional e ensaístico que rege sua ficção aponta para a necessidade de se encenar a reflexão crítica numa moldura dramatizada que permite a percepção do processo de criação.

Mostramos, também, que essa atitude configura o logos pedagógico em sua obra. A constância com que aponta para a questão da sobrevivência do artista; a reflexão continuada sobre a circulação da arte no mercado; a mobilização, através de apropriações, do acervo literário e crítico; a difusão do saber através dos meios de comunicação e o transporte do terreno do autobiográfico para o biográfico são estratégias que conformam sua ação através da arte.

No próximo capítulo, analisaremos o romance *Heranças* e o ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina*, a fim de observar como as estratégias delineadas nesse capítulo contribuem para o debate da noção de autor e como elas conformam o processo de escrita.

3 *HERANÇAS E AS RAÍZES E O LABIRINTO: O LEGADO DA NARRATIVA*

Uma das marcas da narrativa contemporânea tem sido a problematização da noção do autor e suas consequências para o processo de escrita. Esse questionamento é representado, no corpo da narrativa, por meio das hesitações e dúvidas do narrador-escritor quanto à forma do narrado e à trajetória dos personagens, entre outros procedimentos que revelam o processo de organização da estrutura textual. Longe de figurar a narrativa como um todo acabado, minuciosamente disposto e fruto de uma profunda racionalização, alguns escritores contemporâneos optam pela figuração de uma obra em rascunho que, em suas dobras, permite vislumbrar não o autor demiurgo do século XIX e dos best-sellers e sim um ser consciente do fim das certezas estabelecidas, principalmente daquelas relativas à percepção da narrativa como uma totalidade sem brechas.

A obra ficcional e ensaística de Silviano Santiago não foge a esta tônica. Em romances como *Em liberdade*, *Viagem ao México*, *O falso mentiroso* e volumes de ensaio como *Uma literatura nos trópicos*, *O cosmopolitismo do pobre* e *Ora (dizeis) puxar conversa!* a marca estrutural de uma forma narrativa fragmentada nos romances e de um ensaísta que transita por diversos temas concorreu para a possibilidade de construção imagética de uma trajetória em trânsito. Essa percepção foi assinalada pelo próprio escritor, crítico e teórico em ensaio denominado “Epílogo em 1ª. pessoa: eu & as galinhas-d’angola”¹⁶. Incitado a se pronunciar em primeira pessoa, Santiago recorre a um conto para fazê-lo, pois se utiliza de uma história exemplar de Guimarães Rosa, narrada em *Grande sertão: veredas*, como parâmetro de sua trajetória biomaterial¹⁷. De forma que, tal como o personagem que não cria galinhas d’angola a fim de não abrir mão de sua mobilidade, Santiago enuncia que sua carreira acadêmica, concretizada em diferentes lugares, assim como seus próprios interesses acadêmicos o tornam um ser sempre migrante. Migrante na trajetória biomaterial, migrante

¹⁶ O episódio de *Grande sertão: veredas* evocado é o do meeiro Zé-Zim que não cria galinhas-d’angola, porque gosta de mudar. O fragmento é duplamente referenciado já que ele faz parte da série de histórias que Riobaldo evoca, a fim de iniciar o narrado, ou seja, da mesma forma que Santiago o faz em seu pronunciamento (SANTIAGO, 2004, p. 242).

¹⁷ A denominação biomaterial é utilizada aqui para designar a experiência extraliterária dos escritores, referenciada por eles em diversos textos de intervenção.

nos diversos gêneros textuais que pratica, migrante nos diferentes temas de seus estudos e nas diversas posições que seus narradores ocupam.

Tal postura, citada e recitada pelos estudiosos da obra de Santiago, é redimensionada com a publicação de duas obras: os volumes de *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006) e *Heranças* (2008). Ambas, em suas especificidades, apontam uma organização textual bastante diferente das obras anteriores, apesar da permanência de elementos que permeiam a obra de Silviano Santiago; quais sejam, voltar-se sobre a crítica literária latino-americana sem relegá-la a um segundo plano e instituir na literatura brasileira uma visão sistêmica, na qual há um fluxo de elementos de um autor para o outro.

As duas obras refletem a experimentação, no sentido de lançar mão do vasto repertório do saber narrativo acumulado de que se vale Silviano Santiago. No romance, opta por uma forma aparentemente mais coesa, com narrativa linear pautada por flashback, e um narrador que, enquanto autor, assume uma postura narrativa confessional. Já nos diversos capítulos que compõem *As raízes e o labirinto da América Latina*, escolhe, como único objetivo, comparar duas obras fundamentais do pensar identitário latino-americano: *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e *Labirinto da solidão* (1950), de Octavio Paz.

Ao optar por escrituras mais lineares, Santiago quebra a série composta pelas obras anteriormente citadas, nas quais a fragmentação ou do narrador ou de temas abordados era a tônica. Paradoxalmente, *muda* outra vez, não obstante a mudança tenha um viés de retomada de uma tradição. Assim, aparentemente, *Heranças* não contemplaria o processo de corrosão da figura autoral que tomou conta de boa parte da ficção contemporânea, incluindo-se nessa categoria obras de Santiago, enquanto *As raízes e o labirinto da América Latina*, por ser um estudo monotemático, também não abordaria a variedade de temas recorrentes em seus outros volumes de ensaios. No entanto, tanto o processo de diluição autoral do romance quanto a gama de temas dos ensaios assumem, nas obras estudadas, uma forma mais orgânica, quase didática, concorrendo para um processo de facilitação da leitura ou permitindo ao leitor não acadêmico um acesso a problemas e temas que têm sido constantes nos romances e nos ensaios recentes ou contemporâneos, de teor mais experimental. Trata-se, portanto, não de uma mudança de fundo, mas de uma adequação na maneira de narrar e de refletir, visando a atingir um público leitor habituado a uma suposta organicidade e coerência relacionadas à linearidade. A mudança, portanto, se desenvolveria rumo a uma arte que se afastaria dos movimentos de ruptura, em direção a um procedimento de transgressão.

A fim de desenvolver essa hipótese, trataremos, em primeiro lugar, do processo de questionamento da autoridade autoral na crítica literária, bem como suas consequências na ficção e, em seguida, analisaremos a configuração de um narrador-autor nas duas obras em causa.

3.1 O autor nos tempos do cólera¹⁸

O processo de declínio da figura demiúrgica do autor, enquanto criador e ordenador infalível de uma narrativa, pode ser atestado com a declaração da “morte do autor”, feita por Roland Barthes em 1968. O título bombástico escolhido pelo crítico e teórico francês denunciava o rompimento com o estudo da categoria do autor como suficiente para se estabelecer a crítica da obra. No lugar do autor, Barthes apresenta o leitor como o ponto para o qual toda escrita conflui e um lugar possível de articulação provisória da obra.

As premissas de Barthes estão inseridas num momento histórico que preconizava tanto a oposição à crítica tradicional, fundamentada em princípios epistemológicos do século XIX e que centrava a análise em ligações entre o homem e a obra, quanto a adesão a uma postura de vanguarda literária, a qual dissolvia os limites estabelecidos da própria literatura.

Partindo de um fragmento de Balzac em *Sarrasine*¹⁹, Barthes afirma a impossibilidade de se determinar a origem da voz no romance. Para ele, “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.

¹⁸ O título que abre essa parte refere-se ao belíssimo romance de Gabriel García Márquez, *O Amor nos tempos do cólera* (1985), romance no qual a persistência de Florentino Ariza em sua vassalagem amorosa em favor de Fermina Daza é contada por um narrador que conduz a história dos amores contrariados sem nenhuma dúvida ou incerteza.

¹⁹ Reproduzo o fragmento citado por Barthes: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos” (BARTHES, 2004, p. 57).

57). O que está em jogo é a oposição ao culto da personalidade e do indivíduo próprios à ideologia burguesa.

O ponto de inflexão da nova crítica aparece no artigo assim formulado:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ (BARTHES, 2004, p. 58).

No calor dos debates e manifestações de 1968, a figura do autor encarnava o individualismo burguês. Para combater o império do autor como ponto primordial de análise, Barthes exemplifica com escritores que deslocam a figura autoral como proprietária do texto. Assim, para Mallarmé, “é a linguagem que fala” (BARTHES, 2004, p. 59), pressuposto com o qual o ensaísta concorda, e escrever seria atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, performa; o leitor teria assim seu lugar restituído, na medida em que o texto só se realiza de fato no momento da recepção. Além de Mallarmé, Valéry, Proust, o surrealismo e a linguística (principalmente Émile Benveniste) servem no artigo para apoiar a tese da “morte do autor” como encenação discursiva.

O abalo do autor transformaria toda a concepção de texto moderno. Se a origem da escrita não está em um “Autor-Deus” criador, pode-se afirmar que o texto é um espaço onde escritas variadas se contestam e se casam, de forma que “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Enquanto a ideia de originalidade absoluta morre junto com o autor, a noção de intertextualidade nasce junto com o *escriptor*: “O escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas” (BARTHES, 2004, p. 62). O elemento fundamental da análise barthesiana está na oposição ao ideal do indivíduo como um ser abstraído da estrutura cultural.

Sucedendo ao Autor, o *escriptor* já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escrita que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o

livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004, p. 62).

Tradicionalmente, a presença de um autor na obra fechava seu significado, pois pressupunha um sentido último. A tarefa crítica era, por isso, uma busca do autor, de sua história, de sua sociedade e de sua psicologia. Se a ideia de autor é questionada, com ela também se redimensiona o fazer crítico que passa a não ser mais a busca de um sentido último, pois a escrita envolve múltiplos fios a serem seguidos sem que se chegue a um único elemento original. A metáfora do texto como tecido e da leitura como um desfiar está na base da ideia de intertextualidade.

Barthes institui também uma função ideológica para a nova visão da literatura, já que ela deve representar o fim das explicações absolutas e estanques.

A literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contra-ideológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 63).

O ensaísta conclui o artigo afirmando que o verdadeiro lugar da escrita é a leitura, pois “um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (BARTHES, 2004, p. 64).

O texto barthesiano abriu novas perspectivas para o estudo do leitor e a recepção dos textos, além de questionar o mito da originalidade autoral absoluta. Mito este oriundo das concepções de originalidade romântica, fundada num conceito unívoco de subjetividade.

Mais tarde, em *O prazer do texto* (1973), Barthes reconhece que o leitor tem necessidade e desejo de um autor dentro do texto, ou seja, o leitor precisa de um interlocutor imaginário, construído por ele durante a leitura, sem o qual a leitura seria uma abstração vã.

Como instituição, o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa; mas no texto, de um certo modo, eu desejo o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem a sua representação nem a sua projecção), tal como ele tem necessidade da minha (excepto no “tagarelar”) (BARTHES, 1983, p. 66).

Percebe-se a negação do sujeito e a substituição do lugar, até então ocupado por um nome, por uma função. Esse tópico tem recebido um lugar de destaque nas formulações de vários pensadores nas últimas décadas. A corrente francesa, por exemplo, capitaneada por Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida, entre outros, guardadas as devidas diferenças, encontra seu ponto comum na tese da dissolução do sujeito em estruturas linguísticas, sociais, mentais, entre outras.

O renascimento do leitor como lugar de significação encontrou eco em teorias como a estética da recepção ou a semiótica, que se pautaram por estudar a obra a partir desse novo ponto de vista. No entanto, a voz que atua no texto e que representa aquele desejo do leitor por um autor continuou a assombrar a abordagem teórica.

A percepção da obra como uma encenação de dois desejos, o do leitor por um autor e o do autor por um leitor, é responsável pelo resgate em nova dimensão da figura do autor. Formulações como a de Umberto Eco²⁰ e Wayne Booth²¹, que estabeleceram categorias de autor modelo e leitor modelo para o primeiro e a de autor implícito para o segundo, revelam que os processos de autoria constituem um problema teórico ainda na contemporaneidade, devido às transformações ocorridas na forma de circulação de textos na sociedade. Enquanto a arte e a crítica tentam refletir sobre as consequências da dissolução do sujeito, a cultura de massas tende a reforçar o carácter individualizante da criação. Interessante, por exemplo, constatar a existência de textos encontrados na internet que têm a autoria deliberadamente

²⁰ Umberto Eco, em *Lector in fabula* (1986), postula os conceitos de autor e leitor-modelo entendidos como “tipos de estratégia textual” (ECO, 1986, p. 45) que determinam as *condições de êxito* (ECO, 1986, p. 45) para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial.

²¹ Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (1980), sugere que o autor nunca desaparece do texto, ao contrário, ele se mascara constantemente, por meio de uma personagem ou de uma voz narrativa, do qual emanam as avaliações e o registro do mundo construído.

anulada ou trocada por um nome famoso em função da visibilidade que o texto pode alcançar com esse recurso²².

Na narrativa brasileira contemporânea, uma das formas de se conceber a problematização da categoria autor tem sido a presença constante de narradores-escritores nas obras de Rubem Fonseca, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll e do próprio Silviano Santiago, entre outros. Esse processo pode ser rastreado já em 1977, em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e, frequentemente, tem por objetivo desconstruir a ideia do autor como força originária do romance, retirando dele a prerrogativa da criação *ex nihilo*.

Embora na sociedade midiática, ligada às contingências do mercado, a confusão entre autor empírico e autor ficcional sejam frequentes, é forçoso distingui-los, sem desconsiderar que fatos e dados da trajetória biomaterial do autor empírico sejam compartilhados pelo autor ficcional. Se a escritura é atravessada por diversos textos de cultura, ela será permeada pela experiência do autor empírico, justamente enquanto sujeito de cultura. Ao propor o leitor como o lugar onde se reúnem os elementos dispersos no texto, Barthes propõe a concepção de um autor que é também um leitor e que faz de suas leituras de mundo matéria da literatura.

A obra de Silviano Santiago tem se caracterizado por encenar as relações entre autor empírico e autor ficcional, a partir de um narrador-escritor que reflete intensamente sobre sua condição diante de seu interlocutor no espelho do circuito da obra: o leitor. Toda obra ficcional de Santiago está pautada pelo teórico e pelo crítico. Nos seus romances, contos e poemas, é notório o processo de experimentação teórica, seja no próprio corpo do texto, seja nos textos de intervenção (entrevistas, prefácios, pós-fácios etc) que os acompanham.

Pressionado pela demanda do mercado de consumo da literatura e também por novas formas narrativas que questionam o lugar do literário, o escritor vê-se obrigado a usar e deslocar formas canônicas de organização da narrativa, de modo a fazer da obra um lugar de transgressão. Longe de implicar um desejo de preencher todos os lugares possíveis da escrita, busca-se deslindar e explorar possibilidades literárias.

²² A esse respeito, comenta Cora Ronái que, ao contrário da crença de que só copia quem não cria, o maior mistério que cerca os apócrifos da internet é o dos “falsários anônimos, bizarros indivíduos que não só se dão ao trabalho de escrever, como, ainda por cima, fazem o que podem (e, especialmente, o que não podem) para imitar o estilo de seus ídolos” (RÓNAI, 2006, p. 16).

Heranças, publicado em 2008, recebe, na capa, a indicação de romance. Poderia ostentar outro apostrofo para designar seu gênero: “biografia de leituras de Silviano Santiago”, já que é possível perceber a dupla enunciação: por um lado, um narrador autobiográfico e, por outro, uma voz autoral a percorrer o texto.

Para melhor examinarmos as configurações da autoria nessa obra, dividiremos a análise em duas personalidades autorais. A primeira, o autor ficcional, Walter Ferreira Ramalho e a segunda, o autor empírico, Silviano Santiago, ressaltando desde já que, no jogo dessa ficção, uma não existe sem a outra.

3.1.1 O que há de morrer²³

Em *Heranças*, o narrador, Walter Ferreira Ramalho, dispõe em testamento os seus bens amealhados na sua passagem pelo mundo. Os bens materiais, destina-os a Vitorino, ex-namorado de sua irmã e pai do sobrinho que faleceu ainda embrião; os bens espirituais, a saber, suas memórias de comerciante e amante inescrupuloso, destina-as ao leitor.

O testamento se estende por trezentas e noventa e sete páginas, divididas em trinta e três capítulos, em que, com a promessa de ser o mais fiel e honesto possível em relação às “reminiscências que [me] vierem vindo” (ASSIS, 1978, p. 179), traça o seu legado, justifica sua existência e compõe um retrato das transformações da sociedade brasileira, simbolizadas na cidade de Belo Horizonte. Outra missão menos explícita é legar ao mundo sua memória pois, como não tivera filhos, a única forma de transmitir seu passado está na própria confecção do relato.

Ao trabalhar, então, com a memória, o narrador Walter empreende uma suposta autobiografia; suposta, pois a autobiografia, segundo Philippe Gasparini, dependeria de um pacto referencial (GASPARINI, 2004, p. 19) inexistente na obra. Estamos diante, portanto, de uma forma de discurso ficcional sobre o eu. Partindo das relações entre autor, narrador e

²³ O título desta parte alude ao famoso poema de Gonçalves Dias, “I Juca Pirama”, no qual o velho da tribo Timbira narra a valentia do jovem guerreiro Tupi, preservando, assim, a memória de seus feitos.

herói, o mesmo crítico distingue três tipos de enunciação autobiográfica: a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico (ou ficção autobiográfica) e a autoficção. A autobiografia fictícia (GASPARINI, 2004, p. 20) simula uma enunciação autobiográfica, na qual não se afirma a identidade entre o autor, o narrador e o herói. O romance autobiográfico (GASPARINI, 2004, p. 27) mantém-se na lógica do possível, da verossimilhança natural, convence o leitor a partir do provável, mesmo que o narrado não seja verificável. Já na autoficção (GASPARINI, 2004, p. 26), verossímil e inverossímil se confundem, lançando o relato para o terreno do puramente ficcional. Fiquemos, por enquanto, com a classificação de autobiografia fictícia.

Enquanto autobiografia fictícia de Walter, *Heranças* obedece aos protocolos do gênero, tais como a não identidade entre nome do autor da capa e o do narrador, enunciação em primeira pessoa, presença de um narrador personagem que conta sua vida, reproduzindo em relato sua aprendizagem do mundo. A narrativa é estruturada a partir do princípio de ficcionalização da história de vida de um sujeito.

Como se trata de um personagem-autor de suas memórias, o narrador se apresenta imbuído da sinceridade que norteia a escrita daqueles que estão marcados pela morte, bem como da tentativa de dar um sentido unificador à existência.

Só me interessam – possível leitor destas páginas – os atos da vida que não cheguei a compreender e os acontecimentos que permanecem como incógnita. Debato-me noite e dia com aquela letrinha x , que é fundamento e razão de ser das equações matemáticas. Pela correspondência entre os dados decifrados de episódio vivido e as criptografias dum outro, e pelo jogo entre o incompreensível e o já solucionado e assimilado pela consciência, é que irei destrinchar minha experiência de vida para melhor comunicá-la a você, que porventura venha a se interessar por ela (SANTIAGO, 2008, p. 16).

Walter se autodescreve como um homem que, ao chegar aos setenta anos de idade, se prepara para morrer. Transfere-se de Belo Horizonte, cidade na qual nasceu, cresceu e amealhou sua fortuna, para o Rio de Janeiro; providencia seu sepultamento, cerca-se de empregados que se encarregariam do seu bem-estar até a hora da morte e mune-se de um computador para transcrever suas memórias como “derradeira empreitada da vida” (SANTIAGO, 2008, p. 16). Para tal, compara-se a Jean-François Champollion e se apresenta como um obsessivo, com vantagem, portanto, em relação àquele que se denomina

“romancista, contista ou poeta” (SANTIAGO, 2008, p. 16). Comparar-se a Champollion e distinguir-se de escritores ficcionais revela mais um caráter do discurso memorialista confessional: a afirmação da verdade do relato por meio de uma personalidade analítica em detrimento de uma imaginativa.

Aparentemente, sua trajetória de homem de negócios bem sucedido, que poderia se tornar um possível manual de comportamento para aqueles que querem ter sucesso, é relegada a segundo plano, pois o que interessa é narrar o incompreensível. Suas memórias, portanto, serão norteadas pelo relato de suas relações amorosas e da forma pouco escrupulosa pela qual herdou a herança do pai, seu Nestor.

Supostamente, o relato não cria um retrato complacente do narrador; aliás, tal postura corrobora a máscara de franqueza que o narrador busca incutir na percepção do leitor. Sua trajetória é revista de forma cínica; fortuna e mulheres são conquistadas indistintamente e todas servirão para a caracterização de uma mente incapaz de expansões sentimentais. Essa postura narrativa aproxima o narrador de *Heranças* de dois narradores da literatura brasileira: Bento Santiago de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e Paulo Honório de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Comum aos três, há a posição econômica, já que são representantes de uma camada da sociedade brasileira para a qual a sobrevivência não é um problema digno de ser narrado. Assim, temos Bento, herdeiro e advogado; Paulo Honório, latifundiário; Walter, comerciante, empreiteiro e investidor no mercado de capitais. Os três compartilham, ainda, a motivação explícita do relato: tentar justificar, através da escrita, a vida sentimental fracassada.

De forma similar a esses romances, a narrativa de Walter altera lembranças do passado permeadas pela consciência do presente. A avaliação do passado se dá de forma imediata no presente, com os dois planos graficamente separados apenas por espaços em branco. A intercalação de tempos (presente/ passado/ presente) na narrativa serve para justificar as atitudes do narrador no passado. Enquanto escritor, portanto, Walter assume as prerrogativas do narrador típico do século XIX: imbuí-se de um discurso de caráter confessional, utiliza-se do flashback no resgate do passado e busca a cumplicidade do leitor.

Segundo Ian Watt (1990), a narrativa de uma experiência individual é o critério fundamental do romance e a subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia dessa experiência. A identidade dos personagens é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente. Tempo e espaço são categorias

essenciais na individualização, pois a identidade pessoal deve subsistir através do tempo e, também, se alterar em função da experiência. Assim, a epistemologia do romance assemelha-se à do tribunal²⁴. Essa configuração se faz presente no romance de Santiago, já que Walter relata a própria experiência, subordinando-a ao modelo descrito por Watt de modo a figurar uma defesa no tribunal da existência.

Walter, enquanto narrador, representa alegoricamente a proposta de Roland Barthes da morte do autor e o nascimento do leitor, verdadeiro encarregado de julgar seu caso. Como autor de suas memórias, assume o discurso daquele que vai morrer e, por isso, possui o crédito da sinceridade que abre a prerrogativa de manter-se distanciado. No entanto, não descuida do controle da percepção do leitor, revelando a consciência do caráter de discurso de tribunal que o romance assume: “Pense comigo. Se for difícil, por favor, acompanhe-me” (SANTIAGO, 2008, p. 52).

O narrador Walter solicita que o leitor seja testemunha do testamento que vai lavrando, ao tempo em que tenta controlar a recepção que o mesmo tem de suas palavras. Trata-se, portanto, de um exercício retórico por meio do qual o narrador, autoritário e acostumado a ter seus desejos satisfeitos, busca conduzir o leitor para um determinado julgamento de seu caráter. Esse procedimento narrativo já foi configurado na prosa brasileira, remetendo diretamente ao citado *Dom Casmurro* de Machado de Assis, conforme leitura do próprio Santiago.

No ensaio “Retórica da verossimilhança”, Santiago parte de duas epígrafes que revelam o lugar do texto do crítico enquanto tese que se quer demonstrar. A primeira, de Jean-Paul Sartre, “J’admire comme on peut mentir en mettant la raison de son côté” [Admiro como alguém pode mentir pondo a razão do seu próprio lado] (SARTRE apud SANTIAGO, 1978, p. 29), demonstra que o crítico parte da perspectiva de que o discurso de Bento Santiago é, no mínimo, enganoso, já que Sartre não relativiza a posição do mentiroso. A segunda, de Roland Barthes, “toute rhétorique vise à vaincre la difficulté du discours sincère” [qualquer retórica visa a superar a dificuldade do discurso sincero] (BARTHES apud SANTIAGO, 1978, p. 29), corrobora a tese de que o discurso do narrador da obra de Machado de Assis é calcado no recurso à retórica e, portanto, é uma construção na qual a sinceridade escapa.

²⁴ Nas palavras de Ian Watt, “o júri adota a ‘visão circunstancial da vida’ que [...] é a característica do romance” (WATT, 1990, p. 31).

Essa disposição discursiva preconizada nas epígrafes será retoricamente comprovada no ensaio como um todo. Utilizando-se da mesma disposição argumentativa do autor que examina, Santiago apresenta seu discurso de acusação ao Dom Casmurro²⁵.

O ensaio, datado de 1969, guarda ainda as marcas de uma crítica que buscava uma palavra definitiva sobre a leitura de uma obra. Daí a expressão logo no início do texto: “Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam” (SANTIAGO, 1978, p. 29). A busca, portanto, de uma linha mestra na obra do escritor fluminense, ou para usar termos dessa crítica, de uma estrutura essencial na obra, é o horizonte sob o qual se organiza a escrita do ensaio.

A justificativa apontada por Santiago para tal atitude é rechaçar a crítica dita imanentista, que apontava em Machado uma falta de originalidade na confecção de suas obras, por conterem certa repetição de temas.

A tese a ser defendida é a de que a obra de Machado se organiza num processo de amadurecimento do autor. Assim, ressalta-se “a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista” (SANTIAGO, 1978, p. 30).

Silviano Santiago passa, então, a examinar *Dom Casmurro* na economia geral da obra de Machado. Parte da chamada “consciência pensante do narrador de *Dom Casmurro*” (SANTIAGO, 1978, p. 31) como proposição central e afirma que “o único interesse que deseja despertar Machado de Assis é para a pessoa moral de Dom Casmurro” (SANTIAGO, 1978, p. 32).

A reflexão do leitor sobre a obra como um todo exige a manutenção de certa distância das personagens e do narrador, distância esta a qual também Machado de Assis, enquanto autor empírico, guarda das personagens. Para Santiago, o autor possui certa intenção e a concretiza “pondo em ação” (SANTIAGO, 1978, p. 42).

²⁵ Abel Barros Baptista, em *Autobiografias* (2003), afirma que, em “Retórica da verossimilhança”, “Silviano Santiago desconfia do Dom Casmurro” (BAPTISTA, 2003, p. 111); assim, toda a análise de Santiago é conduzida por essa postura delineada na esteira do estudo de Helen Caldwell.

A retórica da verossimilhança aparece em Machado no modo de condução do discurso dos personagens, já que o narrador privilegia a verossimilhança em detrimento da verdade, ou seja, importa que isso *pareça* verdadeiro e não que de fato o seja. Para encetar tal retórica, Dom Casmurro parte primeiro do *apriorismo* assim configurado por Santiago: “Ele sabe de antemão o que quer provar” (SANTIAGO, 1978, p. 36).

Tal atitude é compartilhada por Walter, protagonista de *Heranças*, pois a narrativa obedece ao princípio de provar e justificar suas atitudes nos negócios e na vida sexual como oriundas de um desígnio divino, que o levaria a entregar toda sua fortuna ao homem desfigurado que sua irmã amou.

Os deuses tramaram sua vida. E de maneira tão impecável, que criaram a mim para ser sua sobrecapa. Não tive vida vivida. Vivi à sua sombra. À espera do dia em que finalmente, na qualidade de guarda-livros, teria de lhe prestar as contas do negócio da vida. Cumpri fielmente a tarefa que me foi delegada pelos deuses (SANTIAGO, 2008, p. 396).

Walter, enquanto autor, quer dar um sentido último e acabado à sua narrativa existencial, desejo que compartilha com o protagonista de *Dom Casmurro*. Esse processo consiste em “se propor como o fim de suas ações um objeto permitido” (SANTIAGO, 1978, p. 47), ou seja, devolver a Vitorino a possibilidade que lhe foi tirada pelo acidente de Filinha de ser um dos herdeiros de seu Nestor.

Em *Heranças*, o enigma assenta-se na responsabilidade da morte da irmã de Walter, sobre a qual ele se detém em três momentos distintos. O primeiro para afirmar sua autoria do acidente: “Confesso. Estive metido de maneira em nada circunstancial no acidente com o Chevrolet. Até a presente data, não tinha conseguido expressar por escrito o envolvimento” (SANTIAGO, 2008, p. 105). Tal confissão foi realizada não sem antes propor quatro hipóteses para o acidente assim enunciadas:

Se somarmos as três hipóteses à causa mortis, tal como está exarada no laudo hospitalar, quatro são as causas que explicam o desaparecimento prematuro de minha irmã. Recapitulo-as numa outra ordem. Mero acidente automobilístico (a mais óbvia) e suicídio (a menos óbvia). Assassinato em família (a mais plausível) e maldição paterna (a menos plausível). Ao culpar-

me pelo acidente, estou justificando meus passos e atos atuais? (SANTIAGO, 2008, p. 103).

Ao contrapor confissão e possibilidades, o narrador lança o narrado no terreno da incerteza, trazendo um caráter *indecidível* para o relato que dissimula a gravidade da revelação. Tal atitude é explicitada num segundo momento, quando ele se propõe a examinar todas as hipóteses sem excluir nenhuma.

Na verdade, seria ridículo privilegiar uma das versões que explicam o acidente automobilístico na BR-3. Mais ridículo seria apadrinhá-la. Se tomada isoladamente, versão alguma elucida a morte de Filinha. É tolice partir do fato acontecido e caminhar para o exame de hipótese única. Quando muito, a tática levará a excluir essa ou aquela situação como improvável, fantasiosa ou fanfarronesca. Até aí morreu Neves. A avaliação final dos fatos advirá da soma de todas as versões (SANTIAGO, 2008, p. 125).

Os atributos de “ridículo” e “tolice” para a aceitação de uma hipótese única, a de que ele foi o responsável pela morte da irmã, compõem um processo de convencimento do leitor e de dissimulação do narrador que se aproxima bastante de um dos traços elencados em “Retórica da verossimilhança”. O crítico Silviano Santiago afirma que outro traço da retórica é o predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado: “No caso de Machado, a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado [...] e sobretudo a um arranjo convincente e intelectual da sua vida” (SANTIAGO, 1978, p. 38). O mesmo princípio aplica-se à narrativa de Walter. Sua imaginação é capaz de criar, por exemplo, mais uma hipótese sobre a morte da irmã.

O eucalipto – fora da estrada e atalho até a casinha alugada – teria sido o ponto de intersecção dos dois planos, das três vidas. Que mãos o tinham plantado ali? Seria errado dizer as da natureza. A árvore não é nativa desta parte do planeta. Vieram em mudas para cá. Quem tinha plantado aquela muda e exatamente naquele lugar? (SANTIAGO, 2008, p. 395).

Essa opção pelo verossímil ficcional (com suas várias hipóteses) em detrimento do verdadeiro real na apresentação dos argumentos do narrador de *Heranças* é um recurso presente na obra de Machado de Assis. Segundo Santiago, o aparecimento desse recurso deve-

se à intenção do autor de *Dom Casmurro* de encenar a configuração de uma sociedade onde privilegiados se valem desse artifício para justificarem suas ações e para apaziguarem suas consciências. Ao também considerar o provável ao lado do acontecimento relatado, o narrador busca amenizar a confissão perante o confessor e sua própria consciência.

Trazer o leitor para a arena da discussão, no entanto, é o elemento fundamental da retórica: a necessidade da persuasão. Dirigir a intenção é também um processo que reforça a ideia de que o narrador precisa da opinião do leitor para amenizar a própria consciência, já que “seu problema ético-moral é óbvio, sua reconstituição do passado é egoísta e interesseira, medrosa, complacente consigo mesma, pois visa liberá-lo dessas ‘inquieta sombras’ e das graves decisões de que é responsável” (SANTIAGO, 1978, p. 41).

Observemos esse exercício em *Heranças*. Walter não é advogado; apesar de ter estudado quatro anos para fazer o vestibular de Direito, classifica-se como autodidata que aprendeu não com os livros, mas com as mulheres com as quais conviveu, entre elas, Graziema, uma advogada. De forma homóloga a Bento Santiago, que duvida da paternidade de Ezequiel e o trata como um bastardo, Walter abdica de filhos ao propor às suas namoradas o aborto.

Como escritor, promete um relato sem sobressaltos para o leitor: “O xis do problema é de quem escreve; o xis solucionado deve ser passado ao leitor” (SANTIAGO, 2008, p. 19); busca-lhe a complacência: “Quanto ao texto insípido, inodoro e incolor do cartão de festas, bem, aqui está este à espera de seu julgamento. Seja clemente, leitor crítico, como o tem sido com cartões de Natal e Ano-Novo” (SANTIAGO, 2008, p. 53), para depois mostrar-se ansioso com o veredicto: “À semelhança do gladiador, não adivinho as possíveis reações do leitor a entrar na reta final do relato. Não sei se acenará o lenço em sinal de clemência ao combate, ou se mostrará o polegar virado para o chão” (SANTIAGO, 2008, p. 242). O narrador, autor da confissão, dirige-se ao leitor para torná-lo, simultaneamente, cúmplice e juiz do que fora relatado. Aquilo que em *Dom Casmurro* comparecia de forma sutil, aqui é dito de forma veemente.

Walter, enquanto narrador, nasce no momento em que é capaz de figurar em seu relato um outro, o leitor. Nota-se que o protagonista sempre se mostrou desejoso de causar boa impressão em sociedade, e não seria em seu testamento literário que não o faria. Decorre desse traço de caráter a necessidade de transformar uma revelação chocante – sua

responsabilidade na morte da irmã – numa possibilidade para a qual o ato final de legar sua herança a Vitorino revela-se, ao mesmo tempo, um reparo e uma confissão total.

A atualização de formas narrativas já consagradas e desgastadas e, por isso, muitas vezes consideradas menores, tem sido uma constante na obra de Santiago. A eleição do diário encontrado como forma narrativa de fundo no consagrado *Em liberdade*, as memórias inventadas de *O falso mentiroso* que resgatam, entre outros textos, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade são alguns dos exemplos que reforçam a tese de que Silviano Santiago, enquanto escritor, põe em movimento seu repertório de leituras, sejam elas da obra em si, sejam da crítica sobre ela²⁶.

No caso de *Heranças*, tanto a composição do personagem quanto os procedimentos narrativos machadianos relacionados em “Retórica da verossimilhança” compõem o acervo do qual o autor empírico (Silviano Santiago) se serve para a confecção do relato de Walter. Não se trata, portanto, de uma narrativa composta “à maneira de” como tem sido frequente na literatura brasileira contemporânea; trata-se antes de um projeto de escrita que não distingue entre discurso marcadamente ficcional e discurso crítico, recorrendo a ambos como acervo a ser posto em circulação.

Aponta também para uma concepção expandida de “obra do autor”, segundo a qual a obra não se restringiria apenas àquelas que foram assinadas por um determinado sujeito, mas incorporaria todos os discursos realizados sobre ela, já que estes passam a fazer parte do horizonte de leitura da mesma. Assim, a ideia de autor perde contornos definidos restritos a um indivíduo e se abre para o afloramento de uma “função autor”, delineada por Michel Foucault.

²⁶ A composição de *O falso mentiroso* segue o repertório de personagens e procedimentos de obras fundamentais da literatura brasileira. O malandro de Manuel Antônio de Almeida comparece nas diversas possibilidades de filiação do protagonista e, principalmente, na apresentação de uma sociedade na qual a transgressão é uma regra. *Memórias póstumas de Brás Cubas* surge na constante metalinguagem e na postura manipuladora do narrador, que exerce sua volubilidade nos constantes desafios irônicos ao leitor. Há também a apropriação através de paródias de trechos do romance machadiano e da retificação de posições da literatura, notadamente a diferença de momentos históricos das diferentes memórias. Duas obras de Oswald de Andrade também se fazem presentes: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* participam na formulação de modos de se fazer um livro e na linguagem telegráfica e escatológica. Os procedimentos até aqui apontados reforçam uma marca da ficção de Santiago, ou seja, a articulação de um “museu literário” ou de uma “grande biblioteca”, de forma a ativar o acervo através da memória de leituras (SILVA, 2006, p. 81).

3.1.2 O que fica na lembrança

No primeiro capítulo dessa tese, abordamos o aproveitamento da atitude do professor Mário de Andrade feita por Silviano Santiago, encenando a presença do passado como um dos aspectos da literatura contemporânea. No mesmo capítulo, sublinhamos o diálogo entre as distintas formas assumidas pelo crítico, na busca de um mapeamento das relações entre leitor e autor da própria existência ficcional.

A escrita permeada pelas lembranças de frases e versos que, incorporadas pelo autor-leitor, se tornam parte de sua forma de narrar o mundo é um aspecto importante hoje na compreensão dos processos de leitura e escrita pois, uma vez estabelecido o universo de referências de um texto, é impossível ao leitor acercar-se dele sem comparecer com algumas de suas próprias vivências desse mesmo universo de leituras. Esse é um traço da literatura em geral, mas que se tornou mais evidente depois que Barthes enunciou a referida “morte do autor”.

A evocação de um nome próprio, sendo este o nome de um escritor, convoca uma série de operações que foram esboçadas por Michel Foucault no ensaio *O que é um autor?* (1992). Trata-se de uma comunicação apresentada por Foucault à sociedade Francesa de Filosofia em fevereiro de 1969 em forma de esboço inacabado, ou seja, um conjunto de reflexões em processo sobre a carga de significações possíveis na designação do nome de um autor.

Inicialmente, o filósofo francês justifica a pertinência do tema no sentido de se autocorrigir, já que em *As palavras e as coisas* (1966) utilizou, segundo ele, os nomes ou referências a autores de forma inocente. Noutras palavras, por meio das críticas de que foi alvo, Foucault percebeu que a referência ao nome de um autor não era entendida de forma unívoca e, por isso, passa a examinar quais são as implicações e lacunas do seu suposto desaparecimento.

Foucault argumenta que a noção de autor liga-se ao momento histórico da individualização nos mais diversos campos do conhecimento e se propõe a analisar “a relação

do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 1992, p. 34).

Partindo da afirmativa de Samuel Beckett de “que importa quem fala” que, segundo Foucault, seria a formulação de um princípio fundamental da ética narrativa da década de 1970 do século passado, o pensador passa a configurar dois grandes temas que especificam esse princípio. O primeiro é a libertação do tema da expressão, pois o desejo é estabelecer a escrita que se basta, cuja referência deixa de ser o exterior e passa a ser ela mesma. O segundo grande tema é a relação da escrita com a morte pois, se a narrativa clássica estabelecia sua aceitação e a passagem do herói à imortalidade, e a narrativa oriental destinava-se a adiá-la, a narrativa contemporânea procura narrar o sacrifício do autor, ou seja, a obra passa a ser “assassina” do autor, na medida em que a escrita busca “o apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 1992, p. 36).

Foucault desloca a questão da morte do autor para a localização “do espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 41) e passa a “seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 1992, p. 41), já que a noção do autor não cumpre apenas uma função de referência na capa de um livro, detendo também uma função de autoridade, um valor (maior ou menor), um pertencimento ou não a um cânone literário. Mais do que uma codificação jurídica sobre a questão da propriedade intelectual, um autor possui uma posição particular para o leitor, que lê um livro por causa de seu autor não somente pelo que ele diz, mas também pela operação de leitura e de interpretação permitida pelo nome.

As conexões entre designação e descrição em relação ao nome do autor estabelecem analogias diferentes daquelas estabelecidas pelo nome próprio, que se refere antes de tudo a uma pessoa física. Já o nome autoral exerce uma função classificativa, permitindo que os textos interajam entre si.

O nome do autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que de algum modo, bordeja os textos reportando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura (FOUCAULT, 1992, p. 45-46).

Foucault reconhece quatro características relacionadas à função autor. A primeira é que ela faz parte do sistema institucional e jurídico do discurso. O processo de penalização do autor, por um possível discurso transgressivo, ou daqueles que o copiam, tem origem no século XVIII. Hoje pode-se observar que suas consequências estão cada vez mais em evidência em função da circulação de textos via internet.

A segunda característica é que ela sofre alterações ao ser relacionada aos diferentes gêneros discursivos e às diversas épocas históricas. Durante muito tempo, o valor atribuído ao discurso dito literário independia da assinatura e o anonimato não era algo inaceitável; já nos dias atuais, o nome do autor recebe uma função classificatória que institui o seu estatuto e o seu valor.

Ser uma construção resultante de uma operação complexa é a terceira característica da função autor. Essa operação é feita pela crítica que, repetindo o exercício exegético da tradição cristã, busca confirmar ou não a autenticidade de uma assinatura. Nesse exercício, a coerência temática e estilística é, geralmente, o parâmetro da análise.

A quarta característica relaciona-se ao funcionamento dos elementos do discurso. Nos textos que circulam na sociedade, os dêiticos reenviam a referência para o indivíduo real no momento do discurso; já quando há um autor, remetem simultaneamente a diversas posições-sujeitos. Por exemplo, no caso de uma obra em primeira pessoa, há o sujeito da orelha do livro, o narrador, o autor implícito, entre outros. A pluralidade de egos é, portanto, uma característica dos textos providos da função autor.

Assim, na contemporaneidade, o autor torna-se um limite na apropriação do texto feita pelo leitor, não mais um produtor ou fiador do sentido e, como tal, imprescindível ao texto.

Se para Michel Foucault a função autor efetiva-se na cisão entre o locutor fictício e o escritor real, são as ambiguidades nas referências ao sujeito, presentes no texto, que evidenciam essa cisão. Em *Heranças*, elas percorrem todo o texto e tornam problemática a recepção por parte do leitor.

No primeiro capítulo, enquanto o narrador se apresenta, afirma que “se já não me qualificassem de cabotino, acrescentaria: de tal modo tenho sido perspicaz nas análises que se

tranqüilizem quanto aos bons resultados na transferência da aventura humana para frases” (SANTIAGO, 2008, p. 16). Na obra, não há referência a análises textuais eficientes produzidas por Walter, e somente seu tino comercial – que o fez sair do Armarinho São José para as incorporações imobiliárias e destas para o mercado de capitais – é eficaz e não possui relação anterior com o exercício da escrita. Por outro lado, o nome da capa, Silviano Santiago, figura em diversas obras importantes de análise literária.

Em outro momento do texto, Walter relata episódios da juventude e, mais uma vez, dirige-se ao leitor afirmando: “Agora, conscientemente, passo a digitar o antigo episódio, de que foi protagonista” (SANTIAGO, 2008, p. 58). O verbo empregado na terceira pessoa (foi) pode referir-se a pelo menos duas posições-sujeito distintas: por um lado, ao próprio narrador, admitindo-se que o relato recupera a juventude e o sujeito vê-se cindido entre o “ancião” (SANTIAGO, 2008, p. 58) que narra e, por outro, ao jovem que vivenciou o fato. Essa hipótese guarda alguma coerência no relato já que, em vários momentos, o narrador estabelece o mesmo distanciamento cronológico em relação ao personagem jovem. Por exemplo, diante do cadáver da irmã, conjectura a possibilidade de ter assumido a responsabilidade pelo acidente.

Lembro-me da cara hipócrita de espanto diante do crânio recoberto de gaze ensangüentada e esparadrapo. Se este que esteve envolvido no acidente de maneira nada circunstancial e que, até a presente data, não confessara o deliberado ato criminoso, se ele, que sou eu, tivesse deixado de lado a cara hipocritamente sofrida e, adiando a busca dos documentos no cofre, tivesse ido à delegacia e batido com a língua nos dentes – será que a causa para a morte de Filinha não teria sido levantada em tempo oportuno? (SANTIAGO, 2008, p.107).

A outra posição-sujeito remete ao autor Silviano Santiago enquanto criador do personagem que abandona a primeira pessoa do discurso e passa a referenciar o protagonista em terceira pessoa. A mesma passagem acima também pode ser lida como um evidenciar da máscara narrativa que todo relato guarda e figura como a correção de uma incoerência, propositadamente deixada como fissura num relato que foge a leituras totalizantes. Tal relação repete-se em vários momentos de diálogo com o leitor, desafiando-o na compreensão e desconfiança de um narrador todo poderoso.

Desde que passei a especular no mercado de capitais, tanto a personalidade de senhor, quanto a invulnerabilidade do poder senhorial ganhavam espaço em meu caráter. E, agora, ao dedicar-me ao relato autobiográfico, ganha espaço de vez. Somada ao acúmulo do capital, a maestria sobre os fatos carcomidos pelo tempo faz-me indivíduo categórico e inquestionável (SANTIAGO, 2008, p.182).

A enunciação do poder do autor no relato biográfico, autoritário e controlador, concorre para o processo de questionamento, por parte do leitor, da aura desse mesmo autor. A revelação de regras de certo gênero textual, no entanto, não faz parte do repertório de habilidades enunciadas pelo narrador Walter para si mesmo. Tal tipo de constatação remete, sem dúvida, ao nome que figura no paratexto da obra – Silviano Santiago – indicando uma escrita que não esconde a duplicidade de possíveis atribuições.

A ambiguidade referencial que desmascara a duplicidade de atribuições fica evidente na presença de um intertexto que comparece enunciado de forma clara e constante. Trata-se da presença de Carlos Drummond de Andrade em *Heranças*, que pode ser percebida de duas maneiras: a primeira, por meio de citações explícitas de obras na narração do protagonista Walter. Um desses momentos é assim narrado:

Ela pegou um livro na estante. Capa verde. De tão grosso parecia uma bíblia. De tão fino, o papel era transparente. As letras impressas saltavam no ar. Já tinha visto o livro em mãos dela.

As poucas frases ditas por ela se reacendem na memória. Tornam-se nítidas e me assustam. Imito o caipira e as agarro a unhas de cavalo.

Já deitada, Gráci vira para mim e diz:

- Para coroar este dia nada melhor do que a leitura do poema 'Os bens e o sangue', de Carlos Drummond (SANTIAGO, 2008, p. 340).

Importante lembrar que o protagonista Walter escolhia suas amantes pelo critério da beleza e da cultura, ou seja, elas funcionavam para ele tanto como elemento de visibilidade quanto de aprendizagem. Ele as usava sexual e intelectualmente. Assim, no discurso do narrador, o intertexto de Carlos Drummond de Andrade aparece como referência oriunda de outro. Tal posição mantém a verossimilhança do relato, pois não contradiz a precária formação literária atribuída ao personagem-narrador.

A referência a outros escritores assim praticada não se limita ao poeta mineiro. É Nancy, “professora de Letras na universidade federal em Belo Horizonte” (SANTIAGO, 2008, p. 176), quem apresenta o personagem-narrador, simultaneamente, a Fernando Pessoa e a Camões, cujos textos são utilizados como argumentos em relação ao amor. Em outro momento, é também à Nancy que atribui seu conhecimento sobre literatura.

Nancy amava Fernando Pessoa e, no período em que fomos companheiros, falava-me todas as noites do escritor português. Dizia-me que o poeta existe para isso. Para dar nome ao que não tem. Ele o inventa. Fraseia com tal acerto a invenção sonora, que memorizamos as palavras dele e as repetimos como nossas (SANTIAGO, 2008, p. 388).

O “repetir como nossas” (SANTIAGO, 2008, p. 388) configura uma segunda forma de aparecimento de Carlos Drummond de Andrade e outros autores no contexto do narrado. Do poeta, apropriam-se elementos relacionados a um mapeamento dos traços mineiros de herança familiar e à circulação da memória. É assim no seguinte trecho: “A amizade é sempre pasto de velhas e novas carências. Quando os sentimentos familiares, amorosos e profissionais entram em dieta afetiva, o boi-memória se alimenta de capim-gordura no pasto das antigas camaradagens” (SANTIAGO, 2008, p. 10). A utilização do verbo pastar reconecta uma referência constante na obra de Carlos Drummond de Andrade, a metáfora da memória como um pasto do qual o boi-memória se alimenta, conforme *Boitempo*. Em “Remissão”²⁷, de *Claro enigma* (1951), tal perspectiva comparece na forma de uma memória que de “pasto de poesia” (DRUMMOND, 1973, p. 164) transforma-se em “pasto de vulgares”, para compor o circuito do texto literário.

Em outro momento, quando o pai, Nestor, aventa o assunto do testamento – mote do romance – os filhos se calam enquanto “a família mineira unida jantava em silêncio” (SANTIAGO, 2008, p. 38). Tais palavras evocam a imagem da família fechada, introspectiva, na qual o silêncio permeia as relações, imagens estas presentes em “Sesta”²⁸ de *Alguma*

²⁷ “Tua memória, pasto de poesia, /Tua poesia, pasto dos vulgares,/vão se engastando numa coisa fria/ a que tu chamas: vida, e seus pesares.//Mas, pesares de quê? perguntaria,/ se esse travo de angústia nos cantares,/ se o que dorme na base da elegia/ vai correndo e secando pelos ares,//e nada resta, mesmo, do que escribes/ e te forçou ao exílio das palavras,/ senão contentamento de escrever,// enquanto o tempo, em suas formas breves/ ou longas, que sutil interpretavas, / se evapora no fundo do teu ser?” (DRUMMOND, 1973, p. 164).

²⁸ “A família mineira/ está quentando sol/ sentada no chão/ calada e feliz./ O filho mais moço/ olha para o céu,/ para o sol não,/ para o cacho de bananas./ Corta ele, pai./ O pai corta o cacho/ e distribui pra todos./ A família

poesia (1930). Assim, o poeta deu nome ao que não tinha e este passou a ser uma imagem a que recorre por seu acerto e por sua limitação.

Já em outra passagem, além de dar nome ao que não tem, os poetas são parâmetros epistemológicos. Ao narrar a viagem do pai, seu Nestor, a Sèvres para conhecer o metro padrão, ironiza: “Abriram-se de par em par as portas disso a que os poetas chamam de a Máquina do Mundo” (SANTIAGO, 2008, p. 133). Poetas no plural, por remeter simultaneamente a Camões e a Carlos Drummond de Andrade em sua recuperação do episódio camoniano. A metáfora da máquina do mundo como um parâmetro para o conhecimento encontra, em Camões, a possibilidade de apreciar o universo e, em Drummond, a impossibilidade do julgar. A dupla referência é incorporada ao relato como uma comparação natural, mas inverossímil para Walter, já que este não se apresenta como um leitor de tais autores, embora extremamente pertinente para Santiago, leitor de ambos.

Tais elementos funcionam como “operadores de identificação” (GASPARINI, 2004, p. 25) próprios do romance autobiográfico. Para Philippe Gasparini, esse tipo de romance define-se como um gênero que possibilita uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica, não importando nem a proporção de uma ou outra, nem o grau de veracidade do texto (GASPARINI, 2004, p. 14). O romance autobiográfico é marcado pela ambivalência em torno da questão do protagonista: ora ele é identificável ao autor (por exemplo, a existência belo-horizontina, a residência carioca, as viagens pelo mundo, os comentários de cunho literário) e a leitura autobiográfica se impõe; ora o protagonista se distancia do autor (capitalista, origem familiar) e a recepção retorna a uma dominante romanesca.

O texto é, assim, saturado de signos de conjunção e de disjunção das duas instâncias. O romance autobiográfico define-se, então, pela política ambígua de identificação do protagonista e do autor: o texto os confunde, sustenta a verossimilhança deste paralelo, mas distribui igualmente índices de ficcionalidade. Para Gasparini, a atribuição a um romance de uma dimensão autobiográfica é o resultado de um ato de leitura. E os dados de que o leitor dispõe para avançar tal hipótese não se situam somente no texto, como também nos elementos

mineira/ está comendo banana./ A filha mais velha/ coça uma pereba/ bem acima do joelho./ A saia não esconde/ a coxa morena/ sólida construída,/ mas ninguém repara./ Os olhos se perdem / na linha ondulada/ do horizonte próximo/ (a cercada horta)./ A família mineira/ olha para dentro./ O filho mais velho/ canta uma cantiga/ nem triste nem alegre./ uma cantiga apenas/ mole que adormece./ Só um mosquito rápido/ mostra inquietação/ O filho mais moço/ ergue o braço rude/ enxota o importuno./ A família mineira/ está dormindo ao sol” (DRUMMOND, 1973, p. 25).

textuais ou iconográficos que o acompanham, além das informações obtidas em fontes diversas.

Ressalte-se que esses signos embaralham a recepção do texto e a utilização de um único protocolo para a leitura da obra. No início desse capítulo, classificamos a obra, segundo o próprio Gasparini, de autobiografia ficcional e agora, conforme o mesmo autor, propomos o rótulo de romance autobiográfico. O problema dos rótulos para autores da categoria de Santiago é que eles parecem ser dados para serem sistematicamente questionados, explicita ou implicitamente.

Todos os elementos elencados não perturbam, no entanto, uma leitura linear, aparentemente livre de ambiguidades, pois no terreno da intriga o narrador Walter, desde o início de sua confissão, almeja alcançar o perdão através do magnânimo último gesto, a da entrega de sua herança a Vitorino, Quasimodo contemporâneo.

No processo de construção do personagem Walter Ferreira Ramalho, é imprescindível a convocação do autor Silviano Santiago, não como fiador do sentido da obra ou das experiências relatadas no que tange ao seu caráter autobiográfico, mas como um rol ou campo de possibilidades na apropriação do texto feita pelo autor-leitor. Campo este que se estende para além da figuração na superfície do texto em direção ao universo das diversas obras que levam a assinatura Silviano Santiago e que permite transformar a herança pecuniária da superfície em herança cultural, em função dos diversos arquivos literários, no caso de nossa leitura, que o texto convoca.

É o que permite, pois, que a herança passada a Vitorino, como redenção e confissão das faltas de Walter, complete-se com a herança de Machado de Assis, Fernando Pessoa, Camões, Carlos Drummond de Andrade, nos versos que “dão nome ao que não tem” (SANTIAGO, 2008, p. 388), apropriadas por Silviano Santiago. Dessa forma, as *Heranças* podem ser legadas ao leitor, esse desconhecido.

3.2 Raízes do labirinto

O processo de releitura dos legados literários promovido por Silviano Santiago em *Heranças* é similar ao cotejo que o teórico faz em *As raízes e o labirinto da América Latina*. Nesse livro, contrariando a variedade de temas frequentes em seus livros de ensaios, Santiago, aparentemente, opta por desenvolver todo um estudo monotemático em torno de dois ensaístas latino-americanos, Sérgio Buarque de Holanda e Octavio Paz, e por realizar uma análise do que ele denomina “fundamento poético e romanesco” (SANTIAGO, 2006a, p. 21) das duas interpretações, atualizando as potencialidades das obras abordadas e leituras estabelecidas sobre elas.

“A narrativa que se segue presta dupla homenagem” (SANTIAGO, 2006a, p. 9). É dessa forma que o prefácio, que leva a assinatura de “o autor” (SANTIAGO, 2006a, p. 9), introduz o leitor didaticamente no texto de *As raízes e o labirinto da América Latina*. Primeiramente, adverte que tal texto em sequência será uma homenagem, resgate de duas interpretações ou de dois pensadores da questão identitária latino-americana; ao mesmo tempo, será uma homenagem à literatura, por ser o elemento inspirador de ambos.

Um segundo aspecto pode ser destacado do prefácio. O objetivo do texto de empreender uma leitura “contrastiva e didática” (SANTIAGO, 2006a, p. 9), que não exigiria do leitor mais que o avanço por algumas páginas para o identificar, é claramente exposto no prefácio e exaustivamente repetido no decorrer do ensaio.

Em seguida, qualifica-se o texto que comumente seria classificado como ensaístico de “narrativa”. Efetivamente, o estudo girará em torno dos dois ensaístas anunciados e será sempre pontuado pela perspectiva lançada com o uso continuado da expressão “narrativa”. Estabelece-se, portanto, um estranhamento, já que a expectativa do leitor quanto ao gênero do texto a ser lido é quebrada, ou seja, exige-se do leitor uma reformulação de seus protocolos de leitura.

Robert Scholes afirma que “protocolos de leitura” são imprescindíveis para uma primeira aproximação de um texto:

Necessitamos de protocolos de leitura do mesmo modo que precisamos de outros códigos e de outros hábitos, isto é, para dispormos de uma estrutura onde ajustar as nossas diversidades. Aqueles não constituem artigos restringidos à literatura e às artes. Todos os textos que nos são caros – políticos, religiosos e artísticos – encontram-se encerrados em linguagens ou estilos de pensamento e de representação que, à medida que o tempo decorre, mais distantes vão ficando dos nossos (SCHOLLES, 1991, p. 66).

Protocolos de leitura são normas, regras, hábitos que, apreendidos ao longo do tempo, facilitaríamos ou permitiríamos uma primeira aproximação a um objeto qualquer. No nosso caso, diante de um texto, o leitor convoca suas experiências anteriores sobre a língua, a forma, o gênero, o autor, a época, além de outros elementos para encetar sua leitura. Os protocolos enquanto regras funcionariam como uma moldura que, no entanto, precisa estar sempre sendo ajustada, já que a leitura é sempre transformativa.

Não se tem que ler esses textos [textos de Marx, Engels e Lênin] de acordo com um método hermenêutico ou exegético que aí buscaria, sob uma superfície textual, um significado acabado. A leitura é transformativa. Acredito que isso seria confirmado por certas proposições de Althusser. Mas essa transformação não se faz de qualquer maneira. Ela exige protocolos de leitura. Por que não dizê-lo brutalmente? Não encontrei ainda nenhum que me satisfizesse (DERRIDA, 2001, p. 71).

Apesar de toda leitura ser transformadora, ela não opera aleatoriamente; há sempre a necessidade de um protocolo mínimo para abordar um determinado autor.

Em *As raízes e o labirinto da América Latina*, a quebra do protocolo previsto para a leitura do texto ensaístico, a partir da enunciação de que o texto a seguir é uma narrativa, obriga o leitor a inventar novas estratégias de leitura.

É a partir dos elementos destacados que nossa hipótese – a de que no livro Santiago se serve de um discurso pedagógico cujo objetivo é facilitar a leitura e permitir ao leitor não especialista a aproximação de um discurso tradicionalmente cifrado como o do ensaio teórico – pode ser delineada. De alguma forma, o processo narrativo em *As raízes e o labirinto da América Latina* se assemelha à apropriação literária realizada em *Heranças*, já que recursos como a linearidade na exposição, a caracterização dos personagens culturais (Octavio Paz e Sérgio Buarque de Holanda), o contexto temporal e espacial são apresentados de forma expositiva, numa tentativa de circunstanciar ao máximo a apresentação. Dessa forma, tem-se

no ensaio teórico aquilo que numa narrativa seria denominada orientação, ou seja, a apresentação dos elementos que constituem um cenário e um roteiro. No entanto, se no romance a presença de conflitos é um procedimento de importância cabal, no ensaio o caráter narrativo é dado pela necessidade do autor-narrador convencer o leitor da validade do seu ponto de vista, narrando os fatos teórico-críticos para confirmar suas teses.

3.2.1 Qual gênero?

O tema de *As raízes e o labirinto da América Latina* tem sido uma das obsessões de Silviano Santiago. A afirmação de um discurso teórico latino-americano em formação e consolidação em fins do século XIX e durante o século XX, mereceu, por parte do autor aqui estudado, inúmeros ensaios, artigos e entrevistas.

No plano ensaístico, o “O entre-lugar do discurso Latino-americano” de 1971, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (1978), cria um conceito de enorme produtividade na teoria literária latino-americana: o entre-lugar, que além de constituir um instrumental teórico poderoso, marca um momento de virada crítica no sentido de sinalizar uma mudança de direção na leitura dos textos literários latino-americanos. No lugar da análise de fontes e influências, passa-se à análise “do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público” (SANTIAGO, 1978, p. 22).

Em entrevista à Cristiane Costa, indagado sobre o lugar de *As raízes e o labirinto da América latina*, Santiago responde:

Desde *Uma literatura nos trópicos* (1978) o meu propósito tem sido o de compreender o estatuto do discurso latino-americano na contemporaneidade. Não tinha sentido que desse marcha a ré. Em lugar de me debruçar só sobre *As raízes do Brasil*, pensei em contrastá-lo com o mexicano *O labirinto da solidão*. A leitura paralela e simultânea teve como estratégia a busca da diferença (COSTA, 1999, p. 6).

“Compreender o estatuto do discurso latino-americano na contemporaneidade” significará, no volume de Santiago, percorrer o processo do que ele chama de “fim do saber literário como fundamento primordial das grandes interpretações da América Latina” (SANTIAGO, 2006a, p. 15). Santiago chama a atenção para a substituição do discurso literário por um do tipo ensaístico, que se serve dos gêneros literários em sua composição. A proposta não é fazer um apanhado ou resumo das duas posições, muito menos reafirmar um conceito de identidade; o que se busca é desconstruir os próprios alicerces dos conceitos, por meio de uma análise que faz aflorar as metáforas de fundo nos textos e põe em evidência os vocábulos que orientaram as duas posições. São as palavras, portanto, o objeto de estudo de Silviano Santiago na abordagem que realiza das obras dos dois autores. Assim, num procedimento paleonímico, Santiago busca extrair os conceitos evidenciados por Buarque de Holanda e por Paz do esquema narrativo a que foram submetidos, encadeando-os em um novo movimento de diferença.

O processo parte da afirmação de semelhanças entre os dois livros para buscar as diferenças entre os dois discursos. Em termos de semelhanças, Santiago destaca a proposta, em ambos os ensaístas, de estabelecer um personagem que represente o caráter latino-americano. Em termos de diferenças, aponta as formas de organização do texto ensaístico escolhidas pelos teóricos: enquanto Octavio Paz recorre às “regras de construção do poema lírico de fatura dramática” (SANTIAGO, 2006a, p. 55), Sérgio Buarque de Holanda opta por explorar as possibilidades de uso do narrador-personagem, extraído do romance inglês do século XVIII.

Os personagens abordados serão o “barão” e o “*pachuco*” para Sérgio Buarque de Holanda e Octavio Paz, respectivamente. Santiago afirma que a necessidade dos dois ensaístas de fixarem caracteres explica-se pelo princípio norteador das obras, já que ambas propõem a busca de uma identidade para o latino-americano. Por isso, fazia-se premente encontrar um tipo que representasse, ao mesmo tempo, o caráter ocidental do latino-americano e, simultaneamente, o singularizasse. Tais escolhas vão se revelando, segundo a leitura de Santiago, incompletas, já que, ao eleger apenas um tipo entre os vários possíveis dentro de uma nação, a própria ideia de identidade como um todo acabado e completo é desmontada.

Por outro lado, o recurso ao estabelecimento de personagens como base pra uma análise interpretativa revela tanto em Paz quanto em Buarque de Holanda o suporte literário

requerido pelas interpretações. Para ambos, o vocábulo “representar” guarda nítidas conotações ficcionais e é, por isso, que Santiago vai alicerçar a caracterização desses personagens em *Aspectos do romance* (1974), de E. M. Foster. A análise de Santiago vai observar como os personagens escolhidos, o barão e o *pachuco*, tornam-se *round character*, capazes de representar a coletividade, se é que se tornam.

A capacidade de interpretação que as análises dos ensaístas contêm não está ligada à elaboração dos tipos, mas às máquinas textuais que elas evocam. Em Sérgio Buarque de Holanda, o processo de diferenciação será estabelecido apenas no mergulho das raízes ibero-americanas, servindo-se, para tal, de um texto ensaístico que mantém claras ligações com a moderna narrativa ocidental. O modelo de que se serve é o historiográfico, em que a presença de um personagem narrador e de uma linguagem referencial evidencia uma dicção do real.

Já em Octavio Paz, o traçado do labirinto do *pachuco*, perdido em solo norte-americano, ganhará contornos poéticos. Em claras referências ao surrealismo, a voz narrativa sofrerá fraturas, metamorfoses, contradições, evidenciando o que há de conflituoso na elaboração do conceito de identidade.

A produtividade das personagens não está calcada na singularização de um caráter latino-americano que elas poderiam tipificar, mas nas metáforas que desencadeiam. Para Santiago, Sergio Buarque de Holanda, ao introduzir o *ladrihador* e o *semeador* como metáforas, respectivamente, para a colonização espanhola e a portuguesa, revela uma sutil preferência pela planificação característica do ladrilhador e a transforma em tempo narrativo linear adotado em seu ensaio. Já Paz, ao optar por trabalhar numa linha antropológica, forçando o diálogo entre história e mito, acaba por privilegiar em seu texto um tempo narrativo em espiral.

Essas afirmativas, objeto dos capítulos “A organização literária do texto ensaístico” e “O ensaísta inverte os sinais na marca ideológica. Entra o poeta”, realçam a percepção de que o texto ensaístico de Octavio Paz se vale de regras de construção oriundas do “poema lírico de fatura dramática” (SANTIAGO, 2006a, p. 60), enquanto o texto de Sérgio Buarque de Holanda assume uma atitude derivada da “moderna ficção ocidental” (SANTIAGO, 2006a, p. 61). Ambos se valem da criação de um personagem para dar concretude à exposição e, por isso, permitem uma leitura do texto ensaístico como um gênero textual próximo ao literário, principalmente do texto narrativo.

A leitura que Silviano Santiago realiza sobre os dois ensaístas latino-americanos se vale da percepção do texto ensaístico como uma narrativa, a fim de poder revelar a necessidade desse saber narrativo como artifício de escrita e de leitura nos próprios autores que aborda. A leitura de Santiago redobra os aspectos narrativos que comparecem nos textos de Buarque e de Paz. Como artifício de escrita, a articulação do texto ensaístico nos moldes de um gênero literário permite, ao escritor, uma aproximação de um modelo de invenção, que se apoia mais na capacidade de dar uma sensação de coerência e totalidade que na força dos argumentos. Como artifício de leitura, permite ao leitor não teórico a aproximação de um texto que estaria fora do alcance caso seguisse apenas as regras de um discurso normatizado e acadêmico.

A contradição com o pressuposto assumido no início do ensaio, a saber, o fim do saber literário como fundamento da interpretação, torna-se evidente ao afirmar que ambos os raciocínios se valem de categorias literárias em sua construção, também narrativa. Tal atitude discursiva empregada por Santiago em sua leitura é duplicada e, principalmente, explicitada em sua própria organização do ensaio-narrativa.

O autor, como dito, inicia o texto afirmando que este é uma narrativa. Ao longo do ensaio, a pessoalidade do discurso é assumida com a utilização da primeira pessoa do plural. Assim é nos trechos: “Tanto o intervalo biográfico quanto o da publicação dos livros acabam por nos alertar sobre uma mudança [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 16); ou “se pularmos para o capítulo final de *El laberinto de la soledad*, intitulado ‘Nossos dias’, lá veremos que o elogio [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 19).

Exemplos não faltam e podem ser colhidos a cada página. A prerrogativa do uso da primeira pessoa do plural no processo de criação do ensaio não habilita por si só a percepção de que há uma pessoalização do discurso, já que, por exemplo, o uso do plural majestático é um recurso lídimo da língua para apagar a pessoalidade²⁹ e para propiciar a aproximação entre narrador e leitor.

²⁹ Rodrigues Lapa, em *Estilística da língua portuguesa* (1988), observa que “todo escritor que deseje obscurecer a sua personalidade e fundir-se em simpatia com os seus leitores, empregará o plural de modéstia – *nós*. É também o estilo dos oradores e professores, que pretendem com isso diminuir a distância que os separa dos ouvintes” (LAPA, 1988, p. 114). Hoje, pode-se afirmar que o efeito é o contrário, pois o recurso tornou-se uma formalidade quase engessada.

No entanto, nesse ensaio, ele parece reforçar o que aqui chamamos de pessoalização do discurso ensaístico, o surgimento da primeira pessoa do singular como índice do caráter narrativo que o autor procura dar ao relato, explicitado ao longo do texto.

Como o principal interesse metodológico e teórico desta minha narrativa é o de estudar em contraste os dois grandes intérpretes latino-americanos, não tem sentido fazer o levantamento bibliográfico dos acertos e quiproquós de leitura. *Se houver originalidade na minha narrativa, ela virá da perspectiva metodológica assumida e não da erudição disciplinar* (SANTIAGO, 2006 a, p. 224-225, grifo do autor).

O que aqui chamamos de caráter narrativo alude à ideia de que o texto é construído em cumplicidade com um leitor ao qual o autor se une e incita a percorrer os caminhos da criação do ensaio enquanto narrativa que se constrói a partir de determinados fatos, elaborados por escolhas metodológicas.

A orientação do leitor é realizada por meio de indicações de leituras inseridas no corpo do texto como: “Faz sentido completar a leitura de *Raízes do Brasil com Mandonismo local na vida política brasileira* (1965), ensaio de sociologia política de Maria Isaura Pereira de Queiroz” (SANTIAGO, 2006a, p. 25) ou “nessa linha de pensamento, recomenda-se a leitura de *Subalternidad y representación*, coleção de ensaios de John Beverly, publicada em 2004” (SANTIAGO, 2006 a, p. 28).

Soma-se ao conjunto de indicações a preocupação de manter o leitor atento ao raciocínio, apresentado conforme a seguinte nota de pé de página:

Apesar de não ter sido possível dispensar tempo e atenção a movimento semelhante na escrita ensaística de Sérgio Buarque, peço ao leitor indulgente que releia o final do capítulo 6 e o início do capítulo 7. Leiam a introdução do conceito de couro nesta nossa narrativa e a comparação do ensaio de Sérgio com a poesia de João Cabral de Melo Neto (SANTIAGO, 2006a, p. 206).

Além disso, indica, por exemplo, qual o sentido de palavras que poderiam levar a uma leitura diferente da proposta pelo autor, tal como no trecho seguinte:

No *Leal conselheiro*, tratado em que o monarca busca estabelecer normas para a conduta dos fidalgos, diz ser a saudade ‘um sentido de *coração* [grifo nosso] que vem da sensualidade e não da razão, e faz sentir às vezes os sentidos da tristeza e do nojo [luto, grande mágoa] (SANTIAGO, 2006a, p. 229, grifos e acréscimos entre colchetes do autor).

A insistência no caráter da criação de certa organização lógica que se rege pelas próprias leis; as indicações de leitura feitas não apenas em notas sistemáticas, mas em tom de aconselhamento; as retomadas do texto orientadas pelo autor-narrador e a preocupação em controlar o sentido das palavras revelam um discurso que não se quer hermético, mas acessível; que não se quer absoluto, mas relativo aos pressupostos adotados, como protocolo ensaístico e narrativo. Por outro lado, aponta para um possível excesso no controle da imagem que o leitor formará do discurso. Tais elementos trazem ao ensaio uma conformação bastante similar ao discurso pedagógico encetado por um professor de carne e osso que dispõe, comenta, divaga, explica com o objetivo de se fazer compreender pelo ouvinte/ leitor.

Em entrevista a Rinaldo de Fernandes, indagado sobre como definiria seu ensaísmo, Santiago explicita a aproximação entre o ensaio e o trabalho docente. A citação é inevitavelmente longa:

Silviano Santiago – Antes de mais, definiria meu ensaísmo como uma atividade profissional do romancista. Todo meu ensaio foi escrito de encomenda e, de modo geral, foi bem remunerado, direta ou indiretamente. Não me lembro de um só caso em que tomei assento, deliberadamente, para escrever um ensaio. Como ensaísta, não chego aos pés dos bons nomes da minha geração, como Davi Arrigucci, Luiz Costa Lima e Roberto Schwarz. Em segundo lugar, o ensaísmo corresponde a uma forma única de esquizofrenia na formação do meu caráter. O ensaísta se distancia do escritor para se confundir com o professor. Meu ensaísmo (não me refiro, é claro, a tudo que existe de *ensaio* nos meus romances e poemas) é, portanto, universitário. Gostaria de crer que é um saber de boa qualidade, altamente especializado, que procura escapar-se das amarras da especialização. Ele se enquadra e se deixa enquadrar por metodologias de leitura que estão à disposição de todo e qualquer professor/ensaísta, interessado em passar uma (nova) informação ao público universitário, levar o aluno a refletir sobre a análise e a interpretação de textos literários, ou não, aguçar seu sentido crítico, expô-lo em público a partir das sucessivas teses universitárias. No sentido platônico da palavra, meu ensaísmo sempre foi dialético. Peripatético. Tem algo, e muito, a ver com as andanças em frente ao quadro-negro, com o *diálogo* entre professor e aluno na sala de aula. Reativo um

lugar comum: ‘Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende’ [Guimarães Rosa]” (SANTIAGO apud FERNANDES, 2010)³⁰.

A citação encerra elementos contundentes na configuração ensaística de Santiago. De início, a vinculação desse tipo de texto ao trabalho acadêmico, sustentáculo material do escritor, é tomada, no discurso, como a primeira face, ou seja, o teórico parece tentar deslocar o lugar que seu ensaísmo ocupa no imaginário das letras brasileiras, a saber, o de ser reconhecido como um dos melhores e mais importantes críticos produzidos na década de 1970 para um lugar apenas acadêmico. Talvez a necessidade de ser reconhecido como escritor tenha impellido o ensaísta a limitar seu trabalho a uma questão de sobrevivência³¹.

Em segundo lugar, confirma o espelhamento da atividade de professor e de ensaísta ao aproximar o diálogo estabelecido com o leitor da relação professor e aluno em sala de aula. Processo que, de certa forma, pode ser encontrado na ficção, embora isso não seja explicitado por Santiago no depoimento acima.

Por outro lado, busca retirar de seus textos ficcionais esse elemento pedagógico, traço ligado a sua trajetória biomaterial, insinuando que eles se articulam a um plano não submetido ao cotidiano da existência. Apesar de reconhecer o ensaísmo presente em seus textos ficcionais, busca distingui-lo do acadêmico, já que, na formulação proposta por Santiago, ele não estaria ligado à atividade profissional.

Acreditamos, no entanto, que a aproximação entre o professor e o escritor também seja uma porta de entrada na ficção de Silviano Santiago, como estamos buscando demonstrar nesta tese, já que as atitudes apontadas por ele como próprias da atividade de ensaísta e professor, tais como “levar o aluno a refletir”, “aguçar seu sentido crítico”, “expô-lo em

³⁰ A entrevista datada de 09 de fevereiro de 2010 revelou-se uma grata surpresa no desenvolvimento dessa tese, já que corrobora o tema aqui desenvolvido. Apesar de ser uma máxima teórica nem sempre se fiar nas declarações dos autores sobre a própria obra, a visão crítica de Santiago sobre a sua prática acadêmica revela-se, no nosso ponto de vista, coerente.

³¹ Em 08 de junho de 2005, o semanário *Veja* publicou uma matéria do jornalista Carlos Grieb em que busca traçar um panorama da crítica brasileira para corroborar a tese de que “há falta de críticos no Brasil”. Segue-se à matéria uma resenha do colunista Jerônimo Teixeira na qual acusa Davi Arrigucci Jr. e Silviano Santiago de produzirem ficções “abaixo da crítica”, nas palavras do colunista: “Enquanto Santiago se perde no afã novidadeiro, Arrigucci produziu um romance mais antiquado do que bengala e polainas”. A matéria e a resenha, posteriormente, serviram a Luís Nassif para exemplificar o chamado “assassinato de reputações” atribuído à revista, em uma série jornalística publicada em seu blog e denominada “Dossiê *Veja*”. A matéria da revista pode ser encontrada no endereço http://veja.abril.com.br/280600/p_160.html e o dossiê em <http://sites.google.com/site/luisnassif02/home>.

público” e travar “um diálogo entre professor e aluno” (FERNANDES, 2010) estão igualmente presentes em seus textos ficcionais.

3.2.2 O narrador-ensaísta enquanto professor

Um texto pedagógico e um romance, do ponto de vista das relações intertextuais que estabelecem, guardam algumas similaridades. Ambos são configurados a partir da apropriação de outros textos que, por sua vez, são descontextualizados e transformados. Eles também pressupõem uma situação dialógica assimétrica entre o professor e seu aluno ou entre o autor e o seu leitor.

Além disso, a pedagogia é retórica. Faz parte do processo de ensino “atrair e prender a atenção, ilustrar os conceitos, facilitar a lembrança, motivar ao esforço” (REBOUL, 2000, p. 105). Além desses atributos, espera-se de um professor que, em sua exposição, dê clareza e coerência a um saber que não o tem enquanto discurso em processo, enquanto saber em construção. Pode-se afirmar que, na exposição didática, há uma preocupação de se criar um universo do saber regido por leis próprias.

A atitude do professor diante de seu poder de criar e dar conformação a um saber que ele detém e precisa transferir aos alunos pode tomar dois rumos: o caminho autoritário que assume o discurso do saber como definitivo, não permitindo contestações; ou o democrático, que explicita os caminhos da formação do discurso do saber, permitindo ao aluno formular seus próprios modos de organização desse saber. A assimetria da relação professor e aluno pode ser revertida quando aquele que é referenciado como mestre não “dissimula sua retórica; ao contrário: ensina os procedimentos retóricos que possibilitam ensinar, e leva assim os alunos a tornar-se mestres no assunto” (REBOUL, 2000, p. 105).

Analogamente, um narrador que revela seus procedimentos de construção do relato também permite potencialmente ao leitor criar sua própria versão do relatado. Tal é a postura assumida por Silviano Santiago em *As raízes e o labirinto da América Latina*.

Um dos recursos utilizados pelo narrador do livro é a frequente e repetida explicitação do lugar teórico da análise. Esse procedimento, tipicamente ensaístico, ganha contornos de “lição do mestre”, ao receber um tratamento não apenas referencial como também ao merecer páginas explicativas de teoria.

No momento do ensaio, por exemplo, em que o narrador vai estabelecer a análise da configuração de personagens nas obras de Octavio Paz e Sérgio Buarque de Holanda, ele se vê compelido a explicitar que sua análise necessariamente remeterá aos conceitos de desconstrução, paleonomia e *différance* de Jacques Derrida.

Ainda não havia surgido, filosoficamente, a possibilidade de *desconstruir* – para usar a linguagem de Jacques Derrida (1930 – 2004) – a identidade de *conceito* e o conceito de *identidade*, isto é, de compreendê-los no processo constante e infinito de *fricção* entre diferendos. Tomemos uma precaução metodológica (SANTIAGO, 2006a, p. 36).

O fragmento explicita tanto o lugar teórico que o analista ocupa quanto a originalidade da análise, seguindo-se de uma longa explicação sobre o jogo das realidades linguísticas aparentes e fragmentadas presentes nos textos em análise.

Mais adiante, no texto, a necessidade de nomeação seguida de definição volta a aparecer em “Jacques Derrida dá o nome de *paleonomia* à atitude analítica (esta de que estamos nos valendo) que se comporta pelo uso do vocábulo guarnecido de aspas” (SANTIAGO, 2006a, p. 37). E mais uma vez, outra explicação sobre a teoria que serve de base à análise empreendida.

Para tal tarefa teórica – realizada na presente narrativa em movimento a posteriori dos escritos de Sérgio e de Paz, aclaremos – foi de ajuda os ensinamentos filosóficos de Jacques Derrida sobre a *différance*. Na conferência ‘La différence’, que realizou em 1967, Derrida afirma que a *différance*, nem vocábulo (da língua francesa) nem conceito (da filosofia clássica), é o que faz com que ‘o movimento da significação só seja possível se cada elemento dito ‘presente’, aparecendo no cenário da presença, relacionar-se com algo que não seja ele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e já se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro’ (SANTIAGO, 2006a, p. 38).

Nota-se, no excerto reproduzido, a preocupação de explicitar os pressupostos teóricos somada a uma necessidade de fazê-lo da forma mais clara possível para o leitor. Para isso, o supervisor do *Glossário de Derrida* serve-se de definições que lembram verbetes, de forma a poupar o leitor de uma busca sobre as significações dos termos utilizados. Não se trata aqui apenas de expor os princípios que regem a análise empreendida, mas também de mostrar como se fez e se faz uma análise, ou seja, o autor-narrador que, conforme observamos acima, ensina os procedimentos, no caso retóricos, necessários ao processo de ensinar.

Esse procedimento é repetido várias vezes na narrativa ensaística de *As raízes e o labirinto da América Latina*. Santiago o faz, para dar mais alguns exemplos, ao explicar a presença do “realismo formal” como premissa principal da diferença estabelecida por Ian Watt entre a prosa anterior ao romance do século XVIII à prosa do romance setecentista, ou quando retorna a Jacques Derrida, dessa vez [o Derrida] de *Da gramatologia* (1967) para explicar o conceito de “espacejamento” (SANTIAGO, 2006a, p. 87) ou para definir a “leitura anagramática” (SANTIAGO, 2006a, p. 221). Em todos esses momentos de explicação metodológica, percebe-se o desejo de expor os caminhos de uma leitura crítica, os modos de fazê-la, de forma a revelar a importância da perspectiva metodológica na construção de uma análise e de aproximar o procedimento analítico da elaboração narrativa.

O ensaísta-narrador também se vale de outros recursos para dar originalidade ao ensaio. Mais sutil, a argumentação ganha um aspecto inovador ao empregar a experiência pessoal de professor e ao revelar um atento espectador do cotidiano.

Santiago, com a finalidade de dar uma perspectiva histórica ao comportamento do denominado *pachuco*, personagem escolhido por Octavio Paz para representar o caráter identitário mexicano, traça um panorama das transformações sofridas pelo cidadão médio americano da década de 1940 até 2006 e termina dizendo: “Fechemos o parêntese extravagante e retornemos a Sérgio Buarque e aos valores ainda em vigor na década de 1930” (SANTIAGO, 2006a, p. 73). Dessa forma, o ensaísta parece querer demonstrar a atualidade da questão colocada, justificando a pertinência da retomada em um ensaio produzido no século XXI de temas e termos da década de 1940 do século XX.

A experiência pessoal também comparece como elemento argumentativo no ensaio. É assim que, para confirmar um exemplo de cordialidade dado por Sérgio Buarque de Holanda, Santiago relata um episódio de sua trajetória biomaterial:

Talvez caiba aqui uma curta anedota. Quando ensinava na State University of New York at Buffalo, tivemos o conhecido filósofo e crítico literário francês Michel Serres como professor-visitante no ano de 1970. Certo dia me pediu o número de telefone residencial dum colega. Abri a caderneta de endereços na letra R. Por cima dos ombros me disse que estava equivocado. Queria o telefone do professor Girard, René Girard. E tinha aberto a caderneta na letra R. Dei-lhe a resposta que convinha: no Brasil catalogamos os nomes das pessoas pelo prenome. Michel Serres se assustou e guardou o espanto, assim como o negociante estrangeiro de que fala Sérgio Buarque. Em 1993, ao me responsabilizar com outros colegas pela direção da Associação Brasileira de Literatura Comparada, decidimos que o critério para a longa lista dos participantes, ao final, seria pelo prenome, acompanhado do respectivo nome de família. Pareceu-me importante contrastar a característica particular no domínio da disciplina universal (SANTIAGO, 2006a, p. 248).

A inserção da experiência particular de convivência como um elemento a mais na argumentação teórica estabelecida reporta a um procedimento, já referido nessa tese, de reelaboração imaginária da experiência. O recurso a elementos biográficos, que se transformam em matéria ficcional, ganha aqui uma nova atribuição: ser tomado como argumento que corrobora a tese estabelecida. Tal recurso, somado às inserções constantes da 1ª. pessoa (singular e plural) ao longo do narrado, revela um ensaísta-narrador que busca aproximar a constituição do texto crítico da de um texto narrativo, propiciando o trânsito de seus procedimentos e convertendo-os em formas que se confundem na confecção do ensaio.

Em *As raízes e o labirinto da América Latina*, a apresentação de pequenas lições teóricas, a necessidade da repetição, os elementos contextuais e a própria experiência contribuem para configurar um gesto escritural que se pretende pertinente em termos teóricos e acessível em termos de leitura, além de permitir uma visão ampla de seu processo de construção. O fragmentário ganha um corpo único ao ser atravessado pelo caráter narrativo que costura a trama da escrita ensaística.

Para duplicarmos a homenagem que o autor presta nas páginas de abertura ao romancista Autran Dourado, quando atualiza o famoso título de uma obra em “uma vida em literatura” (SANTIAGO, 2006a, p. 9), diríamos que Silviano Santiago revela o segredo da análise da literatura.

Nos capítulos seguintes, a estratégia de estabelecer um diálogo constante entre teoria e ficção realizada por Santiago, diálogo possível não só pelas referências teóricas nos textos

ficcionais como também pela adoção de estratégias narrativas nos ensaios, será delineada na análise simultânea do livro de contos *Histórias mal contadas* (2005) e o de ensaios *Ora (direis) puxar conversa!* (2006).

4 ORA (DIREIS) PUXAR HISTÓRIAS

O objetivo desse capítulo é, por meio da leitura de alguns contos de *Histórias mal contadas* (2005) e ensaios de *Ora (direis) puxar conversa!* (2006), continuar a surpreender um movimento de escrita que transita do ficcional para o ensaístico e vice-versa, presente na obra de Silviano Santiago. Buscamos mostrar também que o elemento biográfico, com referência à trajetória biomaterial do autor, permite uma chave de leitura que aproxima os dois livros, apesar de aparentemente se colocarem sob o signo de gêneros textuais diferentes. Trata-se de, mais uma vez, mostrar a coerência e o trânsito entre as três esferas em que Santiago atua: professor, intelectual (ensaísta) e escritor.

Histórias mal contadas, publicado em 2005, é apresentado como um livro de contos que, já no sumário, se desdobra em dois: cinco histórias “mal contadas” (imagina-se que sejam apenas da própria lavra) e sete outras (supostamente) “apropriadas”. Dos doze contos do volume, cinco foram escritos de encomenda e oito foram publicados em diversas antologias, jornais e revistas.³² Os cinco primeiros são conduzidos por um narrador-personagem e misturam, provocativamente, elementos biográficos da carreira acadêmica de Silviano Santiago com enredos ficcionais e serão abordados no próximo capítulo. Os sete contos que compõem a segunda parte são elaborados em torno da apropriação de personalidades literárias, tais como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Walter Benjamin, entre outros.

O título do volume poderia muito bem completar a série machadiana de *Histórias da meia noite* (1873), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896). A epígrafe do livro, retirada de uma carta de Clarice Lispector a Lúcio Cardoso da década de 1940, apresenta o movimento dos temas que irão perpassar o livro.

³² Em nota acrescida ao final do volume de contos, o autor esclarece que, na revista Brasil/Brazil, uma primeira versão de “Bom dia, simpatia” foi publicada. “Todas as coisas à sua vez” e “Hello, Dolly!” foram publicados e escritos a pedido do suplemento *Mais!*, da Folha de São Paulo. A Editora Nova Alexandria encomendou e publicou “Uma casa no campo” e “Borrão” em antologias. Fábio Lucas sugeriu o conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” e o publicou numa antologia da Nova Fronteira. A revista encomendou e publicou “Assassinato na noite de Natal”, enquanto “O verão e as rosas” apareceu pela primeira vez em antologia da editora Francisco Alves.

As coisas são iguais em toda parte – eis o suspiro de uma mulherzinha viajada. Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex, Olímpia; as mulheres usam sapato Carmem Miranda, mesmo quando usam véu no rosto. A verdade continua igual: o principal é a gente mesmo e só a gente não usa sapatos Carmem Miranda (LISPECTOR apud SANTIAGO, 2005, p. 5).

No texto acima transcrito que, em sua essência, afirma que o mundo se uniformiza, enquanto os dois escritores mantêm sua particularidade, é possível identificar o lugar do artista que procura se contrapor à homogeneização da cultura. A citação, a correspondência e o deslocamento propiciado pelo encontro entre culturas diferentes nas viagens são recursos e temas comuns à citação e aos diversos contos de Santiago.

Antoine Compagnon considera a epígrafe um sinal de valor complexo, já que, enquanto símbolo, cabe a ela estabelecer a relação do texto com outro; enquanto índice, a citação indicaria a relação do texto “com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor” e, enquanto ícone, estabelece uma “entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 2007, p. 120). A citação convoca o texto passado dando visibilidade ao diálogo contínuo do autor transfigurado em leitor e convida o leitor a fazer o mesmo gesto de apropriação.

Ao indicar como referência a correspondência particular entre dois autores brasileiros, no lugar, por exemplo, de suas obras, Silviano Santiago inscreve seus contos aparentemente sob a imagem do discurso íntimo e confessional. No ensaio “Bestiário” de *Ora (direis) puxar conversa!* sobre Clarice Lispector, Santiago observa que “a in-diferenciação entre ficção e confissão é bastante comum em escritores que repousam sua escrita em processos que Michel Foucault qualificou de ‘subjativação’, ou seja, processos em que há um movimento de ressemantização do sujeito pelo próprio sujeito” (SANTIAGO, 2006c, p. 187). Esses escritores seriam aqueles que abastecem o mercado com, além da obra ficcional, diários íntimos e cartas.

A presença de Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, dois autores considerados intimistas e lidos muitas vezes sob o viés autobiográfico, sugere uma relação em que um terceiro irá se insinuar na partilha de experiências comuns. “O suspiro de uma mulherzinha viajada” (LISPECTOR apud SANTIAGO, 2005, p. 5), associando os lugares pelos quais passa e a atividade da escrita, é repetido pelos narradores de “O envelope azul”, “Borrão”,

“Ed e Tom”, “Bom-dia, simpatia” e “Vivo ou morto”. Viagem e escrita vão estar ligadas na primeira parte do livro de contos. Em outras palavras, os sujeitos-narradores dessas histórias de algum modo narram suas vivências em outros países e lugares, repassando-as para seus possíveis leitores já sob forma de interpretação. Esses contos serão objeto de estudo do próximo capítulo.

Do mesmo modo, a presença imperiosa do cinema ditando modas e comportamentos, a cultura de massa que uniformiza gostos e subverte tradições, a postura erudita que afasta os intelectuais e os distancia do saber comum são *topoi* que encontram formulação em “Assassinato na noite de Natal”, em “Hello, Dolly!” e em alguns dos contos citados anteriormente.

Contudo, o aspecto icônico que transforma essa epígrafe em trampolim para a entrada no texto está no privilégio dado a um fragmento de correspondência que elabora um exercício da “escrita de si”, conforme Michel Foucault. Concretamente, em contos transformados em missiva como “Hello, Dolly!” e “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” e, periféricamente em, por exemplo, “Bom dia, simpatia”, esse será um aspecto de destaque na elaboração das narrativas. Voltaremos a esse aspecto mais adiante.

O outro livro, objeto desse capítulo, *Ora (direis) puxar conversa!*, foi publicado em 2006 e é composto por vinte ensaios de caráter diverso: três prefácios, seis ensaios em livros, cinco artigos em revista, cinco artigos para jornal e uma palestra.

A variedade de origens dos textos reunidos nos dois volumes salta à vista. Em *Ora (direis) puxar conversa!*, a multiplicidade repete a estrutura de outros livros de ensaios publicados pelo autor, já que dentre *Carlos Drummond de Andrade*, de 1976, *Uma literatura nos trópicos*, de 1978, *Vale quanto pesa*, de 1982, e *Nas malhas das letras*, de 1989, apenas o primeiro apresenta um único núcleo temático. Outro livro de ensaios multitemáticos, publicado anteriormente por Santiago, é *O cosmopolitismo do pobre*, de 2004, e pode ser considerado, levando-se em conta as palavras do autor no prefácio, o primeiro volume de uma série de três da qual *Ora (direis) puxar conversa!* é o segundo. O terceiro volume da série ainda não foi publicado.

O título do livro mescla textos de dois autores da literatura brasileira, repetindo a convocação realizada na epígrafe de *Histórias mal contadas*. A primeira parte do título

incorpora o primeiro verso do soneto XIII, da série *Via-láctea*, de Olavo Bilac³³. O mesmo verso é repetido da epígrafe que abre o volume: “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo perdeste o senso!” (BILAC apud SANTIAGO, 2006c, p. 5). A segunda parte do título assimila o “puxar conversa”³⁴ de Mário de Andrade, método de conhecimento defendido pelo autor de *Macunaíma* a Carlos Drummond de Andrade e objeto do segundo capítulo dessa tese.

A união proposta pelo título de dois autores, vistos em posição antagônica na historiografia literária brasileira, é seminal como porta de entrada no volume de ensaios. Se por um lado o referente do soneto parnasiano é o diálogo com as estrelas, distantes e elevadas, por outro, a interlocução modernista se dá com o povo e os amigos das letras. Em ambos os textos, no entanto, o caráter dialógico como base para o conhecimento é ressaltado. Tal posição irá subscrever a variedade de textos do volume.

Há espaço para os prefácios, portas de entrada na enunciação de outrem, para os artigos em jornais, que tentam seduzir um leitor para o consumo do livro e também para as palestras acadêmicas, destinadas a um público altamente especializado, ou seja, o diálogo é proposto em várias e distintas direções.

Também o espectro de autores e épocas abordados contribui para a multiplicidade de vozes do volume. Da *Carta de Pero Vaz de Caminha* à correspondência trocada entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade; da poesia de Drummond à apreciação sobre a poesia contemporânea; de *Iracema* aos contos de Lygia Fagundes Telles; de Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector a Franz Kafka, William Faulkner e Elizabeth Bishop, a conversa se distribui sem limitações de contextos, sejam eles temporais ou espaciais.

Em nossa hipótese, a variação de temas de *Histórias mal contadas* e de *Ora (dizeis) puxar conversa!* apresenta um recurso em comum: a apropriação, concorrendo para a subjetivação do discurso e, ao mesmo tempo, para a crítica da noção tradicional de indivíduo.

³³ A série de poemas “Via-láctea” foi publicada no livro *Poesias*, em 1888. Talvez um dos sonetos mais conhecidos e declamados de Olavo Bilac. Vale a pena recordá-lo: “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo/ Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,/ Que, para ouvi-las, muita vez desperto/ E abro as janelas, pálido de espanto...// E conversamos toda a noite, enquanto/ A Via-láctea, como um pálio aberto,/Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,/ Inda as procuro pelo céu deserto// Dizeis agora: “Tresloucado amigo!/ Que conversas com elas? Que sentido/ Tem o que dizem, quando estão contigo?”// E eu vos direi: “Amai para entendê-las!/ Pois só quem ama pode ter ouvido/ Capaz de ouvir e de entender estrelas” (BILAC, 2001, p. 32).

³⁴ As palavras de Mário de Andrade são: “E então parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca” (ANDRADE, 2002, p. 48).

Para Michel Foucault, o processo de subjetivação do discurso se constitui e regula a partir do outro. Em “A escrita de si” (1983), Michel Foucault aponta duas formas de escrita que assumem uma função *etopoiética*³⁵: os *hupomnêmata* e a correspondência.

Os *hupomnêmata*, tecnicamente, poderiam ser quaisquer espécies de registros, sejam de ordem prática (contabilidade, notariais), sejam pessoais (citações, testemunhos de relatos vividos ou escritos), de forma a constituírem “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2004, p. 147). A correspondência, por sua vez, difere por ser destinada a outrem. No entanto, as duas formas de escrita de si consideradas pelo filósofo se unem no caráter de exercício pessoal que assumem, pois em ambas, ora na eleição do que deve ser anotado, ora na elaboração do que deve ser destinado ao outro, concorre um desejo de *askesis* ou de “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146).

As notas dos *hupomnêmata* serviam para posterior composição de tratados, bem como para a reflexão. As constantes leituras e releituras levavam à incorporação pela alma de tal modo que ela os fazia “não apenas seus, mas si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 148), contribuindo, desse modo, para a subjetivação do discurso. Com efeito, a subjetivação só será possível em virtude de três razões principais. Segundo Sêneca (apud FOUCAULT, 2004, p. 149), a leitura e a escrita deveriam ser exercícios constantes, já que a leitura por si só não favoreceria a reflexão, sendo necessária a escrita dos *hupomnêmata* para fixação dos elementos adquiridos. Essa atitude significava, para os epicuristas, uma recusa do espírito voltado para o futuro e a valorização da posse do passado; por isso, os *hupomnêmata* “é um dos meios pelos quais a alma é afastada da preocupação com o futuro, para desviá-la na direção da reflexão sobre o passado” (FOUCAULT, 2004, p. 150).

A disparidade e a escolha de elementos heterogêneos são outra marca necessária dos *hupomnêmata* no processo de subjetivação do sujeito. Segundo Foucault, “a caderneta de notas é dominada por dois princípios, que poderiam ser chamados de ‘a verdade local da sentença’ e seu ‘valor circunstancial de uso’” (FOUCAULT, 2004, p. 151). Ambos constituem elemento essencial para a constituição de uma verdade contrastiva, ou seja, uma maneira de combinar a autoridade do já dito, a afirmação da verdade existente em sua singularidade e a particularidade da circunstância de seu uso.

³⁵ Foucault chama de função etopoiética a escrita que se assume como um operador da “transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2004, p. 147), ou seja, a elaboração dos discursos em princípios racionais de ação.

Por último, é a apropriação dos *hupomnêmata* que unifica e constitui o corpo do escritor. A metáfora já tradicional da digestão é eleita para figurar o processo de que “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*)” (FOUCAULT, 2004, p. 152). A formação da identidade seria possível pelo jogo das leituras empreendidas e a assimilação destas pela escrita, de forma que as diversas vozes que concorreram para essa identidade possam ser percebidas como uma genealogia e não apenas como uma compilação.

Os cadernos com anotações de exercício de escrita pessoal podem também servir de material para os textos que se enviam aos outros. A correspondência funcionaria como uma reduplicação do exercício de leitura e escrita que fundamenta a subjetivação. A manutenção de uma correspondência fecunda entre Sêneca e seus discípulos revela, além da influência que o mestre tem sobre eles, uma forma de aprimoramento pessoal do próprio missivista, como treinamento para as diversas circunstâncias que se apresentam na existência.

A correspondência, no entanto, não é apenas um prolongamento do exercício dos *hupomnêmata*, já que, para além dos conselhos e opiniões transmitidos ao outro e do adestramento de si que ela possibilita, ela é uma forma de “de se manifestar para si próprio e para os outros” (FOUCAULT, 2004, p. 156). A presentificação do escritor se dá tanto pelas informações que revela sobre seu cotidiano quanto pela simulação de uma interlocução face a face. A escrita trabalha, dessa forma, para a subjetivação do discurso, tornando-o próprio e, ao mesmo tempo, para a objetivação da alma, na medida em que se abre para o outro.

Foucault afirma que as primeiras narrativas de si não estão nos *hupomnêmata*, mas na correspondência e, partindo de exemplos de cartas de Sêneca, Marco Aurélio e Plínio, afirma que o corpo e os dias, dois objetos privilegiados da narrativa da relação a si, já se encontram ali configurados. Para ele, os *hupomnêmata* concorriam para a constituição de si próprio por meio da apropriação do “já dito”, enquanto a narrativa epistolar busca fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio quando se examina a vida cotidiana.

Esse mecanismo de subjetivação é repetido por Silviano Santiago em sua obra. Para ele, o livro funciona tal qual uma correspondência que, remetida ao leitor, trabalha tanto para a configuração do eu quanto para o questionamento da noção de indivíduo, postura claramente assumida pelo narrador-autor de *O Falso mentiroso*. Nos contos de *Histórias mal contadas* e nos ensaios de *Ora (direis) puxar conversa!*, Santiago vale-se frequentemente

da presentificação do leitor e da narração de experiências vividas (sejam elas da ordem da existência material, sejam da ordem das leituras) para a constituição de uma persona autoral.

No próximo subcapítulo, sob o signo da correspondência, analisaremos alguns ensaios e contos que irão compor uma moldura enunciativa, ora explícita, ora implícita, para a interlocução estabelecida com os leitores. Em seguida, buscaremos configurar a persona autoral que emerge dos textos aqui examinados. É importante enfatizar que não consideramos as duas formas de enunciação (ficção e ensaio) como idênticas nem simplesmente intercambiáveis. Faz-se necessário levar em conta a especificidade relativa de cada uma e, ao mesmo tempo, o fato de elas terem traços em comum. O jogo entre as duas enunciações só é possível a partir do reconhecimento mínimo de suas idiossincrasias. Em princípio, uma ficção lida com dados da imaginação; já um ensaio se debruça sobre dados da realidade ou de uma ficção prévia. A estratégia de Santiago seria a de manter esses registros de gênero (seus contos são, apesar de tudo, contos e os ensaios, ensaios), mas, ao mesmo tempo, confundir os elementos das esferas a que se vinculam (imaginação / realidade).

4.1 “Hello, Dolly!”

O jogo de reflexos entre personagem, crítico, autor e narrador não constitui uma novidade em se tratando de Silviano Santiago, quando pensamos em obras como *Em liberdade* e *Viagem ao México* ou ensaios como “Epílogo em 1ª. pessoa”. Também, em *Histórias mal contadas*, essas *personae* ganham voz em vários contos. Na história “Todas as coisas à sua vez”, é o personagem Graciliano Ramos que escreve pequenos comentários sobre a existência e a morte; já em “Caíram as fichas”, é o personagem Mário de Andrade que confecciona apontamentos para uma palestra de balanço do movimento modernista. Ambos são alocados na segunda parte do volume; portanto, são considerados, pelo autor, como “apropriados”.

O termo *apropriar* pode ser usado em várias acepções. Em primeiro lugar, o termo é utilizado no sentido de “tomar para si, tomar como propriedade; arrogar-se a posse de;

apoderar (-se), assenhorear (-se)” (HOUAISS, 2007). Nessa acepção, o termo indica um recurso do qual Silviano Santiago tem se servido com frequência a fim de problematizar a noção de sujeito autoral na contemporaneidade.

A forma escolhida para interferir no mito do autor demiurgo, senhor absoluto da criação utilizada por Santiago, é separar escritor e autor por meio da inserção de um leitor que, longe da postura de reverência ante as palavras escritas, serve-se delas, utiliza-as e as faz como suas. Além disso, ao estabelecer uma relação genealógica entre escritores, aponta para a relevância do passado na configuração de um sistema literário e desloca a posição autoral ao caracterizar o escritor como um leitor. Santiago escreve os dois contos anteriormente citados apoderando-se dos nomes e das biografias dos autores, para compor uma homenagem aos escritores. Isso ocorre em nota de pé de página no primeiro, “Graciliano Ramos morre de câncer no pulmão no dia 23 de março de 1953. Esse texto foi escrito em 2003, como homenagem ao notável escritor” (SANTIAGO, 2005, p. 119), e em subtítulo no segundo, “Homenagem à Paulicéia nos seus 450 anos” (SANTIAGO, 2005, p. 171).

O *apropriar* também pode ser compreendido no sentido de “tornar (-se) próprio ou conveniente; adequar (-se); adaptar (-se)” (HOUAISS, 2007). A adequação, no volume de *Histórias mal contadas*, é representada pela escolha de temas que se ligam ao cotidiano e pela utilização de formas narrativas tipologicamente marcadas, como a correspondência, de fácil reconhecimento para um público mais amplo. No momento de crise dos parâmetros de validação e legitimação da literatura, o aproveitamento de novas formas de circulação da obra de arte configura-se como uma estratégia de sobrevivência.

Na literatura brasileira contemporânea, é especialmente notória uma proposição no sentido de “volta ao enredo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 14), seja no sentido da narrativa policial (Rubem Fonseca), seja na narrativa de viagem (Bernardo Carvalho), entendida na perspectiva de uma tentativa de reconquistar e reeducar o leitor comum. Há também uma forma de aproximação do leitor por meio da apropriação do espaço jornalístico, da publicação em periódicos e revistas, em espaços destinados à cultura ou não. Tal procedimento não é novo na literatura brasileira – vide a importância decisiva do folhetim na conformação da literatura brasileira no século XIX. Porém, isso ocorre agora num contexto e com finalidades bastante diferentes daquele dos oitocentos.

Como exemplo da busca por espaços de circulação do texto literário, Silviano Santiago informa, nas notas do livro *Histórias mal contadas*, que cinco dos treze contos foram

encomendados e tiveram sua primeira publicação feita por jornais, revistas e coletâneas promovidas por editoras. Essa escrita por encomenda reveste-se de um desafio: escrever para um leitor não acadêmico. A questão de como “conciliar dois tipos de leitores – um que realiza a leitura em linha reta, sintagmática, e outro que aceita o convite para uma leitura labiríntica, paradigmática, tomando caminhos transversais” (FIGUEIREDO, 2003, p. 14) é a base da nossa abordagem do conto “Hello, Dolly!”. Sustentamos que, nesse texto, Santiago formula a questão da autenticidade de uma obra em tempos de reprodutibilidade técnica, presente também em *O falso mentiroso*, a partir do impacto das técnicas de reprodução no imaginário cotidiano. Num primeiro momento, portanto, examinaremos o conto em sua aproximação de temas do cotidiano e na articulação feita com o ensaio de Walter Benjamin. Num segundo momento, aprofundaremos a análise do que chamaremos “Teoria da superioridade da cópia e suas consequências para a ordem capitalista”, presente já em *O falso mentiroso*³⁶.

Em “Hello, Dolly!” é perceptível a presença de um narrador *excessivo* que, além de narrar o acontecimento, também o problematiza de forma pedagógica, configurando um narrador a mais no quadro de *personae* assumidas por Silviano Santiago. No conto, ele procura estabelecer pontes entre o saber letrado, ao dar visibilidade a algumas das proposições existentes no famoso texto de Walter Benjamin, e o cotidiano, tematizando a possibilidade de clonagem dos seres humanos. Também o imaginário construído pelo cinema é convocado para uma reflexão sobre os processos de individualização e o lugar do eu num mundo pleno de cópias.

O título “Hello, Dolly!” remete, numa primeira leitura, situada no presente, à veiculação pela mídia da criação do primeiro clone, a ovelha Dolly; notícia esta que, conforme sói acontecer, mereceu destaque e especulações genéricas, evidenciadas nas capas de duas das maiores revistas semanais brasileiras da época. A revista *Veja* de 5 de março de 1997 estampava em sua primeira página a seguinte chamada: “A revolução de Dolly – Já é possível clonar o ser humano”, enquanto a *Isto é*, da mesma data, queimava etapas da ciência

³⁶ As ligações entre *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas* são óbvias e originam-se da elaboração conjunta das duas obras pelo autor. Em entrevistas anteriores à publicação das duas obras, frequentemente Santiago as designava com o mesmo título: “Um livro de contos e um romance sendo escritos ao mesmo tempo. ‘ Ambos com o mesmo título: O Falso Mentiroso. Ambos são autobiográficos, o que todo autor faz quando passa dos 70 anos. É o meu *Boitempo*... Só que o romance é todo mentira, mas acaba sendo mais verdadeiro do que o de contos, que é todo verdade mas é muito falso’, explica (?) o autor. Um dos contos, “Borrão”, acaba de sair numa antologia da editora Nova Alexandria (Pátria Estranha). ‘ É uma experiência real minha, mas é bem mentirosa’, ri. Os dois livros, diz Silviano, estão sendo escritos como *gran finale*. Mas ninguém acredita nisso, não é verdade?” (SANTIAGO, 2002, p. 1). Em minha dissertação de Mestrado, desenvolvi alguns aspectos aqui referidos de *O falso mentiroso*, mas agora revistos em outra perspectiva e com outra finalidade.

e anunciava: “ Fábrica de gente – Depois de copiar uma ovelha em laboratório, pesquisadores podem duplicar seres humanos e levantam o debate sobre a ética científica”³⁷.

A clonagem é, além de um processo reprodutivo natural para alguns seres vivos, uma técnica bastante comum na reprodução de plantas. A novidade estabelecida pela clonagem da ovelha está em estender essa técnica para a reprodução de mamíferos. Ao fundir a célula de óvulo de uma ovelha adulta e um espermatozoide de uma ovelha de outra raça, foi possível desenvolver um embrião que, por sua vez, foi implantado no útero de uma terceira ovelha, parindo uma ovelha geneticamente idêntica à primeira.

Comemorado pela comunidade científica como um experimento capaz de, por exemplo, ser útil na conservação de espécies em perigo de extinção, o advento da clonagem cerca-se de controvérsias e interesses éticos que são tematizados ironicamente pelo narrador do conto.

O processo científico, que teve como primeiro objetivo a reprodução de animais geneticamente modificados, já em sua primeira recepção é diagnosticado e reiterado como uma ameaça ao ser humano. Essa mesma tônica está na carta ao “Caro Walter”, espécie de missiva do leitor indignado e determinado a conseguir uma explicação.

A referência ao cinema e à cultura de massas comparece tanto na nomeação do clone quanto no título do conto. Por ter se originado de uma célula mamária, a ovelha Dolly foi assim denominada em homenagem a Dolly Parton, cantora country americana de seios avantajados. Já o título do conto remete ao filme *Hello, Dolly!* (1969), dirigido por Gene Kelly e ganhador do Oscar de melhor som, melhor direção de arte e melhor trilha sonora em musicais. A referência ficaria apenas no terreno da mera curiosidade ou coincidência se não fosse ele, o filme, também um clone. Refilmagem, ou seja, uma *citação* em sentido amplo, de *A mercadora de felicidade*, de 1958, o filme foi posteriormente transformado em musical da Broadway e sua música-tema de mesmo nome foi regravada por inúmeros músicos famosos, dentre eles Louis Armstrong e Barbra Streisand.

A integração numa rede de textos cinematográficos é o que parece se multiplicar no conto, já que no seu interior há ainda a citação do filme *Gilda* através da canção “Put the

³⁷ A reportagem da *Veja* está disponível em http://veja.abril.com.br/idade/em_dia/dolly_capa.html e a da *Istoé* em “Fábrica de gente. Istoé online, São Paulo: Três, n. 1679, dez. 2001. Disponível em <http://www.istoe.com.br>.

blame on Mame”³⁸. Multiplicam-se também as referências a artistas populares como Lulu Santos – “Assim caminha a humanidade, como canta e requebra o Lulu Santos no palco” (SANTIAGO, 2005, p. 153) e Caetano Veloso – “Outros se sentem Narciso, ecoando o eco de Caetano Veloso” (SANTIAGO, 2005, p. 154). Essas referências, além de delimitar para o leitor uma competência exigida no diálogo com o texto, estabelecem uma ponte com o objeto de análise do intertexto privilegiado, no caso, a obra de Walter Benjamin.

O texto toma a forma de carta pessoal dirigida ao “Caro Walter” (SANTIAGO, 2005, p. 153) e a nota de rodapé esclarece que “refere-se ao filósofo alemão Walter Benjamin, autor do ensaio ‘A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução’ ” (SANTIAGO, 2005, p. 153). Na economia do texto de Silviano Santiago, ela estabelece uma hierarquia entre as diversas competências, pois determina que há um texto com o qual o conto dialoga e se sustenta. O texto de Walter Benjamin passa então a funcionar como pilar, sem o qual a leitura do texto não produz, não evoca, não provoca; pelo menos não com a mesma intensidade que ocorre caso o leitor conheça o ensaio.

Todo o jogo da intertextualidade vai consistir em subverter sorrateiramente a hierarquia: ao final, é o homenageado quem se torna devedor do conto, pois com este passa a ganhar nova vida, tal como afirma o próprio Benjamin no famoso ensaio “A tarefa-renúncia do tradutor” sobre as relações entre original e texto traduzido.

A história das grandes obras de arte conhece a sua descendência a partir das fontes, sua configuração, na época do artista, e o período da continuação de sua vida, fundamentalmente eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quando lhe devem existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento (BENJAMIN, 2001, p. 195).

Silviano Santiago parece afirmar que também a obra de Walter Benjamin enquanto filósofo irá encontrar “seu tardio e vasto desdobramento” na contemporaneidade quando a

³⁸ Na canção, a garota apelidada de Mame é, ironicamente, apontada como a responsável pelo incêndio em Chicago, pela tempestade de neve em Manhattan de 1886, pelo terremoto em San Francisco de 1906 e pelo tiroteio em Klondike que matou Dan Magrew.

reprodutibilidade técnica atinge a singularidade humana. De forma irônica, transpõe um discurso originalmente dirigido às artes para o terreno das descobertas científicas, mas dentro de um jogo ficcional que trabalha os limites entre realidade e invenção: o conto.

Marcado o intertexto principal, a narrativa segue numa oposição entre a prosaica perda de guarda-chuvas e a inquietante perda da aura. O narrador se coloca em posição singular e individualizada na antítese muitos/eu, jogando a culpa da perda da autenticidade em um suposto caráter profético das ideias de Walter Benjamin – “seu profetazinho de merda” (SANTIAGO, 2005, p. 153) –, responsabilizando-o por antecipar em suas teses a transformação do paradigma da criação.

Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin apresenta a perda da aura como um fato ineludível cujo reconhecimento leva a que se lancem as bases de outra prática estética. Prática esta que se caracterizaria por ser “uma obra de arte criada para ser reproduzida”, apontando ainda que “a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido” (BENJAMIN, 1987, p. 171), o que altera definitivamente toda a função social da arte, além de possibilitar uma mudança no regime de propriedade. Em outras palavras: se antes a obra de arte era a *propriedade* de alguns que lhe tinham acesso privilegiado, agora (já na primeira metade do século XX) as técnicas de reprodução tornaram esse acesso possível, em princípio, a qualquer um.

Tradicionalmente, o valor da produção artística alicerçava-se sobre o valor de culto do objeto; quanto mais mantida em segredo, maior valor adquiria posteriormente com a sua exibição. Na medida em que o valor como realidade exibível aumenta com as técnicas de reprodução, a própria ideia de arte pode aparecer como acessória.

O filósofo alemão exemplifica essa tese com o cinema, já que um filme é feito para ser reproduzido, além de configurar uma nova forma de recepção: “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado” (BENJAMIN, 1987, p. 194).

Silviano Santiago explora, em sua narrativa, os paradoxos criados por uma nova estética, confrontando a postura até certo ponto otimista do filósofo alemão e as angústias do indivíduo frente à possibilidade da perda da identidade, com o advento da clonagem: “Não é a minha própria identidade que está sendo manuseada por profissionais incompetentes?”

(SANTIAGO, 2005, p. 156). E o conto termina em mais um jogo de citação apropriadora, com a angustiada interpelação retirada de “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa: “Sou homem, depois desse falimento?” (SANTIAGO, 2005, p. 156).

A postura assumida pelo narrador do conto, entre a indignação e a ironia, lembra a intensa correspondência mantida por Walter Benjamin com Gershom Scholem³⁹ e Theodor W. Adorno, entre outros. No conto, a simulação do diálogo entre os fiéis correspondentes aparece como uma lembrança do remetente sobre a contribuição das conversas para a formulação dos conceitos que, segundo o narrador, passam a funcionar como profecias diante do progresso técnico. Desse modo, o narrador do conto se coloca entre esses interlocutores privilegiados de Benjamin, assumindo um flagrante anacronismo.

Não há como negar a história. Você se lembra, foi a partir das nossas conversas que você elaborou as teses sobre as tendências evolutivas do Homem nas condições produtivas do capitalismo. Sei que foi assim que você imaginou um dia o progresso, há sessenta anos (SANTIAGO, 2005, p. 154).

Trata-se da alusão às teses sobre a história, que foram publicadas pela Revista do Instituto de Pesquisa a que pertencia Adorno, numa edição especial, em 1942, após a morte de Walter Benjamin, com o título “Sobre o conceito da História”.

A apropriação se faz, portanto, não só por meio da citação de textos, autores, filmes, mas também das circunstâncias da elaboração conceitual, pois insinua uma versão ficcional para as mudanças efetuadas nas diversas versões dos ensaios de Walter Benjamin⁴⁰. No entanto, ao repetir a cena da interlocução entre Benjamin e seus correspondentes, Santiago o faz em nova chave contemporânea, permitindo ao texto do passado uma nova circulação.

Colocado desse modo, o aspecto relevante da comparação seria a originalidade da obra de arte e a individualidade humana. Em *O falso mentiroso*, o esboço de uma resposta à

³⁹ Scholem sempre iniciava suas cartas a Benjamin com o mesmo “Caro Walter” apropriado pelo narrador do conto, conforme correspondência publicada em BENJAMIN, Walter, SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*, 1933-1940. Tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁴⁰ Algumas mudanças entre a primeira versão, de 1936, e a segunda, publicada postumamente em 1955, são particularmente importantes no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A troca de epígrafes, a inclusão de exemplos, a inserção de notas de rodapé, entre outras, revelam que a segunda versão sofreu um trabalho de revisão que parece ter a finalidade de tornar o texto menos ensaístico e mais acadêmico. BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt. Tradução: Nora Rabotnikof Maskivker. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1981.

angustiante questão formulada pelo conto “Hello, Dolly!” parece se afirmar por meio da defesa da legitimidade da cópia, enquanto exercício de originalidade e diferença. Já no conto a questão é, aparentemente, deixada em aberto à espera de uma resposta de Walter.

À aceitação e até valorização da apropriação no plano da expressão literária corresponde, por parte do narrador de “Hello, Dolly!”, uma postura de revolta irônica quanto à possibilidade da consagração da cópia como legítima. No conto, o narrador confronta um dos seus “papel carbono? xerox? replicante?” (SANTIAGO, 2005, p. 154) conforme a incerteza de denominação utilizada na narrativa; leva-o ao Instituto Félix Pacheco e se indigna, ao ter anunciada pelo dactiloscopista a perda de sua identidade única. Defende ele o caráter da alma imortal da teologia tomista diante da imposição da ciência, capaz de reproduzi-lo a partir de uma célula.

É interessante seguir a argumentação do narrador. No primeiro momento, ao ser confrontado com a identidade entre as suas digitais e a do “carbono, xerox, replicante” (SANTIAGO, 2005, p. 155), o narrador afirma que ambas só são iguais “em nome de Deus e do padre e do filho e do Espírito Santo. No ritual da Igreja. Aqui, no Félix Pacheco, não” (SANTIAGO, 2005, p. 155), ao que retruca o datiloscopista: “Vocês dois são iguais em nome da Ciência” (SANTIAGO, 2005, p. 155); ou seja, religião e ciência se encontram, de forma a apontar o caráter quase mítico que a ciência vem adquirindo na modernidade. Novo Pilatos, o funcionário responsável pela individualização também “foi lavar as mãos” (SANTIAGO, 2005, p. 155).

A aproximação entre a alma e a aura, ou seja, os elementos que tornam homem e obra objetos de culto, reforça a mordacidade do discurso. Para Walter Benjamin, a aura estava diretamente ligada a sua autenticidade, “tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (BENJAMIN, 1983, p. 8). Ora, a reprodução técnica retira o objeto reproduzido do âmbito da tradição. O fenômeno produzido só uma vez, ao ser multiplicado em cópias, torna-se um fenômeno de massas, ou seja, perde o seu caráter de testemunho histórico.

Não é outra a representação que Santiago faz do falimento. O que é colocado em jogo é a própria ideia de individualidade. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica descarta a questão de autenticidade: “A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não” (BENJAMIN, 1983, p. 7). Se a partir do século XIX cada vez mais a técnica produz a arte, igualando reprodução e produção, a angústia do narrador do

conto em buscar a afirmação de sua legitimidade deixa de ser relevante. Em nota, Benjamin destaca que a questão de autenticidade só se tornou importante no século XIX em função do mercado e o seu questionamento poderia estar diretamente relacionado à possibilidade de mudança no regime de propriedade. No conto de Santiago, a possibilidade do clone também ser proprietário de uma carteira de identidade é signo da derrocada da individualidade.

Seguindo o raciocínio do narrador do conto, a ameaça à personalidade humana está no não reconhecimento, por meio da técnica, da vivência que singulariza o ser humano. A queixa é assim formalizada: “Será que outro que não eu conseguirá me representar tão bem quanto eu me represento nas minhas crises de angústia, na montanha-russa da minha depressão e nos meus piques de euforia?” (SANTIAGO, 2005, p. 156). Já em Benjamin o aqui e agora é posto em questão, pois “o que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (BENJAMIN, 1983, p. 8).

Se para Walter Benjamin o ensaio representava uma tentativa de pensar as consequências das novas técnicas para a percepção humana, o conto de Santiago sublinha a ultrapassagem de quaisquer limites imaginados por Benjamin, indo além do enlace entre experiências científicas e um texto acadêmico.

Enquanto o narrador do conto se queixa de que foi lesado em sua individualidade em *O falso mentiroso*, o narrador-protagonista, ele mesmo um clone com pelo menos cinco versões diferentes para a sua origem⁴¹, teoriza sobre a legitimidade da cópia, enquanto exercício de originalidade e diferença. Apresentando-se como um artista plástico que se dedica a criar originais de uma fase perdida de Goeldi, ironicamente defende que os gestos de cópia são mais difíceis e originais do que a criação. Sustenta, por exemplo, que o ato de copiar exige repertório imenso e variado, faz com que o artista desenvolva “vários entretidos e divertidos estilos” (SANTIAGO, 2004b, p. 182) e torna-o mais tolerante, pois sabe que “a liberdade humana é tão limitada quanto a flor o é pela haste que a sustenta no ar” (SANTIAGO, 2004b, p. 184). Seu objetivo é questionar o lugar da tradição, seja familiar ou

⁴¹ Samuel apresenta pelo menos cinco versões para o seu nascimento. Na primeira, ele seria filho de pais desconhecidos e, já na maternidade, teria sido adotado por Eucanaã de Souza Aguiar e Ana Carneiro (SANTIAGO, 2004b, p. 9). Na segunda, seria filho do doutor Eucanaã e uma de suas amantes, a senhora X (SANTIAGO, 2004b, p. 58). Filho de uma almofada de algodão, já que Donana simulava a gravidez com esse artifício, é a terceira versão (SANTIAGO, 2004b, p. 65). Na quarta versão, seria filho do doutor Eucanaã e a secretária Teresa (SANTIAGO, 2004b, p. 82). Na última e quinta versão, ele teria nascido em Formiga e seria filho de “Sebastião Salgado e Noêmia Farnese Santiago” (SANTIAGO, 2004b, p. 180).

artística. A tradição encontraria seu fundamento último no valor de culto próprio à aura do original.

O narrador do romance não só defende a superioridade da cópia como também a realiza na própria estrutura do diário feito a partir de apropriações de modos de narrar, pois a memória explorada no livro é também a das leituras. Não é difícil perceber no romance a convocação do acervo literário brasileiro em diferentes obras denominadas *Memórias*⁴². O exercício da leitura-escrita passa a ser compreendido em mão dupla ou como dois processos quase 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 Andrade – “Há dois anos escutei o apito das dentaduras duplas na curva da estrada da vida” (SANTIAGO, 2004b, p. 9) –, no início das presumidas memórias de Samuel. Ou à Esmeralda, falsa esposa muda, muiiraquitã alvo de desejo, sobre a qual paira o eco de *Macunaíma* de Mário de Andrade: “A filha seria pedra para o resto da vida?” (SANTIAGO, 2004b, p. 199).

A duplicação também é realizada por meio do exercício crítico simultâneo ao processo de criação. “Não gosto de criar nada a partir do zero” (SANTIAGO, 2004b, p. 138) e “Não tenho o dom da memória. Quando cito, não recito. Sou incapaz de não subverter uma citação” (SANTIAGO, 2004b, p. 139) são afirmativas a revelar que, para o crítico Santiago, e não apenas para o escritor, a literatura é concebida como atividade criadora que não se determina pela simples expressão de um eu e que, portanto, evita a sacralização do texto e do nome do autor, tal como propõe Roland Barthes em “A morte do autor”. Em *O falso mentiroso*, a reflexão lúcida sobre a arte enquanto capital e a cópia enquanto suplemento necessário a sua consagração pressupõem um leitor em geral que aceite o convite para sair de sua posição passiva e entrar no jogo da invenção ficcional.

Um jogo complexo, inquietante, revelando-se, na obra, como uma condenação ao eterno questionamento, explicitado por Samuel da seguinte forma: “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

⁴² Alguns textos publicados pelo próprio Silviano Santiago, por comentaristas em jornais e revistas especializadas de literatura ou pela presença de uma forte metalinguagem crítica na narrativa, 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 a até mesmo Manuel Antônio de Almeida com o conhecido *Memórias de um sargento de milícias*.

de pé por tantas páginas?, eis a questão das questões” (SANTIAGO, 2004b, p.176). Sair do lugar passivo de leitor para assumir-se enquanto autor é lançar-se num mundo sem ancoragens fixas, tais como o conceito de originalidade, autenticidade, cópia, plágio, certo e errado.

A pergunta sobre a relação entre modelo e cópia colocada pelo narrador de *O falso mentiroso* já está embutida na reflexão de Benjamin sobre o impacto da reprodutibilidade técnica na decadência da aura. Para o filósofo alemão, a autenticidade não é reproduzível e mesmo de uma pintura medieval não se podia dizer que fosse autêntica. É o que afirma Idelber Avelar:

O argumento de Benjamin identifica o impacto de ‘certos processos de reprodução sobre a diferenciação e gradação da autenticidade’, ao mesmo tempo em que rastreia a abertura da possibilidade de falsificação que acompanha toda autenticidade como seu suplemento iniludível. Se ‘o aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade’ e o original só se transforma em tal enquanto é copiado, a possibilidade mesma da autenticidade como conceito está ligada à da falsificação. Poderíamos ler na decadência da aura, então, o enlace entre reprodutibilidade e falsificabilidade (AVELAR, 2003, p. 275).

Em resumo: no fundo, invertendo a lógica clássica, só há modelo porque existe cópia que o reproduz. A reprodução é condição para a prova da existência do original. O falseamento começa nessa inversão lógica, que fará suspeitar da própria autenticidade do objeto originário, o qual necessita de cópias para afirmar seu próprio estatuto, gerando assim uma ambivalência congênita. A obra de arte contemporânea – e não apenas ela como toda a tradição artística – estaria inevitavelmente marcada pelo signo da possibilidade de falsificação, e nela residiria também seu valor de mercado. A formulação aparentemente paradoxal torna-se extremamente produtiva se considerarmos que, no mercado, o valor de um objeto artístico e a fama de seu criador estão diretamente ligados ao desejo de consumo que esse objeto desperta, baseado a princípio em sua legitimidade. Isso faz com que surja sempre a tentação de uma cópia que se quer passar pelo original e ser vendida ao preço deste.

No entanto, ao se promover a cópia, seja na possibilidade de reprodução infinita da obra de arte, seja na repetição de fórmulas consagradas (como os *best-sellers*), contribui-se para um paulatino esvaziamento de seu sentido e, conseqüentemente, de seu valor de culto.

Ora, a literatura assim concebida coloca-se no extremo oposto de sua utilização pela lógica tradicional do mercado. *O falso mentiroso* defende a tese subliminar de que o texto não é mais recebido como propriedade e o nome do autor não é mais percebido como simples endosso de sua criatividade e originalidade. Subverte-se desse modo a lógica do mercado, questionando o valor de troca a partir do objeto originário e único. Ao valorizar o estatuto da cópia, até mesmo em detrimento do original, o falsificador Samuel corrói o valor que sustenta o preço de uma obra de arte no mercado: sua suposta originalidade. A cópia, por se assumir como tal, valeria mais do que seu suposto modelo. O que vale para a pintura vale tanto mais para o tipo de ficção que Silviano autor-narrador-leitor defende e pratica.

Paradoxalmente, numa direção diametralmente oposta à literatura de mercado que pressupõe um leitor-consumidor, a ficção de Silviano Santiago exige um leitor disposto a enveredar por caminhos além do texto, numa leitura labiríntica; uma escrita ficcional que desafia o leitor a sair de seu lugar de espectador e assumir uma postura autoral.

Segundo o narrador de *O falso mentiroso*, copiar é uma arte difícil, mais do que a originalidade, já que a invenção não requer necessariamente repertório vasto, bastando-se na sua individualidade. O leitor que se projeta nos textos ficcionais de Santiago necessita de amplo repertório, de capacidade de montagem, de estabelecer as misturas, de efetuar roubos, de se embrenhar na multiplicidade de textos e, principalmente, de exercer a tolerância diante do discurso do outro. O copista é um leitor capaz de perceber que “o bricabraque da vida é arco-íris de diferenças no céu do companheirismo” (SANTIAGO, 2004b, p. 184).

Por isso, Samuel, o copista, é a personificação do leitor. O leitor não assina a obra, tal como a grande arte de Samuel está em abandonar todas as formas de individualização, já que sua obra só é tomada como válida pela assinatura inexistente de Goeldi. O leitor, imitando Samuel, se apropria do que é impróprio, para fazê-lo sua propriedade. Samuel justifica sua maneira de criar pelo exercício de leitura, que o aproxima do seu interlocutor: “Meu camaradinho e irmãozinho de fé, não seremos todos leitores?” (SANTIAGO, 2004b, p. 192).

Tanto em *O falso mentiroso*, quanto em “Hello, Dolly!”, a figura do leitor é dramatizada. No primeiro, enquanto protagonista que só consegue se afirmar enquanto autor quando assume sua condição de leitor-falsificador; no segundo, quando revela sua dependência para com o olhar transformado de leitor de Walter Benjamin para elaborar literariamente e criticamente a existência cotidiana. Nessas obras, a possibilidade de uma

memória ampliada por meio da leitura e a derrocada da originalidade ganham uma formulação programática, constituindo-se a própria função da arte do século XXI.

Em “Hello, Dolly!” e *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, o próprio autor Santiago assume simbolicamente o lugar do subalterno inventivo, elegendo o autor-leitor como norma e afirmando-se, por isso, como modelo de originalidade. O que vale para o narrador-personagem pesa igualmente para seu suposto criador: é como se a criatura ditasse as novíssimas normas de conduta artística e literária para quem a inventa.

Segundo Antoine Compagnon – e aqui está a terceira acepção do termo –, “apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outro que de si” (COMPAGNON, 1996, p. 94). Em “Hello, Dolly!”, é apresentado um acúmulo de experiências de leituras que se imbricam na formulação do conto. Espécie de cartografia literária de seu autor, as citações deixam ler o caderno de notas de que se serve o Silviano (autor, narrador e personagem dessa ficção) e revela o quanto os *hupomnêmata* – de acordo com a argumentação foucaultiana, como visto – contribuíram para a elaboração de si e de sua relação com o mundo.

Em um jogo presente em outras obras do autor, a ficção de Santiago permite a leitura do ensaísta e vice-versa. 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, ganha na contemporaneidade uma nova perspectiva: a de criar uma ponte cada vez mais visível entre leitor e crítica, desvelando uma escrita nunca inocente. Se por um lado isso retira do crítico seu lugar de leitor privilegiado, por outro aponta a necessidade de um leitor reflexivo, que se aproprie do texto e conquiste um olhar dadivoso capaz de estabelecer uma relação com o existente e consigo próprio.

Como forma de luta, a linguagem aparece como o lugar no qual devem ser excluídas as relações de propriedade e projetar-se, por isso, como espaço utópico, propício à constituição de uma subjetividade inventiva, pelo acolhimento da alteridade.

Por isso, faz-se necessário constituir uma rede de autores e textos que reinventam o lugar da literatura no mundo. A presentificação da voz do outro, no texto, é realizada por meio da apropriação de recursos expressivos, formas de narrar, circunstâncias de elaboração e fragmentos de textos que estabelecem um processo de rasura da autoria enquanto pura autenticidade. Definitivamente, como nos lembra Paul Valéry, “Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé”⁴³ (apud SANTIAGO, 1978, p. 21).

A interpenetração de papéis de crítico, artista e teórico, proposta que rege a escrita de Santiago, fica igualmente muito bem encenada em outro conto, também apropriado, de *Histórias mal contadas* e em outro ensaio de *Ora (direis) puxar conversa!*, objetos de comentário do próximo item.

4.2 Conversa a três

No marfim de tua ausência
Persevera o ensino cantante,
Martelo
A vibrar no verso e na carta:
A própria dor é uma felicidade
(ANDRADE, 1983, p. 261).

Originalmente publicado em livro organizado por Fábio Lucas em 1993⁴⁴, o conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” é relançado, em *Histórias mal contadas*, no rastro da publicação de *Carlos & Mário*, a correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade em 2002/2003, livro prefaciado por Silviano Santiago, conforme vimos anteriormente.

⁴³ Tradução de Silviano Santiago: “Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados.”

⁴⁴ O conto foi originalmente publicado em 1993 em livro organizado por Fábio Lucas, no qual onze intelectuais brasileiros escrevem uma correspondência passiva a Mário de Andrade. Cf. LUCAS, Fábio (Org.). *Cartas a Mário de Andrade*: homenagem ao centenário de nascimento de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

“Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” parte da situação da correspondência entre os dois grandes autores da literatura brasileira, a partir da inserção de um terceiro interlocutor, Silviano (nome ficcional do remetente). Já o prefácio à correspondência, denominado “Suas cartas, nossas cartas”, apresenta a mesma situação do conto, mediada, por sua vez, pelo nome do autor que o assina: Silviano Santiago. A coincidência do tema do conto e do ensaio-prefácio destacados permite observar o trânsito na obra de Silviano Santiago entre os recursos do ensaio e os da ficção.

O conto aparece na segunda parte, denominada “Histórias apropriadas”, insinuando o jogo intertextual através do vocábulo apropriação. Voltando ao aspecto já referido no exame do conto "Hello, Dolly!", o apropriar possui várias acepções. No sentido de tomar como propriedade, pode-se afirmar que Silviano Santiago toma posse de um contexto específico: as cartas efetivamente trocadas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade no período de 1924 e 1945. O contexto da interlocução entre os dois autores modernistas é objeto de estudo do crítico Silviano Santiago em “Suas cartas, nossas cartas”. No prefácio-ensaio, Silviano Santiago chama a atenção para a forma como se iniciou a correspondência entre os dois: “Carlos escreve a Mário, porque antes violara [destaque do autor] carta de Mário endereçada ao amigo comum Martins de Almeida” (SANTIAGO, 2006c, p. 66). Carlos teria percebido a possibilidade de ser interlocutor também daquele que passa a considerar “mestre”. O procedimento se repete no conto quando o narrador afirma:

Estou lhe escrevendo para me pôr à prova; saber se devo, ou não, cometer uma indiscrição grosseira. Saber se devo ou não, me intrometer como bendito é o fruto no diálogo epistolar de vocês dois. Peço-lhe vênica e absolvição por estar redigindo esta carta (SANTIAGO, 2005, p. 159).

Também o narrador do conto irá se intrometer no diálogo e também ele irá reconhecer em Mário de Andrade o mestre como o indicado na fórmula de despedida, “Mestre e Senhor” (SANTIAGO, 2005, p. 170), citação da dedicatória de *Paulicéia desvairada*, na qual Mário de Andrade dedica seus poemas a si mesmo, “o seu Guia, o seu Mestre, o seu Senhor” (ANDRADE, 1996, p. 17).

A formulação teórico-crítica de Silviano Santiago afina-se com a finalidade, apontada por Michel Foucault, dos *hupomnêmata* e da correspondência na elaboração de si

pois, além de assumir a palavra alheia como sua, o leitor passa a vivenciar como sua a experiência do outro.

Em “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, chamam a atenção as inúmeras referências a poemas de Carlos Drummond de Andrade (não publicados antes da data da carta). Logo no segundo parágrafo da carta, lê-se: “Como é complicada a tarefa de minerar o ouro do outro para enriquecimento da própria bolsa” (SANTIAGO, 2005, p. 157). A referência é clara ao famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, “Mineração do outro”⁴⁵, publicado no livro *Lição de coisas*, de 1962. A escolha desse texto como metáfora para o processo descrito na carta é, ao mesmo tempo, pertinente e reveladora, já que este poema trata exatamente da aliança do amor com o desejo de conhecimento. A forma de apropriação da imagem que o narrador da missiva emprega merece destaque: no lugar de “minerar o outro”, escreve “minerar o ouro do outro”. Pedagogicamente, a figura foi desdobrada, reforçando também o fato de se tratar de dois escritores *mineiros* e, portanto, mineradores de preciosas pedras no meio do caminho.

As referências prosseguem com “Cota Zero” e “Cidadezinha qualquer” em “às vezes não sabe se prefere o barulho do motor do carro em disparada, ou se fica contemplando o sinal vermelho que impõe stop ao trânsito e silêncio ao cidadão. Às vezes entoa loas à vida besta, que devia jazer para sempre abandonada em Itabira” (SANTIAGO, 2005, p. 158), ambos contidos em *Alguma poesia*, de 1930. Usa, como perífrase para designar a personalidade de Carlos, os versos do próprio poeta “malandro escondido por detrás dos óculos e do bigode” (SANTIAGO, 2005, p. 158-159), referência ao famoso “Poema de Sete Faces”, também de *Alguma poesia*.

Os intertextos também comparecem em “Suas cartas, nossas cartas”: “A carta tem algo de diário íntimo e tem algo de prosa de ficção. Como escreve Carlos Drummond de Andrade em “Mineração do outro” (*Lição de coisas*): ‘Onde avanço, me dou, e o que é

⁴⁵ Para relembrar, o texto do poeta mineiro completo é o seguinte: “Mineração do outro”: “Os cabelos ocultam a verdade./ Como saber, como gerir um corpo alheio?/ Os dias consumidos em sua lavra/ significam o mesmo que estar morto./ Não o decifras, não, ao peito aberto,/ monstruário de fomes enredadas,/ ávidas de agressão, dormindo em concha./ Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,/ e cada abraço tece além do braço/ a teia de problemas que existir/ na pele do existente vai gravando./ Viver-não, viver-sem, como viver/ sem conviver, na praça de convites?/ Onde avanço, me dou, e o que é sugado/ ao mim de mim, em ecos se desmembra;/ nem resta mais que indício,/ pelos ares lavados,/ do que era amor e, dor agora, é vício// O corpo em si, mistério: o nu, cortina/ de outro corpo, jamais apreendido,/ assim como a palavra esconde outra/ voz, prima e vera, ausente de sentido./ Amor é compromisso/ com algo mais terrível do que amor?/ pergunta o amante curvo à noite cega,/ e nada lhe responde, ante a magia:/ arder a salamandra em chama fria” (DRUMMOND, 1973, p. 259).

sugado/ ao mim de mim, em ecos se desmembra” (SANTIAGO, 2006c, p. 76); ou em: “Onde Carlos vive: ‘Um homem vai devagar./ Um cachorro vai devagar./ Um burro vai devagar’” (SANTIAGO, 2006c, p. 78).

As diferenças na utilização da citação em gêneros diferentes ficam explícitas. Se em “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” a citação se faz sem aspas ou referência bibliográfica, em “Suas cartas, nossas cartas” ela ganha preferencialmente a forma canônica acadêmica, ou seja, alguns protocolos de leitura do gênero acadêmico são preservados. No entanto, a narrativa da trajetória intelectual de Carlos Drummond de Andrade, mediada pela ação observadora de Mário de Andrade, presente em ambas as formas e em ambos os textos, acrescenta ao prefácio alguns elementos ficcionais e ao conto certos procedimentos críticos.

Procedimento semelhante será adotado em relação à obra de Mário de Andrade. Em “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, os textos ou referências são incorporados como em: “Estou em posição de sentido (perdoe a homenagem inesperada ao seu magnífico Losango cáqui, que me chegou às mãos com a amável e inesquecível dedicatória)” (SANTIAGO, 2005, p. 158); em “que nem a foliona negra que você tanto admirou no Rio de Janeiro por ocasião das bacanais de Momo” (SANTIAGO, 2005, p. 159); em “uma vez mais te peço emprestado os olhos generosos e sabidos da escrava que não era Isaura para que acompanhem o meu arrazoado, iluminando-o” (SANTIAGO, 2005, p. 158).

Contudo, há uma diferença na escolha do texto a ser citado. Enquanto os intertextos drummonianos são preferencialmente líricos, os de Mário são ensaísticos. Essa escolha cria a imagem de uma postura professoral de Mário de Andrade, reforçada pelo narrador da carta e pelo ensaísta. No trecho “(corrijo-me: pela nossa própria formação de professor)” (SANTIAGO, 2005, p. 161) encontram-se missivista e destinatário num mesmo lugar de fala – o do professor –, ambos buscando minerar o “ouro do outro”. O ensaísta observa que “Mário sacrifica tempo e energia. Poderia estar dispensando-os à sua arte. Se sua obra literária está sendo transitória (o adjetivo é dele), seu ensinamento será perene” (SANTIAGO, 2006c, p. 68), ressaltando, assim, o caráter que estamos chamando nesse trabalho de pedagogia da ação da escrita.

No arcabouço de citações presentes nos textos, seguem-se referências a autores da literatura brasileira e da literatura francesa. No conto, comparecem Oswald de Andrade,

Olavo Bilac, Tristão de Ataíde, Alphonsus de Guimarães, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Gregório de Matos, Graça Aranha, Anatole France, André Gide e Nietzsche.

O missivista de “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” recebe em nota de rodapé o atributo de amigo de Carlos Drummond de Andrade que, na data da carta (1925), teria escrito a Mário. Até então estamos diante de uma tradicional ficcionalização de personagens históricos sobre a qual se assenta a narrativa histórica. No entanto, o jogo ficcional torna-se incerto na assinatura final: Silviano. São abertas duas hipóteses de leitura: a primeira é a de que a carta tenha sido escrita por um homônimo do autor Silviano Santiago; a segunda é a de que tenha sido escrita pelo próprio Silviano Santiago, como forma de anacronismo.

A primeira hipótese é, no decorrer do conto, descartada, já que referências ao próprio Silviano Santiago e sua obra insinuam uma identidade entre remetente e autor. São exemplos: “Por isso é que na minha Formiga natal se diz que um bom amigo vale mais do que uma carabina” (SANTIAGO, 2005, p. 160); “Mas pela minha própria formação de professor” (SANTIAGO, 2005, p. 161); “Ando pensando em escrever um romance que se chamará *Uma história de família*” (SANTIAGO, 2005, p. 169). Efetivamente, Silviano Santiago nasceu em Formiga, Minas Gerais, foi professor de várias instituições brasileiras e estrangeiras e escreveu um romance denominado *Uma história de família* em 1993.

O leitor desavisado rejubila-se diante das indicações recebidas e acredita que o quebra-cabeça está finalmente montado. No entanto, descobre desanimado, ao confrontar outro detalhe da biografia com o texto de Silviano Santiago, que este nasceu em 1936; portanto, impossível ter enviado uma carta em 1925.

Resta ao pobre leitor atentar para o volume e subscrever tudo sob o signo da ficção. No entanto, como não se incomodar com dados biográficos e bibliográficos que aparecem no texto como elementos referenciais? Essas informações se ligam ao que há de performático atualmente na escrita literária. Já não cabe, por exemplo, a rígida separação entre autor e personagem, pois a escritura é constituída também pela experiência do corpo vivo sem, no entanto, limitar-se a ela. Assim, certezas como a atribuição autoral distinta, por exemplo, do gesto do narrador são abaladas através de uma escrita que, em primeiro lugar, questiona a noção de originalidade enquanto gesto inaugural ao propor um texto repleto de citações; em segundo lugar, preenche o texto com referências que remetem necessariamente ao nome do

autor atribuído na capa. O questionamento de ancoragens fixas de leitura é uma afirmação do provisório como lugar da escrita.

“Suas cartas, nossas cartas”, por exemplo, apresenta-se como uma proposta de escrita ensaística que recusa a autoridade como palavra cabal sobre o texto, sem se furtar a revelar o seu notório conhecimento sobre a obra dos autores. Além disso, convida, como prefácio que é, os leitores a criarem suas próprias hipóteses de leitura.

Esta introdução à leitura delas não deve ser tomada ao pé da letra. Eu as fiz estrategicamente minhas, para que você, leitor, não se amedrontasse ao querer fazê-las suas. Pela edição em livro, todos temos direito sobre elas. Cumpra a você julgar esta introdução como um passo firme e oscilante, precário, de alguém que teve a sorte de ser o primeiro *estranho* a aventurar-se pela caverna da correspondência privada (SANTIAGO, 2006c, p. 93).

“Suas cartas, nossas cartas” é dividido em nove partes. Na primeira, o ensaísta situa o contexto da execução e publicação das cartas, justificando a entrada na intimidade dos escritores por meio de quatro razões: a eminência atingida pelos missivistas, a importância social e política de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade em seu tempo, a curiosidade intelectual de novas gerações e a desmistificação, no campo da teoria literária, da soberania da obra literária em detrimento da biografia. Silviano Santiago ensaísta defende:

A leitura de cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo de uma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo menos de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética (como a questão da felicidade, em Mário de Andrade, ou a questão do nacionalismo, no primeiro Carlos Drummond). Visa a aprofundar o conhecimento que temos da história do modernismo, em particular do período consecutivo à Semana de Arte Moderna (por exemplo: a reviravolta nacionalista que representa a viagem dos paulistas a Minas Gerais, a expulsão das idéias de Graça Aranha do ideário modernista, as relações entre o intelectual e o Estado na década de 1930) (SANTIAGO, 2006c, p. 63).

Para o crítico, os arquivos dos escritores contribuem fundamentalmente para o exercício crítico, tanto do ponto de vista da leitura das obras ficcionais quanto pelo prisma da história literária, justificando, assim, a invasão no terreno do privado.

Para Silviano, missivista de “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, a intromissão na correspondência de Carlos e Mário serviu também para explorar os dois aspectos das obras dos autores referidos pelo Silviano prefaciador. Sobre o nacionalismo em Carlos Drummond de Andrade, o narrador comenta o papel de desmistificador de autores franceses que Mário de Andrade exerceu sobre o poeta mineiro.

Carlos é hoje um homem dividido, Mário, e isso graças às suas cartas. Às vezes ele torce pelas palmeiras paródicas do Oswald de Andrade (a ninguém passou despercebido o título que quer dar ao seu primeiro livro de poemas – *Minha terra tem palmeiras*). Às vezes não quer esquecer o gélido cinzel de Bilac e a prosa clássica dos decadentistas franceses, e à noite, ao ouvir o chamado da moça-fantasma, fica cismando ismálias em decassílabos rimados (SANTIAGO, 2005, p. 158).

Esse também será o tópico da quarta parte do prefácio “Suas cartas, nossas cartas”, na qual a ambiguidade do movimento modernista, dividido que estava entre os padrões eurocêntricos de arte, do qual também era tributário, e a busca da tradição popular brasileira será o elemento norteador da leitura das cartas.

Mas é sobre a questão da felicidade em Mário de Andrade que o narrador de “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” discorre com mais vagar. Silviano (personagem) concentra-se na frase “a própria dor é uma felicidade” (ANDRADE apud SANTIAGO, 2005, p. 160) para, em primeiro lugar, situar Drummond como um poeta pouco inclinado aos rompantes sentimentais e que, por isso, poderia se assustar com a proposta de Mário, além de não a compreender em todas as suas consequências. Sugere, então, a Mário que ministre “pouco a pouco, a conta-gotas” (SANTIAGO, 2005, p. 162) suas lições psicológicas, sugerindo, para tal, uma técnica, aprendida como um certo “Giles”, de dissociação de “casais de vocábulos de sentido semelhante, ou de sentido oposto, que aparecem naturalmente no nosso raciocínio em grupo de dois” (SANTIAGO, 2005, p. 164). Giles comparecerá novamente como quem “falou pela primeira vez do sentimento trágico da vida” (SANTIAGO, 2005, p. 166) ao narrador e recomendou a leitura de Nietzsche.

Ao convocar a leitura de Gilles Deleuze como suporte para uma elaboração em torno da frase de Mário Andrade, o missivista do conto insere um anacronismo que, se impede uma leitura do Silviano que assina a carta ser contemporâneo de Mário e Carlos, reforça a possibilidade de compreendê-lo como persona de Silviano Santiago. Assim, seguindo sua recomendação ao leitor no prefácio de “Suas cartas, nossas cartas”, faz a missiva estrategicamente sua para reelaborar na vivência do outro sua própria experiência. Tal hipótese é ainda corroborada com o desfecho da carta, no qual o narrador afirma: “Tento compreender a dor da minha mãe na hora do parto” (SANTIAGO, 2005, p. 170).

A especulação em torno da frase retirada da carta de Mário Andrade ainda revela um narrador que se apresenta como um “amigo detetive” (SANTIAGO, 2005, p. 168), buscando as raízes da formulação de Mário em Nietzsche: “Dado o contexto, chego finalmente à passagem de Nietzsche onde me parece que v. se inspirou (?) para escrever a carta que enviou ao Carlos” (SANTIAGO, 2005, p. 169).

A importância da descoberta do que se escondia por detrás de Mário de Andrade está na ironia de este ter recriminado em Drummond a influência estrangeira (personificada em Anatole France) e ele mesmo estabelecer um diálogo com um filósofo alemão. O narrador da carta se gaba do feito e afirma que “com o seu sim, com o seu não (desculpe a ironia no jogo de palavras), a descoberta que fiz pesa, vale, a incorporo, já é minha e vou fazê-la render nos meus escritos futuros” (SANTIAGO, 2005, p. 169). Realmente, “a descoberta” reaparece, por exemplo, em um texto, publicado em francês na revista *Sibila* em junho de 2007⁴⁶.

Na obra de Santiago, a ficção alimenta o ensaio e vice-versa e, especialmente em “Suas cartas, nossas cartas”, o narrador performático insere-se, quebrando os protocolos de leitura do texto. Do mesmo modo que o ensaísta surge no texto ficcional, personificado no amigo detetive, o crítico excede a função de doador do material elucidativo para inferir a possível recepção das cartas.

Na segunda parte de “Suas cartas, nossas cartas”, quando o crítico delinea os perfis dos sujeitos Carlos e Mário, sugere em interlocução direta a um dos poetas: “Carlos, penetre

⁴⁶ No texto em torno da antropofagia, Silviano Santiago articula o conceito de felicidade como o elemento que, pela contaminação, permite um movimento antropofágico da cultura. “Mário de Andrade affirmait de manière paradoxale, ‘ La douleur même est le bonheur [A própria dor é uma felicidade]’. Réaffirme Oswald de Andrade ‘La joie est La preuve par neuf’. Passons sur le Nietzsche Du *Crépuscule des idoles*, que les deux poètes brésiliens ont en commun, pour arriver finalement à Gilles Deleuze: ‘ *Tragique* désigne la forme esthétique de la joie, non pas une formule médicale, ni une solution morale de la douleur, de la peur ou de la pitié. Ce qui est tragique, c’est la joie’ “ (SANTIAGO, 2007, p. 9).

nessa abertura que o corpo da carta lhe oferece, para que você conquiste a ‘coragem intelectual’ que busca e se torne o que deseja ser” (SANTIAGO, 2006c, p. 67). A aparição intempestiva dessa interlocução quebra a suposta autoridade do texto enquanto opinião de um especialista e colabora na consecução da proposta do autor de convite à leitura disseminada por todo o texto.

O diferencial desse prefácio-ensaio é o surpreendente entre-lugar onde se coloca o terceiro escritor que compõe esta polifonia: Silviano Santiago com seus comentários, já que, no decorrer da leitura, é possível perceber essa voz que duplica o lugar de leitor de uma correspondência, numa espécie de ventriloquismo dos dois interlocutores.

Na primeira parte de “Suas cartas, nossas cartas”, o uso da primeira pessoa do plural aproxima crítico e leitor como se ambos fossem caminhar lado a lado com a mesma curiosidade, com o mesmo sentimento de transgressão: “Daqui a pouco iremos ler cartas que não nos foram endereçadas” (SANTIAGO, 2006c, p. 60); ou “passaremos por experiência única: a de penetrar na intimidade de dois entre os gigantes do movimento modernista brasileiro” (SANTIAGO, 2006c, p. 61); ou ainda:

Ao, por assim dizer, violar a correspondência alheia, estamos possuídos de audácia que pode enrijecer os sentimentos dos mais sensíveis aos atos transgressores. E até petrificar os mais tímidos ao único pensamento de culpa e remorso. Os que decidimos entrar na intimidade dos correspondentes estamos tomados de fervor religioso, que alicerça nosso respeito e admiração pela obra literária que um e outro nos legaram (SANTIAGO, 2006c, p. 61).

Além de cumprir com uma das tarefas dos prefácios, qual seja, incitar a leitura, o crítico se coloca na posição de leitor ingênuo – evidenciada na silepse de número do último período – e admirador dos dois autores. Mais: reduplica o gesto inaugural da correspondência de Carlos e Mário, ou seja, Carlos ousara escrever a Mário a partir da violação de uma carta, o leitor-crítico igualmente ousa escrever a partir da leitura da correspondência. Além disso, convida o leitor a fazê-lo também, a fim de adquirir nova e enriquecedora experiência: “De posse do material elucidativo, qualquer leitor pode se entregar, com conhecimento de causa, aos jogos de explicação e interpretação de toda e qualquer carta” (SANTIAGO, 2006c, p. 65).

O texto de “Suas cartas, nossas cartas” prossegue no mesmo diapasão. Na quinta parte, por exemplo, a interlocução direta com o leitor aparece: “Ecos de ecos de ecos – que acabam por chegar-nos pelas ondas hertzianas do livro, que ora a Editora Bem-te-vi lhe entrega, caro leitor” (SANTIAGO, 2006c, p. 77). Leitor da correspondência e do prefácio, pode-se afirmar.

Na conclusão de “Suas cartas, nossas cartas”, o ensaísta-prefaciador confessa: “Esta introdução à leitura delas não deve ser tomada ao pé da letra. Eu a fiz estrategicamente minhas, para que você, leitor, não se amedrontasse ao querer fazê-las suas” (SANTIAGO, 2006c, p. 93). Os limites entre ficção e ensaio são borrados e o ensaísta/escritor toma a voz narrativa e, pedagogicamente, induz o leitor a transgredir esses mesmos limites.

Heloisa Buarque de Hollanda, em resenha sobre o livro de correspondência, assinala que o prefaciador assume o lugar de “iluminador teatral” (HOLLANDA, 2003, p. 2), em virtude dos limites transpostos por Santiago no texto. Essa postura questiona o lugar do narrador.

Roland Barthes, no calor dos questionamentos sobre as posições de autoridade advindas de maio de 1968, publica um artigo em 1971 com o significativo título de “Escritores, intelectuais e professores”⁴⁷. Partindo do pressuposto de que há uma ligação inerente entre ensino e fala, o crítico distingue o professor, o escritor e o intelectual a partir da posição de cada um em relação à fala. Se o primeiro se coloca ao lado da fala, o segundo está ao lado da escritura, cabendo ao terceiro, imprimir e publicar a sua fala. O autor continua estabelecendo algumas características da fala tais como ser irreversível, efêmera e, ao mesmo tempo, indelével; ter o caráter de “encenação”. A aproximação semântica de termos (*metteur-en-scène*, encenação e *mise-en-scène*) entre o crítico francês e a crítica brasileira, separados por mares e anos, não deixa de chamar a atenção para a configuração de uma escrita que traz à tona um sujeito que se expõe. Segundo Roland Barthes, “na exposição (do professor) não é o saber que se expõe, é o sujeito” (BARTHES, 2004, p. 389).

Essas categorias arroladas por Barthes devem ser devidamente datadas, fazendo sentido até meados da década de 1960. Embora Sartre as tenha já posto em questão anteriormente, é sobretudo Barthes da década citada que vai cada vez mais misturar esses papéis, de um modo muito semelhante ao de Santiago, porém com outras estratégias.

⁴⁷ Retomo aqui as categorias desse ensaio de Barthes, já comentadas no capítulo 2.

Interessa-nos aqui aproveitar essas categorias barthesianas, não com o fito de referendá-las mas de levá-las ao ultrapas, tal como o fez sobretudo na década de 1970 o próprio autor de *Roland Barthes por Roland Barthes*⁴⁸.

Nos textos examinados, no ato de iluminar tanto o processo de formação do poeta Carlos Drummond de Andrade quanto a dedicação de Mário de Andrade à consolidação do projeto modernista no Brasil, um terceiro “crítico-escritor” aparece como sujeito que se constitui pelo desvio da leitura e da escrita do outro.

A mineração, no poema de Carlos Drummond de Andrade citado no início do subcapítulo, é transposta do terreno do trabalho físico para o espaço da análise mental: “buscar o ouro do outro” é relacionar-se de forma amorosa com outro ser, outra persona. A dificuldade material do trabalho de escavação e o sentimento se unem no mesmo processo de conhecimento.

Em resumo, o cotejo dos dois textos permite reafirmar a hipótese de que um princípio parece reunir a escrita ficcional e crítica de Silviano Santiago: o ensino. No ensaio, ao encerrar o texto propondo que o leitor também faça suas cartas de dois autores consagrados, ele franqueia, pela sua própria posição de autoridade, a possibilidade de leituras que fogem ao controle acadêmico, buscando diluir as fronteiras entre erudito e popular. Na carta, ao inserir elementos autobiográficos, encena um exercício de abertura que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo, num processo semelhante ao que Mário de Andrade denominou de “a arte de ação pela arte” (apud SANTIAGO, 2006c, p. 68).

⁴⁸ Cf. NASCIMENTO, Evando. Texto, textualidade, contexto. In: SIGNORINI, Inês. *Re-discutor texto, gênero e discurso*. 1ª reimpr. São Paulo: Parábola, 2010. p. 109-131.

5 HISTÓRIAS MAL CONTADAS

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: ‘ce ne sont pas mes gestes que j’ecri; c’est moi, c’est mon essence’. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção e reconstrução de mim mesmo (ASSIS, 1978, p. 84 – 85).

Como vimos no capítulo anterior, o livro de contos *Histórias mal contadas* é dividido em histórias mal contadas e apropriadas. Ao discorrermos sobre dois contos da segunda parte, podemos perceber que a apropriação se caracteriza pela inserção de intertextos literários (como os poemas de Drummond em “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”), teóricos (como o ensaio a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin em “Hello, Dolly!”) e elementos da biografia de Silviano Santiago.

Nesses e em outros contos, o intertexto pode ser reconhecido nas entrelinhas ou com indicações diretas do narrador. “Todas as coisas à sua vez” constitui uma homenagem a Graciliano Ramos; “Assassinato na noite de natal” recupera as relações entre vida de celebridades e a solidão presente tanto em Truman Capote quanto nas canções de Lupicínio Rodrigues; “O verão e as rosas” é uma homenagem a Clarice Lispector; “Uma casa no campo” tem como fundo musical, segundo textos de divulgação⁴⁹, uma composição de Zé Rodrix e Tavito, o rock rural homônimo; “Hello, Dolly!”, como visto, interroga criticamente Walter Benjamin e os processos contemporâneos de clonagem; “Conversei ontem à tardinha

⁴⁹ Na época do lançamento de *Histórias mal contadas*, no site do Portal literal, a declaração sobre o livro era a seguinte: “Outro conto que merece destaque é ‘Todas as coisas à sua vez’, uma espécie de diário de Graciliano Ramos nos meses que antecedem sua morte por câncer. O novo livro traz ainda um remake do rock rural ‘Uma casa no campo’” (disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/historias-mal-contadas>. Acesso em 04 de julho de 2005). O texto de divulgação do site contou com declarações do próprio Silviano Santiago sobre os intertextos de vários contos, o que confirma, mais uma vez, que o autor tem uma preocupação pedagógica de entregar as chaves da leitura para seus leitores.

com o nosso querido Carlos”, como igualmente visto, insere um terceiro ponto de vista entre as cartas trocadas pelos autores modernistas e, finalmente, “Caíram as fichas” retoma o balanço do modernismo feito por Mário de Andrade. Esses intertextos funcionam tanto como homenagem a determinados autores que obsedam Silviano Santiago quanto como articulação entre o literário e o crítico, estabelecendo uma relação de reciprocidade entre as duas escrituras. É nessa relação de mão dupla que reside uma das inúmeras portas da obra do autor.

A primeira parte do livro, a das “Histórias mal contadas”, é constituída por contos que se caracterizam por destacar a trajetória biomaterial do autor ao lado de alguns motivos que já figuraram em outros textos ficcionais e em reflexões críticas. Esses elementos, que aparecem de forma esparsa nos contos da segunda parte, realizam o que podemos chamar de uma biografia ficcional. Os aspectos da vida cotidiana mesclam-se às ressonâncias das próprias obras retomadas em nova clave. Não se trata apenas de repetir ou narrar eventos, evocando-os numa espécie de reminiscência nostálgica do já vivido; tampouco, há a confissão rasgada nesses contos.

Sabe-se, por exemplo, que seu romance *Em liberdade* parte, segundo entrevista do autor⁵⁰, da prisão do irmão mais novo no período da ditadura militar no Brasil e das relações entre esse acontecimento e seu trabalho de professor. Percebe-se que, em *Stella Manhattan*, Santiago desenvolve questões da experiência acadêmica em instituições norte-americanas e traça um panorama da vivência política na ditadura brasileira sob a perspectiva dos que

⁵⁰ Em entrevista a Helena Bomeny e Lucia Lippi Oliveira em 2002, Santiago comenta a gênese de *Em liberdade*. “*Nos seus livros de ensaios, Uma literatura nos trópicos, Vale quanto pesa, Nas malhas da letra, você passa a imagem de um crítico literário que é pesquisador e controla a história do próprio texto literário de que está tratando. Isso não acontece com todos os estudiosos da literatura. Há alguns que podem ser capazes de “ler o texto”, mas não têm idéia do que aquele texto significou em seu tempo histórico. Podem fazer comentários relevantes do ponto de vista da teoria literária, mas desconhecem que aquilo foi editado por tal editora, que pertencia a tal figura... Você, ao contrário, situa a obra no mundo.*”

Sempre vou por aí. Talvez isso aconteça porque tive que ir também para o lado do romancista. Refiro-me a *Em liberdade*, uma experiência extraordinária, acho. Tudo começa um pouco com um dado pessoal. Meu irmão mais novo, Haroldo, que pertencia ao Partido Comunista, é preso e torturado em 1975, quando o pessoal da ditadura começa a cair em cima dos comunistas. Vou a Belo Horizonte conversar com a família, e a família toma uma atitude muito passiva, com receio de que aquilo possa afetar os seus negócios. Começo a querer escrever a respeito, mas, como sempre, não gosto de escrever diretamente sobre mim e procuro um viés, um outro caminho. Chego a Cláudio Manoel da Costa, porque na época estava lendo *Os autos da devassa*, e a figura dele era intrigante. Tive a idéia de fazer um diário íntimo do Cláudio Manoel da Costa como “suicidado” pela repressão portuguesa, já pensando no Vladimir Herzog. Depois é que fui até Graciliano Ramos, porque me dei conta de que o tema dos inconfidentes ficaria uma coisa muito perdida no passado, ninguém conheceria mais etc. E o Herzog, naquele momento, não daria para tocar. Era muito quente, tinha família, tinha esposa. Vou então para o Graciliano Ramos e descubro que a grande questão para mim não era tanto a da prisão, até porque os guerrilheiros, os banidos já estavam voltando – e escrevendo memórias. A questão era a da liberdade. Quer dizer, o que você – ou Graciliano – faz depois da prisão?” (SANTIAGO, 2002, p. 166).

estavam longe do país. É evidente, para quem conhece a biografia do autor, que *Uma história de família* tem a própria Formiga natal como cenário. Nota-se que, em *Viagem ao México*, denominado pelo autor de “meu pequeno *Grande sertão: veredas*”⁵¹, apresenta a experiência de um estudioso da literatura francesa por meio de um narrador autobiográfico que representa a si mesmo no ato da escrita. Em *O falso mentiroso: memórias*, Santiago repete um evento de sua biografia – a tensão que experimentou quando voltou ao Brasil – em seu personagem Samuel.

Pelos exemplos dados, percebemos que alguns elementos da trajetória biomaterial do autor que aparecem em suas obras são de ordem biográfica direta, bastando ao leitor uma passada de olhos sobre as orelhas dos livros; já outros elementos exigem um conhecimento prévio da obra do acadêmico, acessível apenas aos que se dedicam a um estudo específico. Para romper os limites entre leitores tão díspares, o intelectual Silviano Santiago tem empregado uma estratégia de explicitar, em suas inúmeras entrevistas, algumas das chamadas “portas de entrada” em sua obra. Aliás, um dos aspectos importantes da obra desse autor está na sua consciência da necessidade de formação de um público leitor no Brasil, e sua disponibilidade para responder ao chamado dos meios de comunicação de massa é um dos recursos utilizados para isso. É o que ele próprio afirma à Helena Bomeny e Lucia Lippi Oliveira.

Ainda na entrevista a Santuza Naves, você diz que a entrevista é um gênero literário. Como é isso?

Desde *Uma literatura nos trópicos* estou dizendo isso. A entrevista é a maneira pela qual o artista pode burlar o mercado. O que eu vejo é o

⁵¹ Na mesma entrevista à revista *Estudos históricos*, Santiago situa esse livro em sua produção ficcional da seguinte forma: “*Viagem ao México* é um livro ilegível. Chamo-o de meu pequeno *Grande sertão veredas*. Tinha de escrevê-lo, é o que queria escrever. A suma dos meus trabalhos. Agora, o romance surgiu em tempos bicudos. Por isso é que ‘temos que deixar de ser elitistas’ é algo que digo mais para mim do que para os outros. Acho que os outros não são tão elitistas, mas eu me julgo muito elitista, e estou me punindo o tempo todo por isso...” (SANTIAGO, 2002, p. 171).

⁵¹ Ainda na entrevista à Helena Bomeny e Lucia Lippi, Santiago refere-se ao momento em que, de volta ao Brasil, sofre fisicamente: “Quando cheguei aqui, foi muito doloroso. Não foi só a questão financeira. Sair de salário alto para salário relativamente baixo, isso não me incomodava muito. O que me incomodou foi mais a tensão. Lá em Buffalo a vida era mais ou menos tranqüila. Aqui, na PUC daquele período, a tensão era insuportável. Perdi a sensibilidade no braço direito durante uns 10, 15 dias. Comecei a fazer ginástica, tração, essas coisas todas, e aí voltei ao normal” (SANTIAGO, 2002, p. 163). Compare-se com o relato de Samuel em *O falso mentiroso*: “A voz do meu pai é a fonte e razão de meus torcicolos” (SANTIAGO, 2004, p. 10) e “Crec! Perco a sensibilidade no braço esquerdo. Sempre” (SANTIAGO, 2004, p.11). Note-se que, no romance referido, ainda se pode incluir no aspecto biográfico a foto da capa, o próprio Santiago bebê, e uma das cinco versões da filiação do personagem.

seguinte: o diálogo do leitor brasileiro com a obra, sobretudo com a obra contemporânea, é praticamente inexistente. Ele pode ser, quando muito, levado a ler os clássicos, ou os grandes autores modernistas. Mas ler um autor contemporâneo é coisa rara: o leitor não tem dinheiro, e ao mesmo tempo a nossa cultura é uma cultura que tende a ser oral, e não escrita. A entrevista, para mim, tem importância, porque você pode tornar explícito o que está implícito na sua realização artística. Se por acaso o Pedro Bial me convida para dar uma entrevista na Globo, eu nunca vou recusar, embora saiba que não vou dizer o que diria se fosse interpelado por pessoas do *métier*. Mas sendo entrevistado por ele posso passar uma mensagem que será escutada, assumida, por pessoas que nunca me viram e nunca me leram e que possivelmente nunca lerão livros meus. Então, a entrevista, qualquer que seja o meio, tem uma função social enorme no Brasil.

Quer dizer que, no fundo, você está conferindo autoridade à entrevista?

Estou conferindo autoridade à entrevista. Autoridade acadêmica (SANTIAGO, 2002, p. 169).

Conferir tal autoridade à entrevista revela uma atitude de militância em prol da literatura que busca atingir diferentes públicos e propiciar a divulgação do saber por diversos meios. Atitude essa coerente com a trajetória acadêmica de Silviano Santiago, pois uma de suas marcas tem sido certa preferência por gêneros considerados menores, como a correspondência, por exemplo. A entrevista se inscreve no projeto de “puxar conversa” marioandradino, conforme vimos no segundo capítulo dessa tese, e caracteriza o lugar do escritor-professor, no sentido daquele que trabalha não só na produção de textos que compõem o sistema literário, como também atua na divulgação, seja em sala de aula, seja na disposição de se valer de todos os meios possíveis em prol da literatura.

Na entrevista, a palavra escrita se torna explícita pelo autor, ele dialoga consigo mesmo, tentando ser claro. A partir da entrevista, você pode ter um curto-circuito revolucionário dentro de uma sociedade da pasmeira como a nossa. Costumo dizer que a entrevista é um motor revolucionário de baixa rotatividade (SANTIAGO, 2002, p. 170).

O compromisso assumido por Santiago pela transformação do público leitor brasileiro é reconhecido por vários críticos contemporâneos como uma vertente importante da nova crítica brasileira. Denilson Lopes, em resenha sobre o livro de ensaios *O cosmopolitismo do pobre*, sustenta que essa estratégia redefine o lugar da crítica literária no Brasil.

A opção pelo ensaio, pela intervenção nos jornais, por palestras produz, ao mesmo tempo, uma obra em aberto, que aceita os desafios do presente, mas ao mesmo tempo refaz nossa história cultural a partir de um ponto de vista alternativo à linhagem canônica e modernista uspiana de Antonio Candido e Roberto Schwarz, que se cristalizou numa crítica materialista, centrada numa dialética entre a arte e sociedade e na preocupação adorniana com a forma e que confunde mal-estar com atitude crítica (LOPES, 2005, p. 2).

A atitude inovadora de Silviano Santiago, reconhecida por Denilson Lopes no que concerne às suas práticas acadêmicas, constitui, como temos visto nessa tese, mais do que um traço de originalidade, pois desvela um verdadeiro programa de divulgação cultural que lança mão de todos os recursos disponíveis em proveito da constituição de um público leitor e crítico no Brasil.

Italo Moriconi, por sua vez, reconhece essa estratégia como um correlato do papel que o autor, enquanto categoria crítica, assume na contemporaneidade no circuito midiático. Como um personagem, o autor passa a figurar para além do texto por meio de suas aparições públicas e seus textos de intervenção. Essa relação mediada e midiática requer uma nova configuração do literário para fins de exame crítico.

Considero que textos de depoimentos de artistas e de entrevistas sobre suas trajetórias biomateriais constituem corpus que fazem parte do conceito de literário atualmente. É que faz parte da definição de arte e literatura o objeto que se coloca em cena como representação do processo material de criação, como simulacro de uma situação de enunciação (MORICONI, 2005, p. 15).

É nos limites dessa moldura, isto é, aceitando-se que há uma proposta claramente marcada de se valer tanto de dados biográficos quanto de uma extensa divulgação de chaves de leitura, a fim de promover um processo de aproximação com o leitor contemporâneo, que a inserção de elementos extraliterários na obra de Silviano Santiago pode ser compreendida. Todavia, é preciso observar que esse tipo de abordagem possui certas limitações, devendo-se modular a extensão da aproximação entre ficção e vida.

Consideramos como elementos biográficos não só os dados que figuram nas orelhas dos livros; tampouco apenas a farta documentação autoral (documentos pessoais, correspondências, registros de toda natureza, em suma, o *arquivo* real e virtual), mas também a obra crítica do autor. Nesse último sentido, para Ricardo Piglia, escrever crítica é revelar as

páginas percorridas, e é essa vivência do texto que está no substrato do novo texto. Assim, a partir deste novo texto de crítica é possível reduplicar a cena inicial do leitor-autor. O escritor e crítico argentino afirma que “a crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. Não é o inverso do Quixote? O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê” (PIGLIA, 2004, p. 117).

Ainda segundo Piglia, “escrever ficção muda o modo de ler, e a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra” (PIGLIA, 2004, p. 117). No caso de Silviano Santiago, autor cuja escrita transita entre a ficção e a crítica, reduplicando uma na outra, conforme vimos no capítulo anterior, pode-se afirmar que ficção também é uma forma de autobiografia.

O aspecto biográfico, então, pode ser compreendido, na concepção de Piglia⁵², como algo inconsciente, como um artifício de escrita que reapresenta, em condições históricas e sociais contemporâneas, o lugar do autor enquanto elemento textual. A crítica é, para Piglia, uma forma pós-freudiana, próxima da autobiografia. A operação hermenêutica sobre a escritura alheia nada mais seria que o movimento do vivido, da experiência do crítico, sua *bios*, buscando alegorizar-se na escrita do outro.

No caso de Silviano Santiago, seguir os rastros de um sujeito autoral apresenta-se como uma isca para o leitor, quase um engodo que o leva a se confrontar com as diversas máscaras assumidas pelo autor-narrador, mas que também leva à percepção de uma escrita que não esconde seu caráter pedagógico, no sentido de uma educação desse mesmo leitor, correndo sempre o risco de certo didatismo.

Essa linha de interpretação da obra de Santiago foi aventada pela primeira vez por Flora Süssekind em 1985, no livro *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, contrapondo-o a outras práticas literárias existentes. Na época, solicitada a fazer um balanço da literatura brasileira das décadas de 1970 e 1980, a autora identificou duas vertentes em seu panorama:

Estas as duas trilhas que, de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos anos 70 e do início da década de 80: de um lado, o naturalismo evidente

⁵² É ainda Ricardo Piglia que afirma: “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais” (PIGLIA, 2004, p. 104).

dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a ‘literatura do eu’ dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional (SÜSSEKIND, 2004, p. 72).

O primeiro tipo de ficção tentava captar de forma jornalística ou alegórica o clima da ausência de liberdade num plano geral, enquanto o segundo investia no caráter personalista com a mesma finalidade de se fazer oposição aos governos militares. As duas vertentes ficcionais, segundo a autora, também compartilhariam de uma espécie de nacionalismo artístico e de um repúdio a qualquer tipo de formalização textual que não transitasse pelo passional.

É enquanto um contraponto à atitude de se realizar opções estéticas de pouco risco que Flora Süssekind comenta o romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. A crítica destaca que essa obra é uma espécie de síntese da década anterior, pois o tom é de diário íntimo, embora seja um diário mentiroso que realça a ficcionalidade por meio, por exemplo, da mistura de gêneros (ensaio, diário, ficção), mesmo pleno de inúmeras referências históricas e personagens conhecidos.

Tal enquadramento levou, por um lado, a obra a ser considerada um paradigma de um momento de virada na ficção da década de 1980 em direção a uma maturidade ficcional; por outro, desautorizou, por bastante tempo, a leitura biográfica da obra de Silviano Santiago. O livro de Wander de Melo Miranda, *Corpos escritos*, de 1992, analisa criteriosamente todos os recursos empregados por Santiago para fugir a uma narrativa calcada na sinceridade confessional e aponta, por assim dizer, uma possibilidade de se tratar o biográfico como um elemento da experiência já transformado pela memória⁵³, de vertente benjaminiana.

A pergunta que colocamos é se as hesitações do narrador, presentes em todos os contos de “Histórias mal contadas”, podem ser lidas como tentativas de narrar numa época em que o compartilhar de experiência já não é possível e em que nenhuma narrativa encerra um “conselho verdadeiro” (*Rat*).

Para isso, faremos uma breve exposição do conceito de experiência em Walter Benjamin, ligando-o à possibilidade da narrativa.

⁵³ Wander Melo Miranda focaliza a obra *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos sob essa mesma perspectiva em *Corpos escritos* (MIRANDA, 1992, p. 155).

5.1 Experiência e narração

A ideia de experiência em Walter Benjamin pode ser considerada um conceito em progresso, pois foi reelaborado pelo autor em vários textos diferentes, ganhando cada vez mais contornos relacionados às mudanças da percepção e da compreensão artísticas no início do século XX.

O primeiro texto de Benjamin no qual há uma reflexão sobre tal conceito data de 1913, e seu título é “Experiência”. Nesse pequeno ensaio, Benjamin opõe a juventude aos “filisteus”, assim chamados por usarem a palavra experiência em um sentido paralisante. A evocação da experiência pelo adulto frequentemente levaria ao imobilismo, ao abandono dos ideais da juventude e à imposição da “escravidão da vida” (BENJAMIN, 1984, p. 23).

Benjamin centra sua locução na posição do jovem que busca afirmar a pertinência de sua batalha por transformação em oposição às posições já consolidadas: “Em nossa luta por responsabilidade enfrentamos um mascarado. A máscara do adulto chama-se ‘experiência’” (BENJAMIN, 1984, p. 23). O termo experiência é aqui utilizado no sentido do “eternamente ontem” (BENJAMIN, 1984, p. 24), que acaba por desmobilizar e desacreditar qualquer perspectiva de futuro.

Em oposição a esse sentido, o filósofo alemão sustenta que a busca da verdade e da fidelidade aos ideais não descarta a experiência como algo que deve ser vivenciado com espírito e o conteúdo muitas vezes decepcionante que efetivamente existe deve ser percebido pelo espírito jovem como um desafio.

Somente para o indivíduo insensível a experiência é carente de sentido e imaginação. Talvez ela possa ser dolorosa para aquele que a persegue, mas dificilmente ela o levará ao desespero. Em todo o caso, ele jamais será acometido por uma resignação apática ou se deixará narcotizar pelo ritmo do filisteu (BENJAMIN, 1984, p. 24).

O narrar a experiência, portanto, não deve ser entendido como uma forma de saber que impede a busca do novo. Ao contrário, pois nesse texto de 1913 a vivência é apresentada como ponto de inflexão em direção ao futuro.

Vinte anos mais tarde, em “Experiência e pobreza”, de 1933, o termo retorna na relação que Benjamin estabelece entre o declínio da experiência (*Erfahrung*) e o fim da narração tradicional. No contexto do pós-primeira guerra, as preocupações do filósofo se voltam para as transformações estéticas do início do século XX e as mudanças da percepção coletiva e individual. Contemporâneo a esse ensaio, apenas três anos mais tarde, Benjamin publica “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, texto que retoma algumas questões presentes no ensaio de 1933, mas que chega a proposições diferentes do primeiro.

“Experiência e pobreza” parte da constatação de que as experiências transmitidas por meio de provérbios e narrativas pelas gerações não são mais possíveis em um mundo em que as mudanças e os acontecimentos monstruosos não permitem mais a reflexão. Após narrar uma parábola contida num velho livro de leitura, ele questiona: “Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Se no ensaio de juventude, a experiência advinda do saber dos mais velhos fora pautada pelo potencial de estagnação que carregaria consigo, em “Experiência e pobreza” certa nostalgia de um mundo de saber compartilhado entre gerações é a tônica dominante, “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1987, p. 115).

A nostalgia é quebrada com o reconhecimento, por parte do filósofo, de uma nova barbárie proposta enquanto conceito positivo, já que ela impeliria o homem a criar a partir do pouco, sem se voltar para o já estabelecido. Segundo Benjamin, alguns dos melhores pensadores da época operam a partir da desilusão com o momento histórico em que vivem e ao mesmo tempo com uma total fidelidade a ele.

O gesto de se apagar os rastros, presente no poema paradigmático de Bertold Brecht⁵⁴ e característico, segundo Benjamin, da nova barbárie, é diametralmente oposto à

⁵⁴ O poema “Apague as pegadas” é o primeiro poema do livro de Bertold Brecht denominado *Manual para habitantes das cidades* e resume as condições da vida anônima nas grandes cidades. O texto completo é o seguinte: “Separe-se de seus amigos na estação/ De manhã vá à cidade com o casaco abotoado/ Procure alojamento, e quando seu camarada bater:/ Não, oh, não abra a porta/ Mas sim/ Apague as pegadas!!! Se

ideia do mundo burguês de interiorização e, por isso, é, ao mesmo tempo, um sintoma do desejo de libertação de todo o peso da experiência e a manifestação de toda a pobreza de instrumental para pensar essa nova situação.

Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’ (BENJAMIN, 1985, p. 119).

A overdose de informação, metaforizada na ideia da moeda falsa atual, não substitui a experiência e, além do mais, leva a um cansaço ao qual se segue o sonho. Para Benjamin, é necessário constatar essa pobreza, a fim de que se possa talvez “sobreviver à cultura” (BENJAMIN, 1985, p. 119). Em suma, reconhecer o precário na formulação de novas bases culturais previne a proposição de soluções redentoras e mágicas.

Para Jeanne Marie Gagnebin, “Experiência e pobreza” apresenta elementos fundamentais para a compreensão da noção de *Erfahrung* em Benjamin. O primeiro elemento é a temporalidade que supõe uma tradição compartilhada por várias gerações, profundamente arraigada no trabalho artesanal e que se oporia ao trabalho entrecortado do capitalismo com suas narrativas independentes (as diversas obras citadas no ensaio), que revelam o esfacelamento da arte de narrar. Em “O narrador”, esse esfacelamento será retomado por meio do estudo da obra de Nicolai Leskov.

Muitas vezes lido sob uma perspectiva nostálgica no sentido de deplorar o fim de uma harmonia perdida, o ensaio tenta pensar as condições desse pretense desaparecimento e as marcas, ainda presentes, dessa antiga forma de transmissão da experiência. Repetindo em parte os pressupostos levantados em “Experiência e pobreza”, como o silêncio do pós-guerra

encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar/ Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça/ Abaixei sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram/ Não, oh, não mostre seu rosto/ Mas sim/ Apague as pegadas!// Coma a carne que aí está. Não poupe./ Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira/ Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu./ Estou lhe dizendo:/ Apague as pegadas!// O que você disser, não diga duas vezes./ Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o./ Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato/ Quem não estava presente, quem nada falou/ Como poderão apanhá-lo?/ Apague as pegadas!// Cuide, quando pensar em morrer/ Para que não haja sepultura revelando onde jaz/ Com uma clara inscrição a lhe denunciar/ E o ano de sua morte a lhe entregar/ Mais uma vez:/ Apague as pegadas!// (Assim me foi ensinado.)” (BRECHT, 1986, p. 69-70).

e a mudança na paisagem do início do século XX, para afirmar que a arte de narrar está em vias de extinção, Benjamin busca caracterizar os narradores clássicos.

A primeira característica estaria na fonte das narrativas que seria localizada nas histórias orais compartilhadas por diversos narradores anônimos. Esses narradores, por sua vez, distinguem-se em dois grupos que se interpenetram muitas vezes: 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 ao ouvinte 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.

Segundo Walter Benjamin, o romance está estreitamente relacionado ao livro e o seu narrador se comporta de forma imparcial e objetiva diante da coisa narrada, apesar de tê-la extraído de sua própria existência. Sua ação é centrada numa temporalidade que busca o sentido da vida. Não como sabedoria a ser transmitida, pois ele “recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia” (BENJAMIN, 1987, p. 212), mas como a possibilidade de que o sentido de sua vida se revele após a sua morte.

Como em “Experiência e pobreza”, também em “O narrador” Walter Benjamin irá opor os termos “Erfahrung” e “Erlebnis”. O primeiro vocábulo remete à experiência no sentido de adquiri-la; já o segundo termo remete à experiência no sentido de praticar, pôr em uso. Assim, “Erfahrung” é utilizado para experiência histórica, do antigo, do devir histórico, e “Erlebnis” é usado no sentido de expressão da vivência cotidiana, do moderno, da repetição.

As condições de realização da narrativa tradicional, fundada na “Erfahrung”, não seriam mais possíveis, pois não há mais uma experiência comum, compartilhada pelo narrador e pelo ouvinte como aquela calcada na existência comunitária. O desaparecimento do trabalho artesanal, lento e totalizante, sob a fragmentação do trabalho em cadeia, está na base da impossibilidade de uma comunidade de experiência, o que impediria ao narrador fundar seus conselhos na “sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Se não há mais um senso de compartilhamento, a narrativa clássica fica impossibilitada.

No entanto, Benjamin reconhece nas tendências progressistas da arte moderna, “que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada” (GAGNEBIN, 1987, p. 12), uma abertura capaz de recolher, de forma fragmentada, a grande tradição da narrativa.

Entre as características dessa narrativa estariam a arte de evitar explicações, pois o leitor deve estar “livre para interpretar a história como quiser” (BENJAMIN, 1987, p. 203) e a concisão que se prescinde de análises psicológicas e que facilitaria a memorização. Outra característica seria a inserção da coisa narrada “na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987, p. 205) de forma a preservar a marca artesanal de quem a fabricou.

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).

A viagem, segundo Walter Benjamin, é o elemento fundador da autoridade do narrador. Seja o viajante que traz o “saber das terras distantes” (BENJAMIN, 1987, p. 199), seja o moribundo que está prestes a percorrer o caminho desconhecido, esse narrador é caracterizado por dar ao seu relato uma dimensão utilitária retirada de sua própria experiência. Ele escuta a voz da natureza e é capaz de aprender com outras narrativas.

Essa característica também atende a outro elemento implícito na arte de narrar, com o intuito de preservar o que foi narrado para assegurar a possibilidade de sua reprodução e, por isso, “a memória seria a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1987, p. 210). A reminiscência seria a origem comum tanto da rememoração, musa do romance, quanto da memória, musa da narrativa. Enquanto a primeira evoca a memória perpetuadora do romancista, a segunda está ligada à breve memória do narrador.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira* (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Como esse mundo já não existe mais, a única experiência que pode ser ensinada hoje “é a da sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória” (GAGNEBIN, 2009, p. 61). No entanto, essa interdição não deve impedir a tentativa de, por meio de uma narração possível, evidenciar o movimento paradoxal de restauração e de abertura.

Portanto, a possibilidade da narrativa histórica, no sentido benjaminiano do termo, está na consciência de que “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).

O relato calcado na memória deve abrigar o fragmentário, os restos, e o narrador deve evitar os relatos totalizantes que escamoteiam a impossibilidade. Por isso, “o conselho só pode ser dado se uma história consegue ser dita, colocada em palavras, com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história ‘que se desenvolve agora’, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis” (GAGNEBIN, 2009, p. 63).

Em resumo, a narrativa da experiência tal qual o narrador tradicional a promove não é mais possível. Se, como afirma Walter Benjamin, o valor da experiência está em baixa na bolsa de valores da modernidade, isso não significa aceitar o silêncio de forma resignada. Benjamin não formula, explicitamente, os elementos que devem figurar na narrativa e que recuperariam o valor da experiência como abertura para o futuro, mas dá algumas pistas. Entre elas, destacam-se o não acabamento essencial que revelaria o caráter fragmentário dos rastros, a inserção do narrado na substância da própria existência e a capacidade de dar conselhos verdadeiros que se assenta na ligação entre a morte e a narração.

Silviano Santiago teorizou sobre o narrador inserindo, entre os três tipificados por Benjamin⁵⁵, “o narrador pós-moderno”. O ensaio preconiza, entre outros elementos, que o narrador pós-moderno é aquele a transmitir uma sabedoria “que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele” (SANTIAGO, 1989, p. 40), pressuposto discutível, já que a própria seleção de uma vivência específica a ser narrada já pressupõe um enlace subjetivo por

⁵⁵ Silviano Santiago afirma que Benjamin caracteriza três estágios evolutivos na história do narrador. “Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com X ou Y em tal lugar e a tal hora. Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador” (SANTIAGO, 1989, p. 39).

meio do imaginário. Mas também afirma que “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40). As categorias que embasaram o ensaio de 1989 continuam sendo discutidas e se, contemporaneamente assistimos (literalmente) um verdadeiro “show do eu”⁵⁶, cada vez mais a percepção da linguagem como mediadora do que convencionou-se chamar de real é quase ponto pacífico em discussões acadêmicas.

Embora apresentados como relatos pessoais que não possuem nenhuma verdade coletiva, *Histórias mal contadas* articula o contingente da existência numa tarefa quase impossível de extrair dos fragmentos da experiência, narrada sob uma perspectiva pessoal, elementos para uma possível elaboração da sabedoria em tempos incertos. É sob essa perspectiva que passamos a analisar em seguida dois contos da primeira parte do livro.

5.2 Histórias exemplares

A proximidade da morte motiva o narrador de “O envelope azul” a fazer o balanço da existência e, ante as inúmeras histórias mal contadas de sua vida, a enumerar os critérios para escolher aquela que receberá “o crivo da verdade” (SANTIAGO, 2005, p. 11). Afirma que “as barulhentas e fétidas” (SANTIAGO, 2005, p. 11) devem ser descartadas, pois as histórias mal contadas são as que recebem o melhor tratamento por parte do narrador. Elas devem ser as mais silenciosas, intensas e obsessivas; devem ser histórias que frequentemente retornam e são autoritárias, ou seja, se impõem ao narrador. A consciência teórica do narrador contrasta com a profissão do protagonista de colunista social. Tal contraste, denunciador de

⁵⁶ O livro de Paula Sibília, *O show do eu*, investiga como a sociedade contemporânea legitimou a intimidade, seja do outro ou de si mesmo, como espetáculo. Evocando o ensaio “Experiência e pobreza” de Walter Benjamin, a autora propõe que o importante, ante a pobreza contemporânea, é resolvermos o que vamos “fazer com isso” (SIBILIA, 2008, p. 276).

uma incoerência numa narrativa autodiegética⁵⁷, é explicado pelo narrador como uma concessão à morte iminente.

O narrador, que se apresenta como aquele a possuir teoricamente a chancela da sabedoria ou do arrependimento, narra uma história que, em sua superfície, não guarda nada de exemplar. Como Walter de *Heranças*, o narrador que “nada tem a ganhar” (SANTIAGO, 2005, p. 11), transfere para o computador a história que irá “desassossegar o seu coração” (SANTIAGO, 2005, p. 36); ou seja, o caráter individual na busca de um tipo de ascese próxima à concepção de Foucault⁵⁸, que o permita se relacionar com o seu próprio eu, é o critério de escolha da história.

É com essa tentativa de teorizar o que é uma história mal contada que se faz a abertura do livro de contos. O que virá em seguida é uma série de relatos nos quais os narradores apresentam-se como neófitos, incertos e inseguros na arte de narrar exemplarmente, mas imbuídos de uma necessidade de expor uma vivência que, apesar de não elaborada em sua totalidade, os perturba.

Todos são narradores deslocados entre culturas, transitam em mundos teoricamente excludentes: um jovem em busca de verniz cultural e uma herdeira de grande fortuna em Paris em “O envelope azul”; um professor universitário e um homem negro comum nos Estados Unidos em “Borrão”; novamente um professor universitário brasileiro em meio a um norte-americano típico e outro por adoção em “Ed e Tom”; mais uma vez um professor universitário e um empresário mexicano em “Bom-dia, simpatia”; e, finalmente, um procurado em fuga em “Vivo ou morto”.

Todos os narradores partem de uma prerrogativa da narrativa autobiográfica – a confissão – para estabelecer um elo com o leitor. Deve-se considerar que o tipo de literatura que mais se aproxima do leitor é aquela que se apresenta de forma confessional e subjetiva, na medida em que propõe um eu que se desnuda e revela toda a sua vida. Tal literatura sempre

⁵⁷ Em *Discurso da Narrativa* (1972), Gerard Genette distingue vários tipos de narrador, a partir do seu lugar na diegese; entre eles, o narrador autodiegético, definido por ser aquele que narra suas próprias experiências como protagonista da história.

⁵⁸ Para Foucault, a ascese faz parte do cuidado de si. Diferenciando-se da ascese cristã que é fundada na renúncia, a ascese filosófica é “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2004, p. 265).

encantou a imaginação do leitor, pois o aproxima da possibilidade de um gesto próprio de escrita.

Geralmente composta da matéria viva da existência, segundo um dos protocolos da sua elaboração, essa escrita se concretiza em diferentes gêneros, entre eles o diário, a biografia, a autobiografia, a narrativa epistolar, o romance autobiográfico e, contemporaneamente, a autoficção.

Como estratégia narrativa, lançar mão de uma suposta subjetividade para o relato de vivências que necessitam de uma elaboração tem rendido obras consagradas pelo cânone ocidental (BLOOM, 1995, p. 21), para usar uma expressão de Harold Bloom, sejam estas elaborações assumidamente ficcionalizadas, sejam suas formas mediatizadas por um possível viés do real.

A literatura do eu, ou íntima, foi relegada a um segundo plano pela crítica literária e pelos próprios autores durante longo tempo, sobretudo na década de 1960, auge do cientificismo estruturalista, aspecto já analisado no quarto capítulo dessa tese. Sobre ela recaíam as suspeitas, derivadas da teoria aristotélica, de que a arte não devia tratar do indivíduo; portanto, os gêneros narrativos em primeira pessoa eram excluídos da necessidade de uma apreciação estética. Além disso, a dificuldade de rotulá-los entre os gêneros literários estabelecidos levava à desconsideração desses textos, e um silêncio crítico pairava sobre eles.

A teoria da recepção, as teorizações sobre a intertextualidade e os estudos sobre o ato da leitura, nas décadas de 1970 e 1980, levaram a reconsiderar o texto sob a perspectiva do leitor e das possibilidades de atualização da obra no ato mesmo da leitura. O trabalho de Philippe Lejeune sobre a autobiografia questionou a exclusão da narrativa com algum registro referencial do campo do literário.

Em “Qu’est-ce que Le pacte autobiographique?”, Philippe Lejeune assim define, de maneira simplificada, o pacto autobiográfico: “est l’engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité”⁵⁹ (LEJEUNE, 2005, p. 31). Essa definição, escrita a pedido de alunos do ensino médio, resume as propostas apresentadas em seu *O pacto autobiográfico*. Esse pacto pressupõe a verdade, que deve ser reconhecida pelo leitor enquanto elemento necessário à autobiografia. Para o

⁵⁹ “... é o compromisso que um autor assume de contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade.”

estabelecimento da verdade, irão contribuir os elementos extratextuais; os elementos paratextuais, tais como a presença no título de indicadores de memória e prefácios que afirmem o propósito de narrar a existência; os elementos textuais como a homonímia entre narrador e autor e, não menos importante, o modo de leitura, já que a autobiografia pressupõe um desejo de aceitação, passível de admiração, por parte do eu narrador.

No balanço que faz de seus primeiros livros em *Signes de vie*, no artigo “Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après”, Lejeune afirma que a necessidade de se teorizar sobre a escrita de si na década de 1970 e a ausência de um *corpus* teórico para o gênero o levou a traçar uma matriz de reconhecimento da escrita de si. Se o aspecto normativo que a obra assumiu provocou inúmeras discussões, também serviu para recolocar os textos que pareciam possuir um viés referencial no centro dos debates acadêmicos. É o que Lejeune constata trinta anos depois: “En France, l’histoire des trente années est celle d’une progressive reconnaissance du genre autobiographique, dans le domaine universitaire, puis scolaire” (LEJEUNE, 2005, p. 22)⁶⁰.

A tentativa de se estabelecer um paradigma de reconhecimento de textos, autobiográficos ou não, fez com que Lejeune criasse um quadro distintivo de traços. Nesse quadro, a possibilidade de haver identidade nominal entre autor, narrador e personagem foi considerada teoricamente possível, mas sem exemplos de fato.

Nesse contexto, Serge Doubrovsky escreve seu romance *Fils* (1977) para preencher a lacuna e lança o termo autoficção que rapidamente é apropriado pela crítica universitária sem, no entanto, haver um consenso em torno de sua definição. Para Doubrovsky, autoficção se define por ser uma escritura literária, na qual os nomes do autor, do narrador e do protagonista coincidem. Seria um caso de ficcionalização de si, no qual o imaginário do personagem é projetado no nome do autor. O sentido de uma vida é construído no próprio ato de narrar, simulando o ato de análise no tema e na produção do texto, já que contar uma história supõe sempre colocar-se em outro lugar. O termo lançado por Doubrovsky ganha, então, o status de denominação de um tipo de texto narrativo ficcional para o qual é necessário estabelecer traços.

⁶⁰ “Na França, a história desses trinta anos é a do progressivo reconhecimento do gênero autobiográfico no meio acadêmico e, em seguida, escolar”.

Lejeune irá insistir na ideia de pacto de verdade em sua revisão realizada em “Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après” e fará dele o critério para a continuação de seus estudos. No entanto, a via aberta por ele no sentido de recolocar a discussão do “eu” na literatura levará inúmeros estudiosos ao questionamento dos critérios e valores envolvidos nesse tipo de obra. Vários críticos se apresentaram na tentativa de definir o gênero, como o próprio Doubrovsky e Philippe Gasparini.

Esse último crítico, como visto, buscou separar autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção distinguindo-os da autobiografia propriamente dita pelo fato de essa última se fundamentar no pacto referencial. Um dos critérios estabelecidos para a autoficção é, pois, a coincidência entre o nome do autor, do narrador e do protagonista, ou a existência de “operadores de identificação” (GASPARINI, 2004, p. 25) tais como profissão, idade e ambiente socioeconômico, entre outros que levem necessariamente a essa identificação.

Na autoficção, segundo Gasparini, a identidade onomástica entre autor, narrador e herói é facultativa, mas os operadores de identificação são necessários e o pacto estabelecido é ficcional (GASPARINI, 2004, p. 27).

No Brasil, Diana Klinger, em seu *Escritas de si, escritas do outro* (2007), questiona a submissão absoluta ao ficcional contida na proposta por Gasparini e defende a autoficção como uma “narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2007, p. 62). Ainda segundo a pesquisadora, a autoficção estaria diretamente relacionada à criação do “mito do escritor” (KLINGER, 2007, p. 51), por meio tanto da obra ficcional quanto dos textos de intervenção (entrevistas, cartas, notícias).

O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (KLINGER, 2007, p. 55).

A autoficção lança uma questão sobre os limites da literatura, já que as tradicionais oposições entre textos referenciais e ficcionais são questionadas. Se partirmos do pressuposto de que realmente a autoficção é uma construção discursiva de um autor, seria necessário circunscrevê-la a um determinado momento histórico em que os meios de divulgação tornam

isso possível. Assim, a autoficção pode ser vista como um acréscimo na função autor, conforme essa foi descrita por Foucault que, por um lado, atende à demanda de uma sociedade midiaticizada e, por outro, serve-se dos meios disponibilizados por essa mesma sociedade para inserir a tradição ficcional em nova perspectiva.

Essa indecidibilidade é o que parece importar; segundo Evando Nascimento, em “Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – Ou vice-versa” (2010), interessa na autoficção a possibilidade de romper os limites tradicionalmente impostos entre gêneros.

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196).

Silviano Santiago problematiza igualmente a autoficção quando se apropria do termo em “Meditações sobre o ofício de criar”, uma palestra sobre a ficcionalização do sujeito tendo por objeto sua própria obra. Já na apresentação, o autor afirma que irá discorrer sobre sua obra sem a intenção de explicá-la ao leitor, mas sim de refletir sobre as questões teóricas que a envolvem.

O objetivo primordial desta fala é o de lhes apresentar e, na medida do possível, discutir algumas questões abstratas que preocuparam e preocupam o escritor enquanto personalidade que reflete sobre o estatuto disso a que hoje se chama – e ele próprio passou a chamar – de autoficção (SANTIAGO, 2008, p. 173).

O lugar pretensamente delimitado da fala é o do crítico que sempre se debruçou sobre o literário; no entanto, o autor de textos ficcionais também comparece, tornando problemática a delimitação da enunciação. Segundo o autor, “nos dois últimos livros de ficção que publiquei – *O falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005) –, tentei dar corpo textual a quatro questões constitutivas do que tem sido para mim o exercício da literatura do

eu – as questões da experiência, da memória, da sinceridade e da verdade poética” (SANTIAGO, 2008, p. 173).

Ao teorizar sobre um tipo de escrita que, além de fazer parte de sua prática acadêmica enquanto crítico, também constitui uma de suas preferências enquanto escritor, ele acaba por performar um terceiro papel que também compõe sua trajetória biomaterial: o papel de professor.

No momento em que diversos autores insistem em que suas obras autobiográficas se beneficiem de uma recepção literária sem condições, porque ante certas categorias a obra parece insuficiente ou ainda porque não há concordância quanto aos rótulos atribuídos a ela, essa questão seria menor caso fosse aceita a proposta marioandradina segundo a qual a obra do autor assume a categoria que ele lhe atribui; mas como a recepção é marcada por seus protocolos, uma obra que fuja aos parâmetros conhecidos normalmente é caracterizada por subtração, ou seja, pelo que ela não possui dos atributos genericamente atribuídos a ela. Uma denominação de gênero, portanto, poupa o leitor de ter que buscar na obra em si seus atributos. Mas não seria essa a outra face da moeda falsa da literatura? Dar trabalho ao leitor, fatigá-lo em sua busca de certezas e oferecer a ele apenas respostas parciais e precárias?

O que significa e que importância tem a autenticidade? A intimidade supostamente exposta por parte do indivíduo torna-se ambígua pelo próprio lugar que ocupa: um livro de contos, portanto, um lugar de ficção. Santiago utiliza o suposto desvelar da intimidade para aproximar o leitor e, simultaneamente, lança mão das hesitações narrativas para afastá-lo da fórmula cultural imposta pela mídia. Nisso reside o caráter exemplar e inexemplar de sua obra: não serve de exemplo para o senso comum, mas para a arte como reinvenção da vida.

5.2.1 “Borrão”

No famoso “Navio negreiro”, Castro Alves convida o leitor a percorrer o caminho dos navios que transportavam africanos escravizados. Na abertura do poema, a beleza e a

plasticidade do mar e céu irmanados, enquanto o brigue ligeiro roça nas águas qual andorinha, seduz e desarma o leitor que, já a partir do título, espera a descrição dos horrores. Na segunda parte, o poeta atém-se a exaltar a bravura e os sentimentos de marinheiros de diferentes nacionalidades, reforçando a dimensão humana de seu caráter e aproximando-os, nas saudades que têm da pátria e das amadas, da experiência compartilhada pelo leitor. Essas duas partes compõem um cenário de beleza e inocência que envolve tudo numa atmosfera de harmonia; entre homens e natureza, apenas a beleza.

Na terceira parte, munido das asas emprestadas pelo albatroz, “leviatã do espaço” (ALVES, 1988, p. 101), o narrador poético defronta-se com o horror, descrito na quarta parte do poema como “um sonho dantesco” (ALVES, 1988, p. 103), que o leva, na quinta parte, a clamar por Deus.

Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se é loucura... se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!
 Ó mar, por que não apagas
 Co'a esponja de tuas vagas
 De teu manto este borrão?...
 Astros! noites! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão! (ALVES, 1988, p. 104).

O clamor é tão profundamente entranhado no passionalismo que o narrador poético repete, ao final da parte, a mesma estrofe. Expressão da indignação e da perturbação da beleza ante um fato que surge aos olhos do narrador poético, o pedido para apagar o borrão do manto límpido do mar aponta simultaneamente para um imperativo tanto de ordem pessoal quanto moral. Por meio do eu poético, que assume o lugar da testemunha da cena brutal, as apóstrofes líricas desejam alcançar os ouvidos de todos aqueles que se comovem com o absurdo do comércio.

Em *Histórias mal contadas*, o “Borrão” surge como algo que o narrador vivenciou em um restaurante em Fort Worth e que traz como “cicatriz na memória” (SANTIAGO, 2005, p. 37). Tal qual o borrão do manto líquido do mar, o de Santiago também é descrito como algo que impede a lembrança tranquila de um determinado momento da existência. Onde deveriam figurar apenas lembranças vitoriosas de um professor brasileiro em plena ascensão

no meio acadêmico norte-americano, uma reminiscência dolorosa impelida para o fundo da memória rasga o manto da idealização e apresenta o lado dolorido do subalterno.

A fórmula descrita pelo narrador, “uma narrativa = um borrão” (SANTIAGO, 2005, p. 38), traduz a fulguração do momento em que o passado “relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

A narrativa parte de uma inocente viagem de ônibus de Nova Orleans, Louisiana, a Albuquerque, Novo México, empreendida, segundo o narrador, “para ver de perto a paisagem e os seres humanos que conhecia de longe nas telas do cinema” (SANTIAGO, 2005, p. 43). Como o narrador poético de Castro Alves, que pede as asas do albatroz para melhor ver as belezas do “barco ligeiro” (ALVES, 1988, p. 101), o narrador de “Borrão” busca nas pernas do cão perdigueiro da Greyhound as imagens pacíficas alimentadas pelo cinema.

O narrador senta-se, no ônibus, ao lado de um negro, ao qual se refere dentro dos clichês cinematográficos: “A sofrida experiência dele e de seu povo no vale do Mississipi-Missouri contrastada com a minha experiência de imigrante recém-chegado dum outro sul” (SANTIAGO, 2005, p. 39); “era cordial sem fazer esforço para ser gentil” (SANTIAGO, 2005, p. 40); “o ronco de lábios carnudos, dentes bons e brancos” (SANTIAGO, 2005, p. 41). As imagens tranquilizadoras são perturbadas por digressões que revelam a não compreensão do vivido. Assim, o acanhamento do vizinho de poltrona é percebido como um efeito de uma barreira linguística – “meu inglês era fraco, fraquíssimo” (SANTIAGO, 2005, p. 39) – ou da falta de referências sobre sua origem: “Pelé ainda não existia no país que desconhecia o futebol, o soccer” (SANTIAGO, 2005, p. 39).

Paralelamente ao narrador do poema, o narrador do conto constata o horror numa parada de ônibus, onde pela primeira vez precisa ir ao banheiro e descobre a existência de categorias diferentes: “As duas primeiras portas eram encimadas, respectivamente, pelos dizeres Gentlemen e Ladies; as duas outras portas eram encimadas, respectivamente, pelos dizeres Men e Women” (SANTIAGO, 2005, p. 42). Em oposição ao narrador poético de Castro Alves que, ao perceber “O tombadilho/.../ Em sangue a se banhar” (ALVES, 1988, p. 103), se sente indignado, o narrador do conto relembra: “[Observei] os dois conjuntos e fingi que não entendia” (SANTIAGO, 2005, p. 42).

Retrospectivamente, ele se dá conta que “não fora por acidente que me tocara viajar ao lado de um negro” (SANTIAGO, 2005, p. 43), já que “por muitos anos tive a pele do rosto

queimada pelo sol” (SANTIAGO, 2005, p. 43). Porém, a percepção da discriminação só se torna palpável após o desfecho sugerido e dramatizado em clave cinematográfica.

Será que me teriam dado a liberdade de escolha que me credito neste borrão?
Ou será que já adivinhava, como o xerife Gary Cooper no filme *High Noon*,
o que se passaria daí a pouco, ao meio do dia azul e quente de janeiro, na
cidade de Fort Worth. Em terra estrangeira, são muitas as armadilhas que os
pistoleiros do Bem armam contra os intrusos do Mal (SANTIAGO, 2005,
p. 43).

No poema de Castro Alves, depois de a quinta parte identificar os “desgraçados” do navio como homens e mulheres felizes e livres em sua pátria natal, a sexta parte⁶¹ evidencia o caráter de libelo contra a escravidão ao interrogar a bandeira brasileira sobre a cumplicidade que esta mantém com a cena de horror. Um contraste com o conto que termina por narrar a tentativa do protagonista de provar as *ribs* do Texas e sendo solenemente ignorado no restaurante.

Esperei dez, quinze minutos. Em vão. Esperei meia hora. Disso me lembro bem. A dor não se reconheceu ferida, por isso deve ter sido tão rápida a cicatrização. Levantei e saí do restaurante sem ter degustado as famosas *ribs* do Texas. Quantos olhos me seguiram até a porta? Não sei. Estava de costas (SANTIAGO, 2005, p. 47).

A conclusão da narrativa não guarda a exemplaridade do poema de Castro Alves, mas confere a incerteza e a pessoalidade num assunto tratado ordinariamente de forma maniqueísta. No início do conto, o protagonista cita o dicionário como argumento de

⁶¹ A sexta parte do famoso poema do poeta baiano é uma bela interpelação à bandeira brasileira, símbolo máximo da liberdade naquele momento de independência. “Existe um povo que a bandeira empresta/ P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!.../ E deixa-a transformar-se nessa festa/ Em manto impuro de bacante fria!.../ Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,/ Que impudente na gávea tripudia?!/ Silêncio. Musa... chora, e chora tanto/ Que o pavilhão se lave no teu pranto! ...// Auriverde pendão de minha terra,/ Que a brisa do Brasil beija e balança,/ Estandarte que a luz do sol encerra/ E as promessas divinas da esperança.../ Tu que, da liberdade após a guerra,/ Foste hasteado dos heróis na lança/ Antes te houvessem roto na batalha,/ Que servires a um povo de mortalha!...// Fatalidade atroz que a mente esmaga!/ Extingue nesta hora o brigue imundo/ O trilho que Colombo abriu nas vagas,/ Como um íris no pélagos profundo!/ Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga/ Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!/ Andrada! arranca esse pendão dos ares!/ Colombo! fecha a porta dos teus mares!” (ALVES, 1988, p. 107).

autoridade sobre o sentido de borrão. Segundo ele, “o dicionário diz que *borrão* significa rascunho. (Significa também indivíduo medroso. Deixa pra lá.)” (SANTIAGO, 2005, p. 38).

A combinação entre o narrado, o sentido aventado para o termo que dá título ao conto e a abundância de elementos biográficos⁶² do autor do volume inserem o leitor num mundo no qual as certezas estão abaladas. Mesmo sem acesso aos dados da trajetória biomaterial do autor, o leitor continuaria inserido nesse universo nebuloso, já que o narrador de “Borrão” afirma, ironicamente, que sua narrativa nasce “da experiência, como gostam de dizer os filósofos alemães” (SANTIAGO, 2005, p. 38); no entanto, o relato está circunscrito sob o signo da ficção.

Para que serve, então, o gesto da rememoração, a necessidade de narrar o fato “que jaz recoberto pela pele e os pêlos da memória” (SANTIAGO, 2005, p. 38)? Para recuperar a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo. O que o narrador não explicita é a proposição de uma memória que foi olvidada como ponto de inserção da experiência individual no contínuo da história.

Uma história mediada pela literatura, cuja capacidade de resgatar uma experiência coletiva parece sobreviver ao depauperamento da arte de contar. Ao inserir o borrão, o rascunho, no sistema literário brasileiro pela citação ou pela alusão, Santiago articula uma experiência comum que liga o momento de revolta castroalvino a um momento de defesa, já na obra ensaística de Santiago, de uma literatura anfíbia, num ensaio que já comentamos no segundo capítulo.

Igualmente no segundo capítulo, destacamos a proposta política do teórico Silviano Santiago, que embasa a nossa tese a respeito de uma atividade de escrita calcada numa proposição de docência. O mesmo hibridismo que Santiago denunciava como um fantasma para o leitor estrangeiro é alegorizado no professor que só se reconhece como um mestiço em rememoração, “tudo isso para dizer que era branco, mas não era *caucasiano* – para usar o termo de que se valem os gringos” (SANTIAGO, 2005, p. 43). Essa percepção dá início a uma reflexão irônica sobre a imagem que hoje se apresenta com “as duplas de policiais nos

⁶² Dados biográficos do autor podem ser conferidos na cronologia descrita em *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Por exemplo, nos anos de 1962-64, figura uma “viagem a New Orleans (visita Heitor e Teresinha)” (SOUZA, MIRANDA, 1997, p. 327), a chegada aos Estados Unidos no dia 7 de setembro e o cargo de professor na Universidade de Novo México, dados que emolduram a narrativa de “Borrão”.

filmes de bague-bague” (SANTIAGO, 2005, p. 44) que culmina com o pastiche de mais uma obra de Castro Alves, “Vozes d’África”.

Que seria das séries que a NET exhibe, onde as comédias *sitcom* para brancos da Sony e da Warner convivem lado a lado com as comédias *sitcom* para negros das mesmas produtoras? Will Smith, o príncipe de Beverly Hills, onde estás que não me respondes? (SANTIAGO, 2005, p. 44).

Na nova era, o lugar de Deus do apelo de Castro Alves em “Deus! Ó Deus! onde estás que não respondes? (ALVES, 1988, p. 111) é substituído pelos deuses da indústria cinematográfica. Para o narrador, ambos parecem embaçados nos céus.

Em “Uma literatura anfíbia”, o teórico afirma que o leitor estrangeiro, como um ser de sentimentos cristãos, “tende a buscar entre os livros de literatura que pretende ler aqueles que denunciam despididamente a condição miserável de grande parte da população brasileira” (SANTIAGO, 2004a, p. 69). Já o narrador de “Borrão”, no lugar de cenas explícitas de discriminação à brasileira fornece uma narrativa da segregação norte-americana dramatizada por meio de um personagem representante da classe média brasileira.

Ainda no ensaio supracitado, Santiago chama a atenção para o vazio narrativo existente no Brasil sobre a denominada classe média.

O vazio temático se refere à parca dramatização na literatura dos problemas dominantes na classe média, que fica espremida entre os dois extremos da sociedade. A literatura brasileira tem feito caricatura, tem passado por cima da complexidade existencial, social e econômica da pequena burguesia, afiando o gume da sua crítica numa configuração socioeconômica antiquada do país, semelhante à que nos foi legada pelo final do século XIX. Se o Brasil republicano alcançou o progresso material, está muito longe do progresso social. Os escritores e intelectuais brasileiros são por demais sensíveis a essa desarmonia (SANTIAGO, 2004a, p. 67).

A classe que ocupa um entrelugar na sociedade brasileira, no conto, é confrontada com o “cá ou lá, lá ou cá” (SANTIAGO, 2005, p. 44) de outra sociedade e, para tal dilema, só resta uma narrativa incerta que dramatiza o não acabamento essencial da questão, mas que

não se furta à necessidade de narrar, mesmo que essa não atenda aos padrões preconizados pelo leitor estrangeiro.

Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da Literatura brasileira contemporânea. Talvez o legítimo não tivesse tido necessidade de buscar o espúrio para que este, por seu turno, se tornasse legítimo. Talvez pudéssemos nos ater apenas a dois princípios da estética: o livro de literatura existe *ut delectat* e *ut moveat* (para deleitar e comover). Pudéssemos nos ater a esses dois princípios, e deixar de lado um terceiro princípio: *ut doceat* (para ensinar) (SANTIAGO, 2004a, p. 73).

Conforme afirma Santiago no final do ensaio, “para ensinar” apresenta-se como uma postura desejável para o escritor brasileiro, imerso num universo que passa preferencialmente pela oralidade em detrimento da escritura. É por isso que o escritor brasileiro frequenta os jornais, a televisão, o espaço acadêmico, todos os lugares possíveis de leitura pois, como diria Carlos Drummond de Andrade, “preciso de todos” (DRUMMOND, 1973, p. 60).

O risco de tal postura está em buscar explicações superficiais para as questões complexas do labor escritural, como algumas vezes as entrevistas insinuam, ou mesmo tornar os textos ficcionais “difíceis de ler”⁶³. Mas é inegável que a postura assumida pelo narrador de “Borrão” espalha sobre um problema humano um manto de relativização de posições que impede uma resposta cabal. Essa postura é ainda necessária no século XXI.

⁶³ É interessante perceber como a crítica publicada nos periódicos e semanários brasileiros se relaciona com o trabalho ficcional realizado por teóricos consagrados. As opiniões dividem-se, basicamente, em elogios à sofisticação narrativa apresentada ou recriminações quanto à mesma sofisticação do texto. Servem de exemplo dois fragmentos de críticas vinculadas à época da publicação de *Histórias mal contadas*. O primeiro, publicado originalmente no jornal *Folha de São Paulo*, assim se refere ao texto: “Por isso, também, a auto-reflexão é nele parte indissociável do enredo a que dá forma e sentido. O resultado é um texto híbrido, cuja dicção ao mesmo tempo ficcional e ensaística ampliou e continua a ampliar o horizonte de expectativa do leitor contemporâneo” MIRANDA, Wander Melo. Jogos de meias verdades. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/wandermiranda1.html>. Acesso em 15 de agosto de 2007. O segundo, publicado no jornal *Rascunho*, assim se refere ao mesmo livro: “O principal problema dessas Histórias Mal Contadas, contudo, é outro. Trata-se da ênfase do intelectual ao expor sua erudição nas técnicas narrativas e nas referências e *insights* culturais. Em outras palavras, Santiago, mesmo quando autor de ficção, impõe aos leitores uma prosa professoral, apesar de estilisticamente elevada.” SILVESTRE, Fábio. Prosa professoral. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=2015&semlimite=todos>. Acesso em 14 de agosto de 2007.

5.2.2 “Bom dia, simpatia”

O “Bom dia, simpatia” pode ser lido como um resumo da obra de Silviano Santiago, entendida em seu sentido lato: trajetória biomaterial, ensaios críticos, romances, contos, poesias, entrevistas, palestras. Longe de, com tal complexidade, compor um retrato definido e definitivo da persona, o conto reúne referências que se multiplicam nas diversas faces daquele que se denomina autor. Destacamos três aspectos: a recuperação e multiplicação de uma herança machadiana, o caráter de documento genético e, finalmente, o aproveitamento do viés autobiográfico. Por serem recorrentes nos textos analisados nessa tese, esses aspectos merecem um aprofundamento analítico.

Dividido em três movimentos narrativos, o conto, grosso modo, aborda a trajetória de um professor brasileiro em sua formação. Como ponto de partida, o narrador recorda-se de sua atuação como professor da Universidade do Novo México nos Estados Unidos da América. Na segunda parte, volta-se para a vida anterior como estudante em Paris, para narrar finalmente, na terceira parte, um acontecimento no México que, segundo ele, contém a chave para a sua verdadeira vocação.

São três os motivos que epigrafam cada parte. O primeiro – “Nada tenho a perder. Tudo a ganhar” (SANTIAGO, 2005, p.73) – emoldura a narração que se desenvolverá sobre o tema do velho e o novo como antípodas e marcadores da trajetória de uma existência.

O antagonismo entre o velho e o novo ganha um sentido de destino familiar quando o narrador se apresenta como um migrante que realiza o trajeto feito pelos avós do Velho Mundo para a América e, com isso, se inscreve no lugar do subalterno aventureiro. Tal como os avós que migram da Itália para o Brasil em busca de trabalho, o narrador se arrisca ao “cortar a tese ao meio para aceitar a oferta de emprego nos Estados Unidos” (SANTIAGO, 2005, p. 73). Essa relação de aproximação é reforçada, na segunda parte, quando narra as condições de vida como estudante em Paris, destacando as péssimas condições de sobrevivência, unindo trajetória e motivações pela semelhança.

O novo e o velho também servem de parâmetro para a reescrita do mote a partir das condições atuais de existência do narrador.

Hoje, quando saio da vida profissional pela escotilha da aposentadoria, dou-me conta que o duplo moto se inverteu. Nada mais tenho a ganhar. Tudo a perder. Até mesmo a vida. Ela está por um fio (SANTIAGO, 2005, p. 75).

Como em *Heranças*, o narrador atrela as confidências da memória à sua condição daquele tocado de perto pela morte. O narrador, assim, ganha contornos próximos do narrador clássico delineado por Walter Benjamin, pois a autoridade de seu relato vem de uma dupla viagem: uma ligada ao deslocamento espacial e outra à possibilidade do deslocamento transcendental. Acrescente-se a isso a qualidade de que seu relato também é o fio que une experiências de diferentes temporalidades.

Ao estabelecer no início da narração a diferença entre a vida passada e a atual, o narrador rearticula uma terceira herança na descrição de seus hábitos no momento da escrita, em oposição aos hábitos recuperados pela memória. Vejamos: a vaidade do novo – “Sempre tive carinho por objetos que representam apego à vida mundana” (SANTIAGO, 2005, p. 75) – é substituída pela modéstia do velho: “Trato a pontapés esses acessórios fugazes” (SANTIAGO, 2005, p. 75); o otimismo da juventude – “Fui otimista incorrigível no início da carreira profissional” (SANTIAGO, 2005, p. 77) encontra na velhice seu oposto: “Acertaram na mosca, se adivinharam que fecho os quarenta anos de vida profissional como pessimista incorrigível” (SANTIAGO, 2005, p. 76). Esses contrapontos ecoam a herança machadiana, reconhecida pelo próprio narrador ao se comparar com Dom Casmurro.

Se não fosse cair num lugar-comum, diria que, descontadas as fumaças de *Chevalier rentier*, virei o Dom Casmurro de Machado de Assis. Sem os remorsos de corno vingativo. Melhor: virei um agregado da vida. José Dias a catar as migalhas da aposentadoria para poder exhibir-me em Petrópolis como dom casmurro dois (SANTIAGO, 2005, p. 77).

Se os dados biográficos do autor que assina o conto sustentam a verossimilhança das memórias, a leitura da própria existência por meio da literatura também contribui para o caráter autobiográfico do relato, na medida em que recupera o lugar do teórico que se dedicou

ao estudo da literatura brasileira por um desvio da vida profissional. Além disso, revela o professor que instrui a leitura, tal qual o narrador de *Dom Casmurro*.

Já vimos como, por meio das entrevistas, Silviano Santiago se propõe a revelar algumas portas de entrada para sua obra que não minimizam a tarefa do leitor, mas que permitem a aproximação de uma leitura crítica. Vimos também que tais portas de entrada são fornecidas no próprio corpo textual por meio do caráter reflexivo que sua ficção assume. Essas características constituem procedimentos de escrita que distinguem Silviano Santiago enquanto escritor e, ao mesmo tempo, o inserem na cadeia de autores da literatura brasileira que produziram memórias imaginárias⁶⁴.

É forçoso reconhecer que o aparente oferecimento de uma porta de entrada que atalharia a compreensão do gesto escritural revela-se uma armadilha, se considerarmos apenas a superfície textual. Porém, se a articularmos com as idas e vindas da narrativa, podemos reconstituir o corpo retórico da verossimilhança organizada pelo narrador e as vantagens ou desvantagens que se pode aferir de seu “método”.

Como, em *Dom Casmurro*, em que Bento Santiago propõe-se “a atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 1978, p.12), o narrador De “Bom dia, simpatia” afirma que sua intenção é “narrar os primórdios de minha vida profissional” (SANTIAGO, 2005, p. 93); por isso, reconstituiu o início da carreira no Novo México e o período de estudos em Paris, como portas de entrada para a profissionalização. O leitor é levado a crer que é a carreira de professor que está em pauta, para mais adiante defrontar-se com um novo comando do narrador.

Você, leitor, foi apresentado a duas portas de entrada para a minha profissionalização. Cheguei a abri-las parcialmente. As duas eram falsas. Exagero. São enganosas. Enganadoras. Pensei primeiro, na juventude, que seria escritor. Pensei depois, na maturidade, que seria professor. Penso agora, na velhice, que sempre fui escritor. À minha maneira de o ser, ou seja,

⁶⁴ Em *A vida como literatura*, Santiago analisa a obra de Cyro dos Anjos, projetando sua leitura como matriz teórica para a abordagem de outras obras: “Ao fim e ao cabo, *O amanuense Belmiro*, memórias imaginárias, e estas reflexões teóricas, sintonizadas com a pós-modernidade, poderão servir idealmente como matriz para leitura de pelo menos duas outras fascinantes e notáveis memórias imaginárias, escritas pelos dois dos mais notáveis *estetas* (para retomar o termo de Belmiro) da literatura brasileira: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Poderão ainda fornecer achegas críticas ao grosso do melhor da prosa modernista brasileira, onde confissão e ficção, para retomar a distinção *modernista* de Antonio Candido ao se referir à obra de Graciliano Ramos, se mesclam com a delicadeza de quem tece o real e o imaginário com mãos de artesão” (SANTIAGO, 2006b, p. 57).

combinando atividades aparentemente heterodoxas, sem perder o fio da meada (SANTIAGO, 2005, p. 94).

De forma fragmentada, o narrador reconstitui generosamente para o leitor o “fio da meada”, dando a ele a sensação de, após tantos volteios, ter a possibilidade de resumir o narrado pelo efeito de uma totalização, já que os motes propostos ao longo do conto recebem uma explicação. Assim, o segundo mote – “A gente engole sapo. Arrota caviar” (SANTIAGO, 2005, p. 80) –, que funciona como epígrafe para a vida de estudante em Paris, passa a compor o espaço de experiências que se recolhem para a posterior elaboração ficcional.

Já o terceiro mote da última parte – “A maior recompensa na vida profissional virá dum acaso dum favor” (SANTIAGO, 2005, p. 93) – servirá como desfecho feliz para onde convergem todos os caminhos, pois descreveria as circunstâncias nas quais o narrador vislumbrou pela primeira vez a possibilidade de realização do falso diálogo com Antonim Artaud realizado em *Viagem ao México*; ou seja, no México, em consequência do posto que assumiu no Departamento de línguas e literaturas modernas conjugado ao conhecimento da obra de Artaud adquirido como estudante na França, o narrador teria vislumbrado uma de suas obras. Assim, a falsa ideia de uma narrativa que, calcada na sinceridade, conta a epifania de uma existência estaria completa: “Não havia mais nada a ver. O entrevistado selava o meu destino. Iria querer vê-lo por toda uma vida” (SANTIAGO, 2005, p. 104).

Porém, longe de propiciar tal segurança ao leitor, o narrador, reinterpretando o narrador machadiano, apresenta uma motivação para a escrita autoficcional menos nobre e mais desafiadora: o prazer do ato de, por meio da escrita, elaborar a existência imaginariamente num labor profundamente autoconsagrador.

A narrativa é composta de inúmeras retomadas que vão, pouco a pouco, revelando um narrador profundamente narcísico, que distribui ordens ao leitor: “Caro leitor, rasgue as páginas que já leu. Comecei de maneira errada a história que pretendo narrar. Até agora, tudo mentira. Fantasias de um Zé-prequeté. Se está tudo errado, para que continuar? Paro” (SANTIAGO, 2005, p. 79).

Mentiroso, o narrador não para a narrativa e continua a apresentar-se como alguém que se perdeu nos meandros do próprio ato de narrar.

Corrijo a fala desvairada que vinha desembestada pelo papel. Volto ao começo dessa narrativa, sem ter tocado no fato que iria ser narrado. Que vergonha! Vergonha maior! Não me lembro mais das duas histórias que queria contar. No plano inicial desta narrativa, depois de minha apresentação 3x4 ao leitor, as duas histórias viriam engatilhadas. Engatadas, como macho e fêmea na abotoadura ou na foda (SANTIAGO, 2005, p. 80).

Alerta, porém, ao leitor: “A escrita não se confunde com o pensamento. O pensamento não se confunde com a experiência factual. Tudo é disfarce, mentira e falsificação na escrituração do íntimo? Tudo é verdade” (SANTIAGO, 2005, p. 88). Finalmente, pontua que a motivação da prosa nasce do deleite de fabular a si mesmo e sua experiência numa escrita narcísica que abole o caráter exemplar da narrativa clássica descrita por Walter Benjamin.

Mais narciso, mais mentirosa a prosa. Como é gostoso poder trabalhar a experiência de vida com a liberdade do oleiro que molda o barro com as mãos. As palavras se descolam do fato real, ganham as asas da imaginação e, como aviões da esquadrilha da fumaça, fazem piruetas caligráficas pelo céu azul da glória (SANTIAGO, 2005, p. 94).

Se em Walter Benjamin o oleiro é quem molda o barro de sua experiência transformando-a em sabedoria com uma finalidade coletiva, para Santiago ele o faz exclusivamente por um deleite narcísico que remete à incomunicabilidade da contemporaneidade.

Repetindo o mantra das memórias céticas de um Brás Cubas cuja transmissibilidade é impedida, a narrativa ganha contornos dramáticos, pois não há possibilidade de ser lida, a não ser sob o signo do falso, “atitudes, gestos e sentimentos postíços e legitimamente meus” (SANTIAGO, 2005, p. 78).

Mas, afinal, o que o relato conta mesmo? Conta, sem dúvida, um percurso profissional, seja do estudante, do professor, do escritor. O que une as diversas versões de profissionalização é a frequência da oposição entre o visível e o escamoteado.

O estudante, que vive uma dura rotina de privações, alimenta uma vida cultural para poder ter matéria para as correspondências: “As cartas a serem escritas me deixavam ouvido aberto a qualquer dica sobre ingresso de teatro gratuito” (SANTIAGO, 2005, p. 89). A escritura das cartas não poderia versar apenas sobre o cotidiano; era preciso uma isca, a cultura, para que fossem lidas com interesse.

A rotina de professor também não teria qualquer interesse, não fosse pela possibilidade de descrever a diversidade de relações que o entre-lugar, Novo México, propiciou. Por isso, acentua o relato das máscaras sociais necessárias à sobrevivência e relega a um segundo plano a dificuldade do ofício: “o lugar de dentro, o da simpatia. O lugar de fora, o do profissional. Quem se interessa pelo lado de fora da vida?” (SANTIAGO, 2005, p. 78).

O escritor também simula uma isca, já que disfarça a origem de seu romance sob a máscara de um acontecimento prosaico, o fato de não ter jantado com o futuro presidente da república mexicana. Todas as três *personae*, o estudante, o professor e o escritor, porém, dão corpo à teoria do relato, exposta na prosaica metáfora do pescador e do peixe.

O pescador e o peixe vivem da verdade do anzol e da ilusão da isca. A linha de pescar – através do anzol e da isca – une pescador e peixe, me une a mim. Ela é o meu desvario e minha salvação nesse momento em que comigo resolvi me desavir. Ela é o fio da meada dessa narrativa (SANTIAGO, 2005, p. 93).

O autor liga-se ao leitor pela verdade do ato de leitura e a ilusão do enredo. Ao se constituir como autor e leitor de si mesmo no mundo ficcional que elabora, Silviano Santiago dá mais uma lição sobre a possibilidade da literatura e a necessidade dela.

6 CONCLUSÃO

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona em conexão com o que ele faz ou não, passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgão (o momento de ruptura, por exemplo, quando você fala sobre determinado tema, e através de um ponto isolado desse tema você pode fazer conexões com outros temas) (DELEUZE, 1995, p. 15).

Nesse trabalho, a obra de Silviano Santiago foi pensada tanto em seu caráter estético quanto como um discurso que constrói o conhecimento. A pedagogia do falso foi utilizada como metáfora para o constante jogo entre saber categórico e saber em construção que toda escrita evoca, seja ficcional, seja teórica.

A lição que se pretendia explicitar é a da possibilidade de a comunidade de leitores estabelecer trocas que impulsionam uma nova escritura; por isso, o uso da citação enquanto recurso foi a figura privilegiada na análise. Buscar, no hibridismo da escrita de Silviano Santiago, uma proposição autoral que revelasse as conexões entre o teórico, o ficcionista e o professor serviu para mostrar que a literatura, a teoria e a crítica contemporânea vêm propondo uma reorganização do discurso que não abdica mais da inserção de um sujeito, cuja representação se constrói em relação a outros relatos.

As consequências dessa postura para a construção textual e para a noção de autoria permitem visualizar as representações do intelectual brasileiro contemporâneo que se vale, muitas vezes, de sua trajetória biomaterial para educar o leitor por meio de uma ação que tem a arte como espaço de mediação.

Ao encenar teorias através do texto literário e utilizar a apropriação como estratégia de recuperação do passado, Silviano Santiago serve-se da atividade de professor de literatura portuguesa e brasileira para construir uma visão do sistema literário brasileiro que estabelece

pontes metafóricas entre autores de textos ficcionais e de textos teóricos de diferentes épocas. Assim, foi possível estabelecer o caráter pedagógico da inclusão autoral.

Começamos por estabelecer a notória ligação entre essa proposta e a prática estabelecida por Mário de Andrade. Vimos como a leitura das cartas de Mário de Andrade tem propiciado a estudiosos a visualização de sua trajetória como intelectual modernista, cuja postura caracteriza-se pela ação através da arte, revestindo-se de um caráter pedagógico que elege a conversa como exercício hermenêutico.

Mostramos que Silviano Santiago recupera o método de Mário de Andrade e se serve dele na sua ação como intelectual contemporâneo, não mais por meio de cartas, mas valendo-se de entrevistas e palestras. Ao afirmar o caráter anfíbio da literatura brasileira, isto é, o hibridismo entre estética e política característico da literatura nacional, Silviano Santiago dá novas conformações ao processo de desrecalque da produção artística brasileira em tempos de mercado globalizado. Sua própria produção intelectual se serve da forma anfíbia ao promover tanto o conhecimento quanto ao pontuar de que modo tal conhecimento se processa. A indistinção entre procedimento ficcional e ensaístico que rege sua ficção aponta para a necessidade de se encenar a reflexão crítica numa moldura dramatizada que permite a percepção do processo de criação.

Mostramos, também, que essa atitude configura o logos pedagógico em sua obra. A constância com que aponta para a questão da sobrevivência do artista; a reflexão continuada sobre a circulação da arte no mercado; a mobilização, através de apropriações, do acervo literário e crítico; a difusão do saber através dos meios de comunicação e o transporte do terreno do autobiográfico para o biográfico são estratégias que conformam sua ação através da arte.

No segundo capítulo, tomamos o romance *Heranças* e o ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina* como exemplos de estratégias de escrita que contribuem para o debate da noção de autor e da escrita enquanto processo que contém em seu horizonte o leitor. Assim, a configuração machadiana de *Heranças* resgata os procedimentos escriturais do século XIX enquanto permanência e afirma, ao mesmo tempo, a validade desses recursos ainda no século XXI, revelando um projeto de escrita que não distingue entre discurso marcadamente ficcional e discurso crítico, recorrendo a ambos como acervo a ser posto em circulação.

O caráter metalinguístico presente em *As raízes e o labirinto da América Latina* permite ao leitor compreender a formulação do ensaio em suas etapas de confecção e, ao mesmo tempo, recupera dois textos seminais para as discussões sobre a literatura que, até os dias de hoje, continuam a produzir possibilidades de leitura. Para a leitura dos dois teóricos latino-americanos, Silviano Santiago aborda o texto ensaístico com os recursos de análise apropriados a uma narrativa, a fim de poder revelar a necessidade desse saber narrativo como artifício de escrita e de leitura nos próprios autores que examina. Em seu ensaio, Santiago redobra os aspectos narrativos que comparecem nos textos de Buarque e de Paz. Como artifício de escrita, a articulação do texto ensaístico nos moldes de um gênero literário permite, ao escritor, uma aproximação de um modelo de invenção, que se apoia na capacidade de dar uma sensação de coerência e de força dos argumentos. Como artifício de leitura, permite ao leitor não teórico a aproximação de um texto que estaria fora do alcance caso seguisse apenas as regras de um discurso normatizado e acadêmico.

No quarto capítulo, a estratégia de estabelecer um diálogo constante entre teoria e ficção, pleno não só de referências teóricas em meio a textos ficcionais como também pela adoção de estratégias narrativas nos ensaios, foi delineada na análise simultânea do livro de contos *Histórias mal contadas* e o de ensaios *Ora (direis) puxar conversa!*. A variação de temas nas duas obras revelou a apropriação como um recurso dúplice que concorre para a subjetivação do discurso e, ao mesmo tempo, para a crítica da noção tradicional de indivíduo como fonte única do texto.

A constituição de si próprio por meio da apropriação do “já dito” revelou-se um mecanismo de subjetivação repetido por Silviano Santiago em sua obra. O livro passa a funcionar como correspondência que, remetida ao leitor, trabalha tanto para a configuração do eu quanto para o questionamento da noção de indivíduo, postura claramente assumida pelo narrador-autor de *O falso mentiroso*.

Em um jogo presente em outras obras do autor que não foram aqui analisadas, a ficção de Santiago permite a leitura do ensaísta e vice-versa. As categorias de análise vão sendo paulatinamente expandidas ao se multiplicarem possibilidades de reflexão sobre o fenômeno literário, extrapolando os tradicionais limites entre ficção e crítica, fenômeno que, se não é recente, pois surge de uma necessidade da modernidade de estabelecer novos cânones, ganha na contemporaneidade uma nova perspectiva: a de criar uma ponte cada vez mais visível entre leitor e crítica, desvelando uma escrita nunca inocente, mas desafiadora. Se,

por um lado, isso retira do crítico seu lugar de leitor privilegiado, por outro, aponta a necessidade de um leitor reflexivo, que se aproprie do texto e conquiste um olhar dadivoso capaz de estabelecer uma relação com a realidade e consigo próprio. A estratégia de Silviano seria a de manter os registros de gênero, mas, ao mesmo tempo, confundir os elementos das esferas a que se vinculam (imaginação / realidade).

Nos contos de *Histórias mal contadas* e nos ensaios de *Ora (direis) puxar conversa!*, Santiago vale-se, frequentemente, da presentificação do leitor e da narração de experiências vividas (sejam elas da ordem da existência material, sejam da ordem das leituras) para a constituição de uma persona autoral.

Silviano Santiago aproximou, dando-lhe o mesmo grau e com complexidade comparável, o gesto e os protocolos críticos do texto literário. As ficções de Santiago se apropriam dos gestos constitutivos da crítica: seleção, busca de pistas, abstração, comparação, produção de antagonismos. Em contrapartida, seus textos críticos servem-se de procedimentos narrativos como a criação de personagens, a conversa com o leitor, a cuidadosa ambientação espacial e temporal num processo que mobiliza outros recursos para além dos clássicos argumentos.

Ao se constituir como autor e leitor de si mesmo no mundo ficcional que elabora, a autoficção de Silviano Santiago recupera a vinculação do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo. Dessa forma, explicita uma memória que se apresenta como ponto de inserção da experiência individual no contínuo da história.

7 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª. edição: Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos: Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Tradução: Lislely Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W. **O ensaio enquanto forma**. São Paulo: Ática, 1986.

ALVES, Castro. **Castro Alves**. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Marisa Lajolo e Samira Campedelli. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: dez livros de poesia**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. ANDRADE, Mário de; SANTIAGO, Silviano. **Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

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

ANTELO, Raul. Fantasmagorias libertárias. SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 61 – 75.

ARFUCH, Leonor. **Crítica cultural entre política y poética**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____. **El espacio biográfico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1978.

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

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas: UNICAMP, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1988.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Aula**. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **Ensaio crítico**. Tradução: António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977a.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977b.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Antologia bilíngüe alemão/ português. Tradução de Susana Kampf Lages. Florianópolis: NUT, 2001.

_____. SHOLEM, Gershom. **Correspondência**, 1933 - 1940. Tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165 – 196. v. 1.

_____. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114 – 119. v. 1.

_____. O narrador. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221. v. 1.

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

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultix, USP, 1986.

_____. Experiência. In: **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984, p. 23 – 26.

_____. HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. 2. ed. Traduções: José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril cultural, 1983. Coleção *Os pensadores*.

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.

BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Objetiva, 1995.

BRECHT, Bertold. **Poemas**. Tradução: Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt. Tradução: Nora Rabotnikof Maskivker. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 51 – 71.

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

COELHO, Frederico (Org.). **Silviano Santiago**: entrevistas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

COLOMBO, Fausto. **Arquivos imperfeitos**: memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch Cedex (France): Éditions Tristan, 2004.

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

_____. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996a.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 1996b.

CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

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

DERRIDA, Jacques. **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio**. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Papel-máquina**. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. Tradução: Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.

_____. **Posições**. Tradução: Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.

_____. **A farmácia de Platão**. Tradução: Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Salvo o nome**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Tradução: Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1991a.

_____. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991b.

_____. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1973.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les i: In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. (Dir.) **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s. a., 2007. p. 54-65.

_____. **Autobiographiques**: de Corneille à Sartre. Paris: Press Universitaires de France, 1988.

_____. **Pouquoi la nouvelle critique**: critique et objectivité. Paris: Mercure de France, 1969.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Mulaert. **Devires autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Nau/ PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. **Interpretação e superrinterpretação**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Sobre a literatura**. Tradução: Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. **Iconographie de l'auteur**. Paris: Galilée, 2005.

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

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de Figueiredo. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O que é um autor?** 3. ed. Tradução: José A. Bragança de Miranda e Antônio Fernando Cascais. 3. ed. Lisboa: Veja, 1992.

_____. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 7-20.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Éditions du seuil, 2004.

GENETTE, Gerard. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 2004.

_____. **Seuls**. Paris: Seuil, 1987.

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

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

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores: questões de crítica genética**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HELENA, Lúcia. Olhares em palimpsesto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 76-88.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). **Mídia, memória & celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

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

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 143-170.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Modernismo em tempo real**. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/cult.php>. Acesso em: 22 dez. 2007.

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

_____. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas da arte do século XX**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Memórias do modernismo**. Tradução: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

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

JEANELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s. a., 2007.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAPA, M. Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 35 - 86.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau a internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. **Signes de vie**. Le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005.

_____. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Denilson. **O intelectual pop e Cult**. Disponível em: http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n2/intercritica/pop.html. Acesso em: 22 abril 2005.

LUCAS, Fábio (Org.). **Cartas a Mário de Andrade: homenagem ao centenário de nascimento de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

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: UFMG, 2004.

MEGLIO, Mariangel Di. El “valor” de la letra: las versiones especulares en 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>.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformação. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). **Arquivos, patrimônio e memória**: trajetórias e perspectivas. São Paulo: UNESP, FAPESP, 1999.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. In: **Estudos Históricos** – Arquivos Pessoais, v. 11, n. 21, p.89-103.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920 – 1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MICELI, Sérgio. A vanguarda argentina na década de 20 (notas sociológicas para uma análise comparada com o Brasil modernista). In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 221-242.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. **Literatura é paradoxo**. Entrevista concedida em 13 set. 2004. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl>. Acesso em: 22 abril 2008.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 97-108.

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

MORICONI, Italo. **Circuitos contemporâneos do literário**. Disponível em: www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20 . Acesso em: 03 abril 2009.

_____. Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema. **Gragoatá**. Niterói, v. ii, n. 12, p. 47-62, 1997.

MORICONI, Italo. Improviso em abismo para homenagem. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 53 – 60.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, crítica e cultura IV: interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

_____. OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). **Leitura e experiência: teoria, crítica, relato**. São Paulo: Anablume; Juiz de Fora: UFJF, 2008.

_____. (Org.) **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. Tradução: Evando Nascimento et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

_____. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Ângulos: literatura & outras artes**. Juiz de Fora: UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

_____. GLENADEL, Paula (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

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

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

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PEREIRA, Maria Antonieta; SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Palavras ao sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 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.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

_____. **Nome falso**. Tradução: Heloisa Jahn. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002a.

_____. **Prisão perpétua**. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002b.

_____. Una propuesta para el nuevo milenio. In: **Margens/Márgenes**. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires, n. 2, p. 1-3, 2001a.

_____. **Três propostas para el próximo milênio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001b.

_____. **A cidade ausente**. Tradução: Sérgio Molina. 2. ed. São Paulo, Iluminuras, 1997a.

_____. **A invasão**. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997b.

_____. **Nombre falso**. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1997c.

_____. **O laboratório do escritor**. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Memoria y tradición. In: **Revista do 2º Congresso da ABRALIC**. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

PIGLIA, Ricardo. Sobre Borges. Borges Brasil. Online. **Cuadernos de Recienvenido**. <http://www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/Cuadernos10.htm#artundo>. Acesso em: 25 out. 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

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

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008.

RÓNAI, Cora. **Caiu na rede**: os textos falsos da internet que se tornaram clássicos de: Millôr Fernandes, Luís Fernando Veríssimo, Arnaldo Jabor, João Ubaldo Ribeiro, Caetano Veloso, Jorge Luís Borges, Carlos Drummond de Andrade, Gabriel García Márquez e muitos outros. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROUDINESCO, Elizabeth. **A análise e o arquivo**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Genealogias**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaios sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento. Tradução: Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.

SANTIAGO, Silviano. **Anônimos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. **Heranças**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria, v. 18, jul-dez, 2008.

_____. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

_____. **A vida como literatura**: O amanuense Belmiro. Belo Horizonte: UFMG, 2006b.

_____. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: UFMG, 2006c.

_____. **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Bom-dia, simpatia. In: **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 73 – 106.

_____. Borrão. In: **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 37 – 48.

_____. Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos. In: **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.157 -170.

_____. *Hello, Dolly!*. In: **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 153 – 156.

_____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004a.

_____. **O falso mentiroso**: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

_____. (Org.) **A república das letras**. Rio de Janeiro: SNEL, 2003.

_____. Entrevista com Silviano Santiago. **Estudos históricos**, n. 30, p. 147 – 173, 02 maio 2002a.

_____. O entre-lugar de Silviano Santiago: cultura, crítica e criação. **Correio Braziliense / Pensar**, 2 jun. 2002b.

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

_____. **Keith Jarrett no blue note: improvisos de Jazz**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. **Cheiro forte**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

_____. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995b.

_____. **Em liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Uma história de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Crescendo durante a guerra numa província ultramarina**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **O olhar**. São Paulo: Global, 1983.

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

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

_____. **O banquete**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.

_____. **Carlos Drummond de Andrade**. Petrópolis: Vozes, 1976a.

_____. (Org.) **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b.

_____. **Salto**. São Sebastião do Paraíso: Imprensa oficial de Minas Gerais, 1970.

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente**: notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

_____. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. **Paisagens imaginárias**: Intelectuais, Arte e meios de Comunicação. Tradução: Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: USP, 1997.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Maria Andréia de Paula. **Pela fresta por onde olha o intelectual latino americano**: os olhares de Ricardo Piglia e Silviano Santiago. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura**. Tradução: Lígia Gutierrez. Lisboa: Edições 70, 1991.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 59-70, jul.-dez. 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 23 – 50.

_____. MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

_____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. rev. e ampliada. Belo Horizonte: UFMG, 1999a.

_____. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999b.

_____. MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

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

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

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução: Flávia Nascimento. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZILBERMAN, Regina et al. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.