

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ROBERTO CARLOS RIBEIRO**

**DUPLO ESTILETE: CRÍTICA E FICÇÃO EM  
SILVIANO SANTIAGO**

Porto Alegre  
2008

**ROBERTO CARLOS RIBEIRO**

**DUPLO ESTILETE: CRÍTICA E FICÇÃO EM  
SILVIANO SANTIAGO**

Tese apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Doutor, pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul na área de concentração de  
Teoria da Literatura

Orientadora  
Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios

Porto Alegre  
2008

**ROBERTO CARLOS RIBEIRO**

**DUPLO ESTILETE: CRÍTICA E FICÇÃO EM  
SILVIANO SANTIAGO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul na área de concentração de Teoria da Literatura

Aprovada em 12 de janeiro de 2009

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios (PUCRS)

Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes (PUC-RIO)

Prof. Dr. Miguel Rettenmaier da Silva (UPF)

Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil (PUCRS)

Ao Ivan Vieira,  
companheiro nas viagens: vida e literatura.

## Agradecimentos

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos, que possibilitou participar de congressos e seminários além de adquirir material essencial para a pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Regina Zilberman, pela capacidade intelectual e administrativa com que coordenou o PPGL da PUC.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Regina Lamprecht, pelo empenho na obtenção da bolsa de doutorado.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Luiza Ritzel Remédios que aceitou meus projetos de mestrado e doutorado, me incentivou, confiou e orientou na realização dos mesmos, com competência e dedicação. Muitíssimo obrigado!

Aos professores da área de Teoria da Literatura do PPGL da PUCRS.

Aos professores Dr. Miguel Rettenmaier e Dr. Maria Eunice Moreira, pelas importantes observações na Banca de Qualificação.

À Karina Ribeiro Batista, pela amizade e pelo auxílio nas horas de dúvidas.

Aos companheiros do grupo de pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas, do Núcleo de Estudos Lusófonos, pelas discussões e pelo amplo conhecimento adquirido nas literaturas de expressão portuguesa.

Às colegas Maria Conceição Pinheiro Araújo e Maria Eneida Matos da Rosa, pela luta constante por nossos objetivos.

Aos colegas de curso: Marcelo da Silva Rocha, Francisco José Melo, Maria Eloísa Rodrigues Nunes.

Às secretárias do curso de Pós-graduação, Isabel Lemos e Mara Nascimento, pelos prestativos serviços burocráticos.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Jane Tutikian, da UFRGS, pelas “aulas” de literatura africana.

Ao Prof. Dr. Raul Antelo, da UFSC, pelas dicas via e-mail a respeito da literatura de Silvano Santiago.

Ao professor e escritor Elias José (*in memoriam*) e ao Mestre Aílton Paulino dos Santos, da Faculdade de Letras e Filosofia de Guaxupé, pelas primeiras idéias e ensinamentos a respeito da Literatura e da Língua como instrumentos de conhecimento e prazer, e pelas cartas de recomendação enviadas à FALE da PUCRS. Obrigado!

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Fátima Cristina Dias Rocha, do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que me

apresentou a ficção de Silviano Santiago e me disse, um dia, que apesar de achar que a minha cidadezinha mineira era digna de tanto carinho e atenção da minha parte, eu deveria continuar a busca pelo aperfeiçoamento acadêmico. Obrigado!

Ao Paulo César Ferreira, que fez a ponte entre a biblioteca da USP e esta tese. Obrigado pelo Ricardo Piglia. À Mara Lúcia Barbosa da Silva, pela cópia do *Glossário de Derrida*.

À minha família: meus pais Francisco (*in memoriam*) e Lourdes e meus irmãos Reginaldo (*in memoriam*), Rosmeire, Dirce, Reinaldo (*in memoriam*), Alba e Elizabeth.

À Nina, leitora primeira deste trabalho.

À cidade de Porto Alegre, pela acolhida.

**O duplo estilete**  
do texto e da leitura,  
do autor e do leitor.

Silviano Santiago

Não é sem modéstia que afirmo que esses três livros de ensaios, precedidos pelo *Carlos Drummond de Andrade*, que publiquei em 1976, acabam sendo de maneira sutil – e talvez por isso mesmo envergonhada – comentários aos livros de criação (prosa e poesia) que fui escrevendo no decorrer das décadas finais do século. Criação e crítica se lançam na minha obra com o mesmo ímpeto e coragem. Criação e crítica são intercambiáveis.

Silviano Santiago



Pois o que é o escritor contemporâneo senão um persa psíquico, um fantasma saído dos arrabaldes do eurocentrismo para reclamar a humanidade dos marginalizados, estender as fronteiras de toda carne vivente e de toda mente desperta para além dos dogmas proclamados e defendidos pelas teocracias industriais, e também pré-industriais, que transformam em bufões ou mártires os escritores que dão as costas aos altares de luz néon e preferem olhar para o abismo incendiado ou para a selva faminta ou para o deserto vazio, proclamando: “Esta, também, é a terra humana”?

Povoar os desertos que rodeiam os oásis da satisfação, dar vozes ao motim do silêncio, preencher as páginas em branco da história, lembrar-nos e lembrar nossos contemporâneos de que não vivemos no melhor dos mundos possíveis. O romancista estendeu os limites do real, criando mais realidade com a imaginação, dando-nos a entender que não haverá *mais* realidade humana se não a cria, também, a imaginação humana.

Nunca foi mais verdadeiro o que digo. Se não queremos sucumbir ante um só modelo tirânico de existência, deveremos incrementar a realidade oferecendo modelos alternativos.

A literatura, por isso, torna-nos excêntricos a todos. Vivemos no círculo de Pascal, onde a circunferência está em todas as partes, e o centro em nenhuma. Mas, se todos somos excêntricos, então todos somos centrais.

Carlos Fuentes

## RESUMO

Esta tese é o resultado de investigação da obra do crítico-escritor Silviano Santiago. Nela, propomos que na escrita desse autor, tanto a crítica quanto a ficção dialogam entre si como forma de suplemento. Os dois discursos se convertem em uma relação de apoio mútuo na qual a crítica-ensaística retoma e repropõe alguns temas explicitados na obra ficcional, assim como a ficção proporciona uma perspectiva de novas proposições literárias para a crítica-ensaística do autor, construindo uma rede textual elaborada por determinadas preocupações, idéias e problematizações da cultura contemporânea.

Como *corpus* da pesquisa, elegemos as obras de crítica: *Carlos Drummond de Andrade*; *Uma literatura nos trópicos*; *Vale quanto pesa*; *Nas malhas da letra*; *O cosmopolitismo do pobre*; *A vida como literatura*; e *Ora (direis) puxar conversa*; assim como os livros de ficção: *O banquete*; *Salto*; *O olhar*; *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*; *Em liberdade*; *Stella Manhattan*; *Uma história de família*; *Viagem ao México*; *Keith Jarrett no Blue Note*; e *Histórias mal contadas*.

**Palavras-chave:** Silviano Santiago; crítica; ficção; suplemento;

## ABSTRACT

This thesis is the result of research on the work of critic-writer Silviano Santiago. We have proposed that in his writing, the criticism as well as the fiction dialogue between themselves in a supplementary way. Both of the discourses become a relationship of mutual support in which the essayistic criticism retakes and suggests some explicit topics in fictional works as well as fiction provides an overview of new proposals for the author's literary criticism, building up a textual network produced by certain concerns, ideas and problems of the contemporary culture.

For the research corpus, we have selected the works of criticism: *Carlos Drummond de Andrade*; *Uma literatura nos trópicos*; *Vale quanto pesa*; *Nas malhas da letra*; *O cosmopolitismo do pobre*; *A vida como literatura*; and *Ora (dizeis) puxar conversa*; as well as the fiction books: *O banquete*; *Salto*; *O olhar*; *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*; *Em liberdade*; *Stella Manhattan*; *Uma história de família*; *Viagem ao México*; *Keith Jarrett no Blue Note*; and *Histórias mal contadas*.

**Keywords:** Silviano Santiago; criticism; fiction; supplement

**LISTA DE SIGLAS**

CDA	-	<i>Carlos Drummond de Andrade</i>
CDGPU	-	<i>Crescendo durante a guerra numa província ultramarina</i>
EMLI	-	<i>Em liberdade</i>
GDER	-	<i>Glossário de Derrida</i>
HMCON	-	<i>Histórias mal contadas</i>
KJBN	-	<i>Keith Jarrett no Blue Note (improvisos de jazz)</i>
MALE	-	<i>Nas malhas da letra</i>
BANQ	-	<i>O banquete</i>
COSPO	-	<i>O cosmopolitismo do pobre</i>
ODPC	-	<i>Ora (dizeis) puxar conversa!</i>
OLHAR	-	<i>O olhar</i>
QPOE	-	<i>4 poetas</i>
SALTO	-	<i>Salto</i>
SMAN	-	<i>Stella Manhattan</i>
HIFA	-	<i>Uma história de família</i>
LITRO	-	<i>Uma literatura nos trópicos</i>
VCLI	-	<i>A vida como literatura</i>
VIME	-	<i>Viagem ao México</i>
VAQPE	-	<i>Vale quanto pesa</i>

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

Crítica e ficção	015
Um pensador nos trópicos	015
Escrita suplementada	020

### 1 VIAGENS E APRENDIZADO

1.1 Contatos externos	027
1.2 Jacques Derrida por Silvano Santiago	037
1.3 Confronto de teorias	046

### 2 NO REINO DA PALAVRA

2.1 Múltiplos gêneros	055
2.2 Pensando a literatura brasileira	073
2.3 Princípios para uma escrita ficcional	082

### 3 LITERATURA E CULTURA DE MASSA

3.1 Desvio pela cultura de massa	085
3.2 <i>Crescendo durante a guerra numa província ultramarina</i>	087
3.2.1 Infância e memória	089
3.2.2 Segunda Guerra Mundial	094
3.2.3 A história de um Brasil	098

### 4 ESCRITA DO EU

4.1 Corpos escritos	104
4.2 Relações literárias	109
4.3 <i>Em liberdade: uma ficção</i>	113

### 5 SUPLEMENTO DO OUTRO

5.1 Viajantes e narradores	120
5.2 <i>Viagem ao México</i>	124
5.2.1 A técnica do narrador-escritor	124
5.2.2 Viagens entrecruzadas	128

5.2.3	Antonin Artaud	134
5.2.4	Duas viagens, um só destino	140
<b>6</b>	<b>OLHAR PERIFÉRICO</b>	
6.1	A voz do outro	151
6.2	<i>O olhar</i> : a mulher engaiolada	152
6.3	<i>Stella Manhattan</i> : multiplicidade	161
6.4	<i>Uma história de família</i> : mistério e verdade	172
6.5	<i>Keith Jarrett no Blue Note</i> : exílio e solidão	179
	<b>CONCLUSÃO</b>	189
	<b>REFERÊNCIAS</b>	201
	<b><i>CURRICULUM VITAE</i></b>	208

## INTRODUÇÃO

### Crítica e ficção

Trabalhamos com a tese de que na obra do escritor Silviano Santiago crítica e ficção dialogam em uma escrita ensaística-ficcional de suplementação. Partimos da hipótese de que os dois discursos comunicam-se entre si em uma relação de apoio mútuo em que a crítica-ensaística retoma e repropõe alguns temas explicitados na obra ficcional, assim como a ficção opera uma abertura de campos literários para a crítica-ensaística do autor.

Elegemos como *corpus* do trabalho as obras ensaísticas e ficcionais publicadas em livros. A crítica-ensaística está aqui representada pelos títulos: *Carlos Drummond de Andrade*; *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural; *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais; *Nas malhas da letra*: ensaios; *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural; *A vida como literatura*: o amanuense Belmiro; *As raízes e o labirinto da América Latina e Ora (direis) puxar conversa!* ensaios literários. Na ficção, destacamos: *O banquete*; *Salto*; *O olhar*; *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*; *Em liberdade*; *Stella Manhattan*; *Uma história de família*; *Viagem ao México*; *Keith Jarrett no Blue Note*; e *Histórias mal contadas*.

### Um pensador nos trópicos

Dois obras marcam a trajetória de Silviano Santiago. Dois livros publicados em campos distintos. O primeiro trata de ensaios críticos sob o título *Uma literatura nos trópicos*, no qual se distingue o texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”. O segundo ocupa o campo da ficção, e é representado por “*Em liberdade*”, o falso diário que o escritor quebrangulense <sup>1</sup> Graciliano Ramos (1892-1953) teria escrito depois de sua passagem pelo presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Poderíamos dizer que, com essas duas obras o escritor já teria o seu lugar na história das letras do país. Sintomaticamente, tais textos representam o percurso

---

<sup>1</sup> Cidade de Quebrangulo, estado de Alagoas.

intelectual de Silviano que produz em várias vertentes da escrita. Estão representadas aqui as funções de crítico e de escritor. Tanto a crítica literária quanto a ficção são produtos do conhecimento do acadêmico que dá nome e referência aos estudos literários na contemporaneidade brasileira. É a partir desse ponto que obtemos uma origem do diálogo entre crítica e ficção.

Na realidade, não há como processar o ponto original do fluxo da escrita de Silviano Santiago nem de nenhum outro escritor. Os conhecimentos adquiridos com o título de professor não apagam as leituras feitas pelo menino, adolescente e adulto Silviano Santiago. A teoria não impõe e não extingue a vivência cultural do escritor. Não há como compartimentar origens tão distintas que resultam na escrita ficcional de um autor ou na criação de um artista, seja ele de que campo da arte for. Podemos demarcar um ponto escolhido em uma gama infinita de possibilidades.

Ao reeditar o seu primeiro livro com ensaios sobre dependência cultural, *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago destaca algumas questões importantes da sua trajetória de teórico e ficcionista. Na nota prévia localizada na posição de prefácio, o autor explicita a sua relação com a literatura. O texto é o mesmo de quando do lançamento da primeira edição em 1978. Ele apenas “[e]z pequenas correções de estilo, traduz[iu] as citações em língua estrangeira para o português e não to[cou] nem no andamento do texto nem na argumentação”<sup>2</sup>. Do *post scriptum*, soma-se a distância de 22 anos até a atual reedição. Pela perspectiva do autor, após reler seus ensaios, não houve necessidade de profundas mudanças. Tal atitude revela a atualidade de suas análises e interpretações a respeito da cultura nacional; assim como aponta para certa imobilidade que seria inerente à essa mesma cultura. De imediato, relacionamos como diferença, no mínimo, a situação histórico-social do País antes e depois. Na primeira edição, estava-se em plena ditadura militar. Na segunda, na trajetória para a abertura democrática.

A diferença de tom entre as duas edições é explicitada somente na relação do autor para com os seus leitores. A situação é assim descrita por Silviano: “Sinto uma estranha sensação, neste momento em que entrego este livro a olhos que viram a

---

<sup>2</sup> LITRO, p. 7.



luz pela primeira vez naquela época”<sup>3</sup>. Os leitores da nova edição seriam, segundo o autor, aqueles que, na ocasião da primeira edição, estariam nascendo. Portanto, os seus leitores são novos, mas os assuntos enfocados no livro não. Novos, somente a expectativa do ensaísta e o conhecimento dos caminhos literários e culturais observados pelo novo leitor da contemporaneidade. Na estranha sensação demonstrada pelo autor aflora a ambigüidade da recepção de sua obra pelos horizontes de expectativa de seus novos leitores. Os textos impressos ali terão algum sentido, ou melhor, conseguiriam ainda se comunicar com seus leitores? Esta deve ter sido a pergunta que se fez Silviano Santiago ao reeditar o seu livro e ao escrever o seu PS.

Tal receio está explicitado no corpo da nota prévia. Silviano Santiago corrobora a separação entre as épocas e os seus instrumentos de análise e interpretação. Nomeando-se como intérprete, afirma que não tem mais a segurança que era a chave das análises dos grandes críticos de antigamente e que agora necessitam de outras entradas e conceitos:

O intérprete perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio de gerações anteriores. Sabe ele que seu trabalho – dentro das circunstâncias atuais, quando não se pode mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor – é o de saber colocar as idéias no devido lugar. E estando elas no lugar, deve saber discuti-las, abrindo o leque de suas possibilidades para o leitor<sup>4</sup>.

Silviano Santiago, provavelmente, refere-se aos críticos das gerações anteriores que, de certo modo, tinham uma margem cultural em que podiam se guiar nas análises das obras literárias. Eram os críticos “homens-de-letras”, “bacharéis”, os “humanistas”. Os anos de 1940 e 1950 foram marcados, no Brasil, pela “crítica de rodapé”. Foram nos jornais que circulam as idéias de Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodr e, Olívio Montenegro, Agripino Grieco e Álvaro Lins. Fazendo frente a esses homens de cultura humanística, uma

---

<sup>3</sup> LITRO, p. 7.

<sup>4</sup> LITRO, p. 7.

nova linha advinda das faculdades de filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo reivindicou a especialização acadêmica como subsídio para a crítica literária.

Flora Sussekind escreve que em meados dos anos 1940 “anunciava-se, então, a crescente perda de poder deste intelectual sem especialidade, do ‘leitor-que-sabe-tudo’, que dominava o jornalismo literário. Em prol de um outro modelo, universitário, de crítico”<sup>5</sup>. A partir daí, reconhece a pesquisadora uma “passagem do crítico-cronista ao crítico-*scholar*”, investido do poder distribuído pela instituição da universidade. Eis o lugar de partida do pensamento crítico de Silviano Santiago. Professor acadêmico, ele sabe que as idéias têm o seu lugar e que elas deverão ser expostas antes de se fazer a crítica. A discussão abrirá o leque de opções para que o leitor navegue pela interpretação tendo a segurança dada pelo respaldo teórico e especializado do crítico.

Tais caminhos são explicitados quando o crítico se intitula “intermediário” entre a obra e o leitor, sustentando e ampliando o sistema literário de autor, obra e público, ao inserir o crítico/intérprete como um quarto fator:

O intérprete é, em suma, o *intermediário* entre texto e leitor, fazendo ainda deste o seu próprio leitor. Procura formalizar e discutir, para o curioso, os problemas apresentados pela obra, deixando com que esta se enriqueça de uma camada de significação suplementar e que aquele encontre trampolins menos intuitivos para o salto de leitura<sup>6</sup>.

O exercício do crítico seria, segundo o autor, o de formular e discutir, sistematizando, para o leitor não-acadêmico, e, portanto, não conhecedor das regras ocultas que embasariam uma obra literária, as diversas camadas de significação escondidas nos textos. Silviano Santiago confirma o lugar do crítico como sendo aquele que está substanciado pela teoria da literatura, cadeira que vinha substituindo, nas universidades, e conseqüentemente no sistema literário do país, a partir da segunda metade do século passado, a linha de estudos literários impressionistas. Portanto, para ele, o crítico é o agente que maneja um instrumento

---

<sup>5</sup> SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. 412 p. p. 18.

<sup>6</sup> LITRO, p. 7.

específico – a teoria -, entre a obra e o leitor. A biografia do autor, que até então era focada pelos críticos, desaparece no processo de análise e interpretação. Por uma segunda via, o crítico acaba partilhando o leitor comum entre a obra e o seu próprio texto crítico. Hierarquicamente, haveria a primeira leitura (do autor), a segunda (do crítico) e a terceira (do leitor). Tudo isso imaginado em um quadro ideal. Pensamos em um público leitor não só da obra ficcional, como também da obra ensaística de um determinado autor, o que nos coloca dentro da geografia acadêmica, em detrimento do público em geral.

Mas o ensaísta não perdeu de vista a ponte que liga a antiga crítica jornalística com a formada pela universidade. Ele ministrou um curso de crítica literária nos anos de 1980 na PUC-RJ justamente para tratar do assunto e mostrar aos universitários uma outra realidade da crítica literária que ele vê com olhos preocupados quanto ao seu lugar na comunidade globalizada e massificada. A escolha dos textos críticos recaiu sobre as obras de Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Brito Broca, Otto Maria Carpeaux, em detrimento dos nomes clássicos do pensamento moderno e de teóricos europeus e norte-americanos. Com isso, o professor pretendia mostrar aos alunos que houvera um “outro mundo”, em que a crítica e a imprensa diária tinham sobrevivido à cultura da imagem. No caso, a do cinema.

Silviano Santiago enfatiza que o divórcio entre crítica e jornal se deu a partir da volta de Afrânio Coutinho dos Estados Unidos, onde fizera um curso sobre a nova crítica, “New Criticism”, na Universidade de Columbia. Em sua coluna no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, passou a atacar a crítica impressionista “diletante e vazia”, baseada “no gosto e na opinião”. A principal vítima de sua escrita fora Álvaro Lins, então o crítico mais influente da época. Aos seus alunos, o professor esclarece que é o momento de propor um pacto entre a literatura - representada pelos criadores, estudantes universitários e ensaístas – e a imprensa diária e semanal:

Afinal, nós somos os últimos produtores e consumidores disso a que chamamos de texto escrito em linguagem fonética. Ambas as partes sairão favorecidas. A possível e inevitável perda de rigor científico nas indagações de caráter teórico e metodológico, decorrência do aceite pelos universitários da escrita jornalística que avalia obras e temas contemporâneos, teria um custo intelectual que poderia ser

compensado pela retomada por parte dos cidadãos dos valores maiores da tradição literária ocidental<sup>7</sup>.

Silviano Santiago deseja a nova união entre imprensa e crítica para levar ao conhecimento do leitor as novas forças das letras nacionais, mesmo que a linguagem jornalística não possa dar espaço aos instrumentos de teoria de análise e interpretação atual da disciplina. A recompensa viria pelo contato do novo leitor com os valores da tradição literária ocidental, numa retomada da leitura pelo gosto e pela estética abrangente da qualidade literária, embasada, sobretudo no cosmopolitismo<sup>8</sup>.

Essa é a realidade da crítica segundo Silviano Santiago. A partir de sua escrita ensaística analisaremos as suas idéias a respeito do exercício da interpretação da vida cultural brasileira, conforme explicita o subtítulo d' *Uma literatura nos trópicos* - ensaios sobre dependência cultural. Os dois termos – dependência e cultura - são fundamentais para a obra teórica do autor. Pensando e organizando suas teorias, e a sua ficção, em cima da dependência cultural ele estrutura sua metodologia e sua hermenêutica, instrumentalizando-se para interpretar o sistema cultural e literário brasileiro.

### **Escrita suplementada**

Para escrever é preciso, antes de tudo, saber ler. Por isso, os melhores leitores, supomos, devem ser os escritores, que, também, se quiserem e puderem, podem ser os melhores críticos. Unir as duas vertentes não é tão difícil quanto se pensa. No âmbito da literatura, muitos escritores são críticos, assim como muitos críticos também são escritores: José de Alencar, Machado de Assis, Mário e Oswald

---

<sup>7</sup> SANTIAGO, Silviano. O tímido polêmico. Entrevista para Rogério Pereira. *Rascunho*, Curitiba, n. 51, p. 4-5, 2004. p. 5.

<sup>8</sup> Muito próximo dessa definição de crítica para Silviano Santiago, está a proposta de Luiz Costa Lima sobre o papel do crítico: “A única maneira, em síntese, que encontro de justificar a função do crítico consiste em convertê-la em função crítica, qualquer que seja o meio, universitário ou jornalístico, onde se exerça. E isso contra os irracionalismos, seja o dos cientistas – o que está fora da ciência é irrazão quando o correto seria dizer mais prosaicamente: fora dela esqueça os financiamentos – seja o dos humanistas, que parecem pensar que, mais do que idéia, o homem é emoção. Contra eles, porque ambos terminam por justificar os regimes “de segurança”, e as ditaduras “benfeitoras”. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 250 p. p. 207.

de Andrade, Roberto Schwarz. José Castello ilustra assim a movimentação entre os gêneros:

Encontrar nos jornais uma crítica assinada por João Gilberto Noll, ou por Cristóvão Tezza, ficcionistas consagrados, ou ir a uma livraria e topar com um romance com a assinatura de Silviano Santiago, ou de Modesto Carone, ou de Marilene Felinto, críticos de prestígio, já não surpreende mais. As fronteiras que separam os dois campos, crítica literária e criação literária, se abrandam, os papéis se embaralham e até mesmo se confundem. Muitos dos grandes escritores de hoje, como os espanhóis Enrique Vila-Matas e Javier Marias, ou os argentinos Ricardo Piglia e Juan José Saer, ou o brasileiro Bernardo Carvalho, fazem da literatura, crítica, e da crítica, literatura<sup>9</sup>.

Professor, crítico e ficcionista, Silviano Santiago trabalha com as perspectivas contemporâneas da cultura mundial. Viajante inveterado, estudou e conheceu, trabalhando, as culturas francesa e americana através das quais entrou em contato com as teorias literárias e as escritas ficcionais mais atualizadas. Voltou ao Brasil em plena ditadura militar, para ensinar na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a partir do ano de 1972, juntamente com Affonso Romano de Sant'Anna, Gilberto Mendonça Telles e Luiz Costa Lima. Trouxe o conhecimento adquirido nas viagens e apresentou-o aos alunos cariocas e ao País, que o recebeu para seminários, comunicações e palestras em eventos universitários concorridos.

Apesar de viajar muito e ter acesso aos conhecimentos de ponta, Silviano Santiago não se apega somente à cultura estrangeira. Ele propõe, em sua obra, a necessidade de um intercâmbio entre as diversas culturas. Está na base de seus textos, tanto críticos como ficcionais, a relação imprescindível entre a cultura brasileira e latino-americana com as culturas européia e norte-americana. Ele não apóia a estreita obediência da influência de uma cultura externa sobre a cultura local. Para ele, existe uma reordenação no embate entre conhecimentos que pode resultar em uma nova organização artística para ambos os lados. Em suma, não existiriam nem influência simples e pura nem influenciador e influenciado, mas uma mistura. Ambas as culturas envolvidas no processo seriam transformadas pelo

---

<sup>9</sup> CASTELLO, José. *A literatura na poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 210 p. p. 44.

choque entre elas. Em vez de se pensar em uma hierarquia ascendente e descendente, poderia e deveria ser pensado um relacionamento que se desenvolve horizontalmente.

O processo desenvolvido em um espaço horizontal pode ser detectado como a relação entre a crítica e a ficção de Silviano Santiago. Uma não influencia a outra. Elas dialogam entre si, compondo um cenário que tende à unicidade de entendimento. Tendo como objeto comum e instrumento de projeção único a pessoa do próprio autor, a sua escrita polivalente reúne estratos do pensamento do homem e intelectual Silviano Santiago. As idéias a respeito do “mundo” do autor estão localizadas em toda a sua escrita, pois criticar e criar fazem parte de um processo comum de procura de um objetivo.

Refletindo a respeito dessa busca, o argentino Ricardo Piglia aponta como um escritor usa a crítica em suas narrativas:

Baudelaire foi o primeiro a dizer que é cada vez mais difícil ser um artista sem ser um crítico. Alguns dos melhores críticos são o que tradicionalmente se chama de artista: como Pound, Brecht, Valéry. Inclusive Baudelaire era um crítico excepcional. Qual uso um escritor faz da crítica? Essa é uma pergunta interessante. De fato um escritor é alguém que trai o que lê, que se desvia e ficcionaliza: há um excesso na leitura que Borges faz de Hernández, na leitura que Olson faz de Melville, e na que Gombrowicz faz de Dante, há um certo desvio nessas leituras, um uso inesperado do outro texto<sup>10</sup>.

Não deixa de ser instigante o pensamento de Ricardo Piglia a respeito da leitura do crítico/ficcionista como alguém que trai a leitura feita do outro. Nesse processo, o autor dá margens à ficção sobre o estudo do texto alheio, como se a veia ficcional do pesquisador que critica não pudesse ser contida por instrumentos

---

<sup>10</sup> “Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico. Algunos de los mejores críticos son los que tradicionalmente se llama un artista: caso Pound, caso Brecht, caso Valéry. El mismo Baudelaire, por supuesto, era un crítico excepcional. Qué uso de la crítica hace un escritor? Esa es una cuestión interesante. De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto”. Cf. PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo veinte, s/d. 178 p. p. 16.

lógico-científicos devidos na análise e interpretação, mas sobrepujasse o intento de objetividade e racionalidade necessárias criando uma espécie de ficção.

Partindo desse raciocínio, podemos deduzir que a crítica enquanto escrita ficcional do crítico refaz um rastro subjetivo de leituras e interesses de um autor a respeito de determinadas literaturas de outros escritores e de outras culturas. Essas trilhas intelectuais compõem um campo cultural sistemático do crítico-ficcionista, submetendo todo o aparato de análise e interpretação a um subjetivismo intrínseco do ensaísta e do seu contexto espaço-temporal. É por isso que Ricardo Piglia considera a crítica como uma moderna forma de autobiografia:

Quanto à crítica penso que é uma das formas modernas de autobiografia. Alguém escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. (...) O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e desde uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar mascarado pelo método (às vezes o sujeito é o método) porém [o sujeito] sempre está presente e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica <sup>11</sup>.

O crítico, ao escrever sobre autores e lugares determinados, escreveria sobre si mesmo, pois partiria de referências pessoais e intelectuais para entender a escrita e/ou o contexto da obra e do autor de sua preferência. Ao vasculhar determinada obra, ele delimita a linha de seu pensamento e os objetivos intrínsecos ao seu conhecimento e à sua necessidade de esclarecer determinados nichos culturais que, segundo sua visão, não são estudados com o devido valor que lhes são de direito.

No pensamento da crítica como autobiografia está proposta uma genealogia da arte. No caso presente, da literatura, quando do resgate do objeto pelo crítico. A

---

<sup>11</sup> “En cuanto a la crítica pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. (...) El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma post freudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica.” PIGLIA, op. cit., p. 18.

ele caberia intervir abertamente no combate pela renovação dos clássicos, pela releitura das obras esquecidas e pelo questionamento das hierarquias literárias, pois ao retomar obras e autores criticamente, o crítico desfaz certos marcos de origem e desloca a hermenêutica do estudo para outros espaços até então não identificados com a obra original. Por isso, ele é identificado por Ricardo Piglia como uma espécie de detetive: “vejo a crítica como uma variante do gênero policial. O crítico como um detetive que trata de decifrar um enigma mesmo que não haja enigma”<sup>12</sup>.

Na verdade, o enigma buscado pelo crítico-escritor é a procura da própria essência da Literatura. O fazer crítica e criar ficção é o resultado incessante da produção de mundo diegético (ficção) entrelaçado ao mundo real (crítica). O caminho de mão dupla entre ficção e crítica perfaz, portanto, uma suplementação. Tal instrumento de apropriação da escrita é explicitado por Jacques Derrida em seu livro *Gramatologia*, no qual faz relações entre a escrita e a língua falada tendo como base a obra de Rousseau. O aspecto mais vibrante da utilização da noção de suplemento como aparelho de análise da literatura está no fato de que o termo engloba um paradoxo fortalecedor de suas possibilidades de interpretação. Segundo Derrida, o conceito de suplemento “abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença; Ele cumula e acumula a presença”<sup>13</sup>. Essa é a primeira definição do termo. O suplemento *acrescenta*, é um *excesso* (grifos nossos), o que lhe dá o poder de reiterar possibilidades na construção de um objeto de análise, independente de que direção (interior/exterior) venha essa suplementação.

O paradoxo do termo está em que ele não só acrescenta, “mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. (...) Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio”<sup>14</sup>. Derrida releva a possibilidade de acréscimo e de excesso do termo para realocá-lo na posição de substituto. O suplemento, nesse caso, “enriquece uma plenitude”

---

<sup>12</sup> “veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detetive que trata de decifrar un enigma aunque no haya enigma”. PIGLIA, op. cit., p. 20.

<sup>13</sup> CF. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 390 p. p. 177.

<sup>14</sup> Idem, p. 178.



ocupando um espaço vazio detectado, criando como que uma ponte de significação extra de um objeto (plenitude) para outro, em um diálogo enriquecedor. Diálogo, porque, ao mesmo tempo em que complementa, ele desvincula a unidade do objeto primeiro para dar suporte a uma infinidade de outras possibilidades de comunicação da relação entre os objetos enredados. Por isso, o suplemento pode ter duas vias. Pode vir de fora para dentro, como pode vir de dentro para fora.

Um crítico, na verdade, suplementa a obra e a vida de outro autor, ao escrever sobre elas. Nesse caso, o crítico é um corpo de fora que adentra ao objeto principal (a obra e o artista). Mas como vimos, através do pensamento de Ricardo Piglia, o crítico não mantém relação objetiva com o seu *corpus* por se colocar menos distante do que se espera da parte do estudado. Por isso, a suplementação do outro se faz com a complementação do crítico. No caso de autor de crítica e ficção, inferimos, a suplementação se faz presente no trânsito entre os dois discursos.

Metodologicamente, nossa investigação está assim constituída. No primeiro capítulo “Viagens e aprendizado”, contextualizaremos a trajetória intelectual de Silvano Santiago em suas diversas viagens e nos contatos com intelectuais contemporâneos, assim como a sua experiência como professor em universidades estrangeiras. Inseriremos o crítico e escritor no contexto de sua época, demonstrando o conjunto de conceitos teóricos em que começou a sua vida profissional no Brasil, na segunda metade do século 20, mesclado pela tendência ao declínio da experiência estruturalista com o começo do pós-estruturalismo e pós-modernismo. Demonstraremos também, a base formadora de seu pensamento, focada no desconstrutivismo de Jacques Derrida, como atestarão as primeiras leituras da literatura brasileira feitas por Silvano Santiago.

No segundo capítulo, “No reino da palavra”, analisaremos como Silvano Santiago emprega diversos gêneros discursivos na construção tanto do seu texto de ensaio quanto do seu texto de ficção. Mostraremos como esses discursos estão sobrepostos, tentando romper barreiras de gêneros. Como ele recorre à poesia para fazer crítica, assim como explora o ensaio nas malhas de seu texto ficcional. Por tentar desfazer fronteiras textuais e de pensamento é que Silvano Santiago pensa a literatura brasileira não como um ramo secundário de uma planta também ela de

menor valor, como diz Antonio Candido, mas procura inseri-la em um espaço de originalidade e de competência para refletir a narrativa latino-americana como fonte na arte contemporânea. Analisaremos os quatro ensaios principais de sua obra crítica a respeito da literatura brasileira e latino-americana, retirando daí dez regras que embasam a escrita ficcional e ensaística do autor.

No capítulo três, “Literatura e cultura de massa”, iniciaremos a comunicação entre crítica e ficção na obra de Silviano Santiago, colocando em diálogo os textos, de ensaio: “Literatura e cultura de massa”, com a obra poética “Crescendo durante a guerra numa província ultramarina”, retratando o contexto cultural poroso em que a cultura de massa, principalmente americana, se encontra com a cultura tradicional brasileira.

No quarto capítulo, “Escrita do eu”, o diálogo dar-se-á entre os textos “Prosa literária atual no Brasil” e a obra de ficção *Em liberdade* em que um subjetivismo repressivo é posto em prática pela escrita do diário.

No capítulo de número cinco, analisar-se-á o romance *Viagem ao México* sob as teorias expressas nos textos “Por que e para que viaja o europeu?” e “O narrador pós-moderno”. Nele, interpretar-se-á o confronto entre duas personagens de pólos geográficos e culturais diferentes que convivem em um mundo diegético multifacetado.

No capítulo seis, “Olhar periférico”, o texto crítico ainda é o mesmo do capítulo anterior, “Prosa literária atual no Brasil”, só que agora enfocará a outra vertente da escrita ficcional de Silviano Santiago, as personagens periféricas. As obras analisadas são: *O olhar*, *Uma história de família*, *Stella Manhattan* e *Keith Jarret no Blue Note*, em que o foco se concentrará na mulher e nas vidas das personagens homossexuais.

## 1 VIAGENS E APRENDIZADO

### 1.1 Contatos externos

Diante de seu tempo, o crítico deve atuar como um cartógrafo. Precisa levantar vários mapeamentos de sua realidade crítica para fixá-los em rede e esperar pela resposta do tempo. Silviano Santiago é um crítico-ficcionista de sua época. Sua obra não deixa dúvidas sobre isso. Ele tem a consciência de que viajar por outros países e conviver com uma gama de intelectuais foram bases de sua formação. Tais relações são aparentes nas suas críticas e teorias. Para ele, é necessário conjugar a técnica mais atual, em termos de teoria e criação, venha ela de onde vier, com as bases locais, devidamente reorganizadas e ampliadas.

O seu contato com o que se resolveu denominar de pós-moderno deu-se na França e nos Estados Unidos, quando trabalhou nesses países. Desse processo de interação, surgiu o seu livro *Em liberdade*, uma obra classificada pelos críticos brasileiros de pós-moderna. Ele diz que não teve intenção de produzir o romance dentro de um padrão de escola, mas que ela surgiu assim, da forma como foi impressa, sem pensar sobre a sua origem estética:

Era natural que me adentrasse, a partir de 1975, (...) pela loucura do projeto *Em liberdade* (no início tratava-se de um diário falso de Cláudio Manoel da Costa). Foi a *posteriori*, isto é, quando o romance já estava publicado, que descobri que ele fazia parte dessa época histórica, época que começou a ser designada como da “exaustão” por John Barth, de quem me aproximei nos anos de 69-70, e depois como pós-moderna. Em outras palavras: estava sendo pós-moderno sem o saber. Ou melhor: sabendo-o pouco a pouco, porque, mesmo no Brasil, continuei a acompanhar na medida do possível o que se fazia de mais interessante (do meu ponto de vista, é claro) nos Estados Unidos e na Europa<sup>15</sup>.

A época histórica a que menciona Silviano Santiago é um período complexo do ponto de vista da teoria da literatura por encontrar diferentes posições de

---

<sup>15</sup> Cf. SANTIAGO, Silviano. Silviano Santiago: a política através da palavra escrita. Entrevista para Lucia Helena. *Brasil/Brazil* – Revista de Literatura Brasileira, Porto Alegre, n. 7, p. 83-96, 1992. p. 92.

pensadores a seu respeito. Examinando o contexto teórico trabalhado por Silviano Santiago em seus textos críticos, constatamos a sua relação com o pensamento estruturalista e pós-estruturalista, principalmente, da vertente do pensador franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004). Mas Silviano Santiago bebe em quase todas as fontes teóricas de sua contemporaneidade. Mapeando os seus textos de ensaios, podemos levantar a trilha percorrida pelo ensaísta para estabelecer o corpo teórico de sua formação crítica.

A presença do pensamento da escola francesa na crítica de Silviano Santiago é forte. Não sem motivos isso ocorreu, pois foi através da língua francesa que ele começou a se descobrir academicamente e integrou-se ao mundo intelectual, assim como defendeu a sua tese na França sobre o autor francês André Gide. O instrumento intelectual de Silviano Santiago, em seus primeiros escritos, está repleto das teorias de: Michel Foucault, Montaigne e Jacques Derrida. Também estão presentes, Claude Lévi-Strauss, Paul Valéry e Roland Barthes; Jean-Paul Sartre e Charles Rimbaud, Robert Desnos e Louis Althusser; Albert Camus, Blaise Pascal, Alphonse Daudet e Georges Poulet. Não nos interessa aqui relacionar todos os nomes, mas dar visibilidade à importância dos pensamentos estruturalista e pós-estruturalista na vida literária de Silviano Santiago.

Com o passar do tempo, o crítico foi renovando a lista de seus pensadores, atualizando-se sempre, deixando os pós-estruturalistas franceses para chegar mais perto do pensamento contemporâneo das teorias pós-modernas e pós-colonialistas de Franz Fanon, Saskia Sassen, William Summer, Benedict Anderson, Edward Said, Gayatri Spivak, Susan Sontag, Raymond Williams, Andréas Huyssen, Fredric Jameson, entre outros. A guinada se fez então para os ingleses e norte-americanos, sem deixar, contudo, da presença francesa. O convívio com a intelectualidade americana foi muito frutífero, conforme relato de Silviano Santiago:

Quando estive nos Estados Unidos em fins da década de 60 e início da de 70 pude freqüentar, por razões que até hoje desconheço, um grupo bastante sofisticado de intelectuais norte-americanos e franceses. Digo com sinceridade: freqüentei-os e fui bem recebido por eles sem ter o nível intelectual para freqüentá-los, embora tivesse inquietações artísticas afins (vide os poemas de *Salto*, o romance *O*

*olhar* e os contos de *O banquete* – tudo escrito nos anos 60). Estou me referindo ao grupo de críticos e escritores que trabalhavam na Universidade de Nova Iorque em Buffalo e nas universidades que com ela mantinham contato (Johns Hopkins, Yale, Cornell). Lá ensinavam figuras como Eugenio Donato, René Girard, John Barth, Leslie Fiedler, Raymond Federman, Olga Bernal, John Simon, e por lá passaram Michel Foucault, Michel Serres, Pierre Pachet, Roger Kempf – para mencionar apenas os que de mais perto conheci. Cheguei até mesmo a organizar (com Madeleine Mathiot), em 70, um colóquio sobre “Narrative analysis”, que se tornou marco histórico por ter propiciado a primeira visita de Greimas aos Estados Unidos. Graças ao empenho de Richard Macksey, os trabalhos desse colóquio saíram na *Modern Languages Notes*. Através de Federman, conheci também algumas figuras de Nova Iorque, como Richard Kostelanetz. Foi ele quem colocou um texto meu na antologia *Breakthrough fictioneers*. Também cheguei a freqüentar, como ouvinte, uma oficina literária orientada por John Barth <sup>16</sup>.

Além do ambiente francês, Silviano Santiago tomou contato com a teoria francesa através dos cursos e de professores das universidades americanas por onde andou. Nelas, apresentando a cultura brasileira e destacando, nos Estados Unidos, sua importância na América. Como podemos perceber, Silviano Santiago tinha em seu projeto intelectual a evidente e devida troca de conhecimentos culturais entre os grandes centros culturais mundiais e a periferia não tão grande, mas também não tão pequena assim. A cultura deveria fluir em um caminho de mão dupla. É dessa forma que a peça dirigida pelo dramaturgo Augusto Boal (1931) e os filmes do baiano Glauber Rocha (1939-1981) são apresentados aos universitários americanos, depois do caminho aberto pela pequena notável Carmem Miranda:

Por outro lado, por ter sido bem recebido por este grupo e mais por manter boa amizade tanto com Albert Michaels, que era diretor dos Estudos Internacionais, quanto com Ubiratan d’Ambrosio, professor de matemática mas amante das coisas artísticas, pudemos realizar ótimas coisas em favor do Brasil: a apresentação de *Arena canta Zumbi* com o diretor (Boal) e o elenco original, a apresentação de todos os filmes de Glauber Rocha, com a presença do cineasta no *campus*, uma exposição de Hélio Oiticica na prestigiosa Albright-Knox Gallery, a contratação de Abdias do Nascimento pelo “Puerto-rican Studies Center” <sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 91-92.

<sup>17</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 92.

Silviano Santiago diz que o interesse pela cultura brasileira foi mais resultado da amizade entre o seu grupo de professores e o americano do que um intercâmbio oficial entre departamentos. O importante é que um pouco da cultura de fora pôde ser mostrado ao mundo acadêmico-artístico norte-americano. E foi justamente dessa relação entre mundos distintos mais complementares que Silviano Santiago pôde ter a sua formação cultural desenvolvida com mais acuidade. O trabalho nos Estados Unidos, no entanto, não foi o início, a origem dessa trajetória, mas foi um dos pontos mais importantes. Sua vida sócio-cultural havia começado no Brasil. Assim ele resume seu caminho rumo a uma produção crítica e ficcional próprias:

Tendo tido um guia intelectual do quilate de Jacques do Prado Brandão na década de 50, tendo convivido de maneira intensa e boêmia com os companheiros geniais do grupo “Complemento” em Minas, tendo escrito os livros que tinha escrito na década de 60 e tendo vivido um clima intelectual tão fascinante na França e nos Estados Unidos, era natural que me adentrasse, a partir de 1975, (...).

Silviano Santiago referirá sobre seu romance *Em liberdade* já relacionado acima. Fazendo reflexões sobre a sua obra ficcional, o autor diz que tanto *Em liberdade* quanto *O olhar* são romances que não fazem parte do sistema literário da chamada geração de 68. Segundo ele, esses títulos estariam à margem do que a crítica considerava como representativo daqueles anos. Para ele, existe um claro espaço de separação entre as obras criadas por escritores fixos em seus lugares, e as obras daqueles que viajam para lugares em que a teoria e a escrita ficcional são mais debatidas e estão em constante contato com outras formas culturais, criando um espaço de desenvolvimento mais sólido nas artes. Por ter essas características, o crítico diz ser mal recebido no sistema literário brasileiro, que ele percebe como, naqueles tempos, em descompasso com o que se produzia pelo mundo:

Tenho de acrescentar a esse arrazoado que, por ter sido um viajante contumaz, as minhas obras têm muito a ver com o lá-fora. Acho, por exemplo, que o romance *O olhar* seja mal interpretado (ser bem interpretado não significa que queria que dissessem que ele é ótimo: você pode dizer que uma obra é uma porcária, tendo-a interpretado

bem). Em virtude de a nossa melhor crítica e os nossos melhores criadores não terem assimilado bem a contribuição do *nouveau roman* francês, esse romance também fica fora do “sistema”. Talvez seja a minha sina de escritor estar sempre de fora por ter estado por demais lá fora <sup>18</sup>.

Ele aponta para a forte relação entre os contextos histórico e teórico do escritor e a sua obra. Vivendo fora do Brasil (a sua meta era estudar literatura estrangeira para que pudesse sair do País), captou teorias e escritas ficcionais mais relacionadas com o lugar em que ele estava no momento da criação do que conseguiu relacioná-las com o contexto brasileiro. Ou talvez, justamente por ter essa relação com o exterior, a crítica não consiga inseri-lo no sistema comum de períodos e gerações brasileiras, criando um hiato entre o intelectual e sua terra (Silviano Santiago desqualifica a crítica local alegando uma espécie de “ciúme” dos críticos por ele ter ficado anos no exterior). O autor se coloca como uma pedra no meio do caminho na literatura brasileira. E com certeza, isso não o desgosta, muito pelo contrário. Silviano Santiago conhece bem o meio acadêmico, gerador das interpretações da e sobre a literatura brasileira e seus cânones e histórias.

Nas décadas de 1970 e 1980, como professor da PUC-RIO, Silviano Santiago abriu caminho entre seus pares com a noção de desconstrução segundo Jacques Derrida. Eneida Leal Cunha, em ensaio denominado “Curto-circuito: algumas leituras de Silviano Santiago” revela um texto do professor, não editado, provavelmente uma ementa de aula, ou relatório de pesquisa em andamento, significativamente chamado pelos alunos por “o texto da semente”. Nele estão os princípios sobre os quais ele construirá a sua crítica e a sua didática. O texto está aqui relacionado pela contextualização teórica e histórica apontada através da afirmação da pesquisadora:

O contexto intelectual e universitário em que são feitas tais declarações [reestruturas os estudos de História da Literatura] é peculiar. Conviviam, à época, o vigor da vertente de fundo historicista com a onda estruturalista avassaladora no ambiente em que operava Silviano, na PUCRJ. Para o público em geral, nas Faculdades de Letras, por exemplo, o prestígio institucional da cadeira de Literatura Brasileira e da velha historiografia – a “dos conhecidos critérios de

---

<sup>18</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 93.

estilo de época” debatiam-se com o prestígio intelectual da Teoria da Literatura, com os apelos da fenomenologia ou da base lingüística <sup>19</sup>.

Naquele momento, nas universidades encontravam-se na disciplina de literatura a vertente historicista e os conceitos estruturalistas. A Teoria da Literatura despontava nesse mesmo espaço. No choque entre os instrumentos utilizados para a análise da literatura, Silviano Santiago se identifica com a possibilidade de explicitar as margens do sistema literário brasileiro e a sua historiografia hortodoxa. Mais do que alojar o seu interesse nessa perspectiva crítica, ele dava mostras de estar adentrando aos estudos para além das discussões que na época se faziam presentes. De certa forma, em campo estavam presentes também as primeiras notas dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais. Essa é a sensação que a pesquisadora Eneida Cunha tem, olhando do ano de 1997 o texto de 1977:

Pequena incursão minha, aqui. Curioso é ler, hoje, esse texto de 1977 e observar como está próximo a um dos focos de atenção do que atualmente se denomina crítica da cultura, interessada nas produções pós-coloniais: a relocação (*relocation*) temporal do Outro – ou a negação da sua contemporaneidade – promovida pela racionalidade linear moderna e etnocêntrica, de efeito nitidamente hierarquizante <sup>20</sup>.

Naqueles anos da década de 1970, Silviano Santiago relia o passado literário brasileiro com a mente voltada para os estudos pós-coloniais, em busca das qualidades culturais dos povos não-europeus, segundo Eneida Leal Cunha. A procura da chave interpretativa do crítico para os seus estudos literários se baseava na retomada de um passado que fora explicitado somente do ponto de vista do colonizador e das teorias da influência e das fontes, para realocá-lo, ao mesmo tempo em que privilegia, na contemporaneidade, as perspectivas da multiplicidade em todos os campos do saber.

---

<sup>19</sup> CUNHA, Eneida Leal. Curto-circuito: algumas leituras de Silviano Santiago. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, abr. 1997, p. 136-137.

<sup>20</sup> CUNHA, op. cit., p. 137.



A pluralidade se apresenta assim como a forma aparente em que o descentramento se desfaz, já que deslocado o centro que se queria único e produtor original de conhecimento, surgem vários outros centros, mas agora conscientes de suas diversidades e, de certa forma, de seus limites enquanto produtores de saber e cultura, almejando sempre espaço próprio, mas sabendo-se interligado aos outros núcleos. Essa é a idéia central de algumas linhas teóricas na segunda metade do século 20 em que viveu, não só, mas mais intensamente, a experiência da transição da idéia de contínuo temporal, representado pela história e pelo processo em si, em favor da idéia de descontínuo, de estrutura, de tempo dividido em partículas, de fragmentação, de deslocamento e descentramento.

Todas essas questões, que muitos pensadores traduziram e traduzem em conceitos, como Homi Bhabha, Stuart Hall, Marc Auge, Ricardo Piglia e Hugo Achugar <sup>21</sup>, e que servem como delimitadores das vivências culturais por uma sociedade que está em desenvolvimento e à procura de suas definições atuais, mas não fixadoras, estão presentes, de uma forma ou de outra na escrita e no pensamento de Silvano Santiago:

Trabalh[o] por um movimento de descentramento: cada vez mais fui-me distanciando da província Minas Gerais. Esse distanciamento não é gratuito, é uma tentativa (talvez por demais metafórica) de compreender a amplidão do espaço geográfico no século do avião e dos meios de comunicação de massa eletrônicos. (...). Esse distanciamento da província Minas ou da província Brasil é resultado de alguém que compreendeu muito cedo que tinha nascido em um país extremamente contraditório: pobre e cosmopolita. Como, sendo pobre, não ser cosmopolita de araque? <sup>22</sup>.

O movimento de descentramento, para Silvano Santiago, começa desde o momento em que ele decide deixar sua terra natal para compreender a vastidão do

---

<sup>21</sup> Cf. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 395 p.; HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 410 p.; AUGE, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994. 111 p.; PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, s/d. 178 p.; ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 378p.

<sup>22</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 94.

espaço geográfico, que acaba por ser traduzido em sua escrita, tanto crítica quanto ficcional. Segundo Ítalo Moriconi:

A descentralização da produção do saber: [é] uma obsessão ética e política de Silviano Santiago. Com tudo o que ela também acarreta de atração pelo gosto do centramento...Descentrar é proliferar centros. O olhar periférico, como olhar de fronteira, vinha sendo cultivado desde os ensaios antigos, contraculturais, de *Uma literatura nos trópicos*<sup>23</sup>.

As respostas de Silviano Santiago podem estar reunidas na pergunta a que se faz em ter nascido em um país periférico, mas com pensamentos cosmopolitas. Paradoxo sobre o qual refletirá nos seus ensaios levantando as idéias de Joaquim Nabuco, Machado de Assis, Antonio Candido e outros “pensadores-intérpretes” do Brasil.

Por isso, sua preocupação é de entender as questões formadoras da cultura brasileira através da literatura, não se esquecendo do viés ideológico e político, necessário em um país que se quer cosmopolita:

Devo acrescentar que o meu interesse maior tem sido sempre discutir (literariamente) os grandes temas da nossa época. O parêntese usado na frase anterior pode marcar determinada fragilidade do meu projeto de vida. Não a nego.

Por razões que ainda não consigo me explicar (será que algum dia conseguirei?), prefiro viver intensamente a política através da palavra escrita, vale dizer, através da criação literária, ou até mesmo do ensaio e da sala de aula; prefiro vivê-la mais em palavra do que na vida partidária. Uma primeira pista para explicar essa preferência talvez esteja no meu nomadismo a partir dos vinte anos de idade (dois anos de Rio, um ano de Paris, dois de Novo México, três de New Jersey, um de Paris, um de Toronto, quatro de Buffalo, e por aí vai). A aventura enrijece moralmente, enfraquece intelectualmente, diversifica as paixões, intensifica a boa vontade para com o outro. Rijo, fraco, diversificado, intenso – eis um possível auto-retrato que te vendo por três tostões furados<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> MORICONI, Ítalo. Improviso em abismo para homenagem. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365p. p. 56.

<sup>24</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 94-95.

Para Silviano Santiago, a discussão de sua época está presente na sua escrita. Muito mais do que uma ficção, ou uma obra engajada, ela é uma construção em que se permite vislumbrar, pela perspectiva do escritor e crítico, a presença desses grandes temas dos quais fala. E esses grandes temas estão voltados para a cultura brasileira. Integram essa cultura. Paradoxalmente, foi viajando e conhecendo o exterior (universal) que ele analisou e interpretou o seu lugar (local).

O espaço de pertencimento, construído pelo pensamento, e ancorado nas realizações da escrita, fez de Silviano Santiago um intelectual que, segundo Lúcia Helena, “pavimentou o curso de um debate sobre as relações entre nação e narração, cultura e imperialismo, que hoje se veicula no Brasil, principalmente a partir de leituras de Homi Bhabha e de Edward Said, mas que já se antecipava nas páginas de dois de seus livros de ensaio”<sup>25</sup>. Antes das páginas dos livros de ensaio, o grande laboratório das novas perspectivas de leitura da literatura brasileira ocorreu no âmbito da universidade, mais especificamente, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisadora Rachel Esteves Lima, em ensaio intitulado “A crítica cultural na universidade”, atenta para o descaso da crítica literária para com a análise das instituições e suas personalidades. Segundo ela, os trabalhos da crítica literária se atêm, principalmente, em Antonio Candido e Afrânio Coutinho, dois representantes da transição da crítica de rodapé para a crítica produzida nas faculdades de letras. O seu objetivo principal é mapear a instituição e a linha de pesquisa na qual Silviano Santiago produziu seus trabalhos e orientou teses e dissertações, para demonstrar os rumos tomados pela crítica literária nas décadas de 1970, 1980 e 1990 e o papel de Silviano Santiago e da PUC-RIO, enquanto agente formador de uma “escola” no cenário da crítica literária contemporânea.

---

<sup>25</sup> HELENA, Lucia. Olhares em palimpsesto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365 p. p. 80.

A nova vertente dos estudos literários se configurou, na década de 1970, quando da consolidação da Teoria da Literatura como disciplina nas universidades brasileiras. Escreve a pesquisadora:

Ao contrário do que se passou na USP e na UFRJ, em que a criação dos cursos de pós-graduação representou, nos primeiros tempos, a continuidade de uma tradição de análise já sedimentada por críticos como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Eduardo Portella e Emmanuel Carneiro Leão, a partir de uma leitura sociológica, formalista ou filosófica do texto literário, na PUC do Rio de Janeiro a contratação de professores de “formação descentrada refletia-se nos cursos de orientação teórica cosmopolita”. Em comum, apenas o fato de que os três cursos tinham a pretensão de estarem a serviço de uma ciência da leitura. Ciência que se nutria de outras disciplinas como a lingüística, a antropologia, a psicanálise, a filosofia e a sociologia. A década de 70 consistiu no momento privilegiado para a consolidação da Teoria Literária enquanto uma disciplina que adota princípios e metodologias próprias para a análise literária, participando de uma integração interdisciplinar privilegiada nas ciências humanas

26

Rachel Esteves destaca, ainda, a participação de Affonso Romano de Sant’Anna, Luiz Costa Lima e de Gilberto Mendonça Teles, como os primeiros a orientarem teses produzidas na PUC-RIO adotando uma perspectiva formalista de análise literária, com a adoção do método estruturalista, não se esquecendo de salientar o caráter descontextualizado de tal perspectiva teórica.

Na contramão desse enfoque, a pesquisadora recorda que Silviano Santiago, já nos anos 1970, como professor de Literatura Francesa nos Estados Unidos e no Canadá, procurou orientar os seus trabalhos privilegiando uma abordagem interpretativa da obra literária, em oposição à análise textual, então vigente nos estudos estruturalistas. Suplantando a onda estruturalista, veio a teoria da intertextualidade que iniciou um processo de abertura metodológica, expresso no próprio ato de apropriação de um texto por outro. Foucault, Deleuze e Derrida, completariam, segundo a pesquisadora, o trabalho da abertura, constituindo “a base para uma crítica literária que se interessa em repensar a questão das relações

---

<sup>26</sup> LIMA, Rachel Esteves. A crítica cultural na universidade. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365 p. p. 172.

culturais entre os países, uma vez que coloca em xeque a idéia de verdade e de origem”<sup>27</sup>. As noções de escritura, suplemento e *différance* se transformaram em instrumentos para o questionamento do fono-logo-centrismo.

Como pesquisador e orientador de dissertações e teses, Silviano Santiago irá pautar-se, segundo Lima, “por um ‘engajamento’ sem apelos populistas que pressupunham a manutenção de uma pureza identitária, mas entendendo a Universidade como um lugar onde se faz possível uma reflexão crítica que leve em conta a multiplicidade dos discursos enunciados pelas diversas instâncias sociais”<sup>28</sup>.

## 1.2 Jacques Derrida por Silviano Santiago

É explícita a base de pensamento derridiano nos fundamentos evocados por Silviano Santiago para a interpretação da literatura e da cultura brasileiras. Considerado um dos primeiros, no Brasil, a estudar e aplicar as noções de Jacques Derrida, Silviano apresentou-o aos companheiros dos cursos ministrados na PUC-RIO. Evandro Nascimento<sup>29</sup> reconhece que o *Glossário de Derrida*, de 1976, editado pela Francisco Alves, elaborado por alunos de pós-graduação do Departamento de Letras da universidade e supervisionado por Silviano Santiago, permaneceu como referência solitária durante muito tempo no Brasil.

Usando as noções desenvolvidas por Derrida, Silviano Santiago escreveu ensaio sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade, no mesmo ano de lançamento do Glossário<sup>30</sup>. Ao manipular conceitos como “suplemento”, “escritura”, “enxerto”, “descentramento”, procura “não buscar na leitura do poema de Drummond sua referencialidade, isto é, seu significado como incerto entre outros objetos

<sup>27</sup> LIMA, op. cit., p. 174.

<sup>28</sup> Idem, p. 182.

<sup>29</sup> NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, 2001. 374 p.

<sup>30</sup> O título original do livro seria *Circulação do poema sem poeta*, conforme se lê nas páginas iniciais do livro *Iracema*, da série “Romances para estudo”: “[Silviano Santiago] acaba de entregar para a publicação uma leitura do discurso poético de Drummond, *Circulação do poema sem poeta*”. Pelo título, percebemos que Silviano Santiago se preocupava em expor a corrente estruturalista de que o “autor”, a pessoa física da escrita, não deveria ser objeto de estudo junto com o texto. Mas, sintomaticamente, a publicação saiu com o referente pessoal “Carlos Drummond de Andrade” como título da obra. Cf. ALENCAR, José de. *Iracema*. Notas e orientação didática por Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. 86 p. p. 6.

naturais, ou como ‘acontecimento’ pertencente e delimitado pelo real empírico. Seu significado será compreendido como interpretação de um objeto que tem seu próprio real, um real re-presentado”<sup>31</sup>. Em um dos seus primeiros trabalhos publicados e reconhecidos pelos seus pares, Silviano Santiago indica a sua curiosidade pela questão da representação não como referencial, real, mas como um objeto representado que se dispõe a ser interpretado. Ou seja, o objeto de conhecimento visto, observado e construído pela linguagem.

Acompanhemos a utilização das noções de Derrida pelo texto de Silviano Santiago como forma de compreensão de aspectos da teoria que possibilita a utilização da mesma no deslindamento das questões literárias. Chamam sua atenção os resultados da crítica sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade. Segundo Silviano Santiago, os estudos sobre os textos drummondianos, naquela época, já eram mais extensos do que a obra do poeta em si. Além disso, tais críticas concorriam em criatividade com a obra original. Por isso, os textos críticos são “suplementos” dos poemas e da linguagem poética de Drummond. Em nota de rodapé, o crítico explica o termo suplemento:

conceito utilizado por Jacques Derrida para explicar o *movimento* de significação que é avançado ao acrescentar alguma coisa a um todo. Seja ao nível da dicotomia significante/significado, quando serve para marcar a *falta* do significado com relação ao significante, seja ao nível das relações, quando serve para marcar o “jogo” da significação, que se opera com base em “substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito”<sup>32</sup>.

A suplementação ocorre, naturalmente, de fora para dentro, a partir de um encontro que desloca o centro e produz novas leituras que suplementam a leitura anterior. Silviano Santiago faz questão de explicar que não se trata de complemento, ou seja, não se acrescenta uma parte como prolongamento.

A liberdade da crítica decorre da relação intertextual, no caso, do poema com outros textos, derrubando a barreira imposta pelo texto como sendo objeto único e

---

<sup>31</sup> Santiago, CDA, p. 30.

<sup>32</sup> Idem, p. 26.

exclusivo. O texto perde a sua opacidade, a sua poética *ex-nihilo*. O crítico aponta Jorge Luis Borges e os seus textos de *Ficciones* como exemplos em que o texto poético e o texto crítico se encontram. As citações usadas por Borges, inventadas ou verdadeiras, escamoteadas ou aspeadas, pouco importa, obtêm o verdadeiro estatuto de enxerto, outro termo derridiano explicitado na análise:

De maneira simplificada, podemos explicar o *enxerto* como a força de ruptura que se pode aplicar a qualquer cadeia semiológica, operando a possibilidade de se extirpar qualquer sintagma desta cadeia sem que ele perca sua capacidade de funcionamento e com a vantagem de que o sintagma referido possa ser *enxertado* em qualquer outra cadeia <sup>33</sup>.

Para Silviano Santiago, os textos poéticos e o crítico são resultados de leitura, e “são portanto produtos híbridos e inventivos, contaminados aqui e ali por enxertos (...) que indicam novos caminhos, novas cores e perfumes para a floração” <sup>34</sup>. O hibridismo aparece no texto poético e no texto crítico, dando-nos a entender que tanto um quanto o outro podem ser reunidos sob uma única rubrica. O texto crítico pode conter o texto poético, assim como o texto poético pode conter o texto crítico.

Outra noção muito difundida a partir do pós-estruturalismo é o texto que se apresenta como “escritura” (*écriture*), texto sem origem autoral. A escritura teria um caráter assassino e o desejo de vida independente, recusando-se a ter o seu significado ligado à presença do escritor:

Derrida procura mostrar como o escrever é o negar da “presença” paterna, é exterminá-la com um golpe de estilete assassino, é dar ao texto a condição (agora vista positivamente) de sempre repetir a mesma coisa, mas ao mesmo tempo deixando que diferentes portas se abram para que novos olhos possam interpretar o texto significativo e suplementarmente. É, em outras palavras, dar ao texto o estatuto de filho bastardo. De filho que, assassinado o pai, começa a negar a sua “presença” como fonte de significado <sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> CDA, p. 28.

<sup>34</sup> Idem, p. 28.

<sup>35</sup> CDA, p. 32.

A escritura seria o texto (não necessariamente escrito) desvinculado de um ponto original (o pai morto) que poderia as diversas leituras possíveis. Sendo assim, a escritura amplia a significação através das diversas portas que podem ser abertas em sua compreensão, e, importante, podem suplementar a interpretação do texto. A escritura possibilitaria a livre suplementação da parte do intérprete. Autoriza a cópia com a necessária transformação do texto primeiro em outro.

Observando o movimento de ir e vir que se dá nos poemas de Drummond, como temas intermitentes que, aparentemente, estavam esquecidos, e retornam em versos futuros, apontando o não-desvencilhamento de nada, Silviano Santiago reconhece aí o conceito de descentramento, que ele usa como desestruturador de uma perspectiva teleológica na obra de Drummond:

É importante para a compreensão de uma das originalidades de nossa leitura o conceito de *descentramento*, tomado de empréstimo a Jacques Derrida. (...) No nosso caso, estamos tentando inclusive provar que não existe um *amadurecimento* progressivo dos poemas drummondianos, pois “infância”, um dos primeiros textos do poeta, se nos depara como dos mais ricos, e os chamados poemas maduros são bem imaturos numa leitura analítica”<sup>36</sup>.

Silviano Santiago entende descentramento como o não-reconhecimento de um único ponto de origem que cria a perspectiva de desenvolvimento com um ponto de chegada como em uma estrutura acabada. Assim, tanto a obra de Drummond não necessariamente se desenvolve, esteticamente, do pior para o melhor, como pode ocorrer o contrário. Da mesma forma, ele usa do conceito para descentrar a própria recorrência, como já dissemos, de temas e imagens que vão e voltam na poesia do poeta, extrapolando o significado primeiro da noção derridiana, como se fosse uma forma de suplementação de descentramento.

Utilizando-se do conceito de “espaçamento”, Silviano irá propor que as lições assimiladas pelo menino da obra de Drummond permanecem caladas no texto-

---

<sup>36</sup> CDA, p. 86.



poema, embora passageiramente, sendo ocultadas pelo discurso do homem-velho. Espaçamento é o não-percebido, o não-presente e o não-consciente, palavra que afirma a articulação do espaço e do tempo.

A partir da leitura de Silviano Santiago sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade fica evidente que a linha de pensamento do crítico brasileiro tem origem nas noções de literatura de Jacques Derrida. Silviano Santiago sente-se bem manipulando os conceitos, as idéias do franco-argelino e, isso é importante, adaptando tais idéias para um contexto latino-americano, especificamente brasileiro. Tal adaptação é possível e ocorre devido à perspectiva de Derrida que é a de desconstruir o discurso logocêntrico e falocêntrico, iminentemente centrado na cultura européia, origem da cultura latino-americana.

Dessa forma, Silviano Santiago, ao questionar o pensamento dependente latino-americano, discute também o logocentrismo e o europeísmo da cultura predominante na sociedade brasileira e de língua hispânica até recentemente. A outra vertente dessa dependência vem da parte dos Estados Unidos do Norte, com desvio e deslocamento cultural, visto ser a cultura americana centrada em um discurso modificado do discurso europeu.

Assim como Jacques Derrida, Silviano Santiago deseja deslocar o discurso fixado, enrijecido pela dominação prepotente de uma elite intelectual que se sente influenciada pela cultura européia e lê essa influência na cultura, principalmente literária, brasileira, a partir da época da colonização do Brasil, através do texto de Caminha, até as questões de multiculturalismo e pós-colonialismo atuais.

Um exemplo de deslocamento de discurso aparece no ensaio publicado na revista *Barroco*, de 1971, intitulado “A palavra de Deus”, em que Silviano Santiago trata da leitura da carta de Pero Vaz de Caminha, considerada por muitos historiadores a certidão de nascimento do Brasil. Usando uma epígrafe de Derrida que diz que o signo e a divindade nascem no mesmo lugar e tempo, o crítico demonstra no texto o momento exato em que o código lingüístico português e o código religioso são impostos ao colonizado pelo colonizador. Antes disso, existia somente, segundo lê o ensaísta na carta de Caminha, a imitação gestual do índio,

seguindo os rituais da missa portuguesa. Mero macaquear dos nativos. O espírito da imitação seria produto do imaginário de Caminha, ou estratégia política endereçada ao reis? pergunta o crítico. Em um segundo momento da colonização, a representação é que possibilitará a “comunicação” (entre aspas, pois aos índios foram negados a existência de seus deuses e o cultivo de sua própria língua, erigindo-se, assim, um discurso unilateral) entre os jesuítas e os nativos.

Reportando-se a José de Alencar e ao romance *Iracema*, Silviano demonstra as diferenças nos rituais de batismo entre Martim, que se “torna” um “coatiabo”, pintando a sua pele. Portanto, um batismo epitelial. Já o índio Poti é batizado segundo as regras da religião católica que prescreve do batizado mais do que uma relação superficial. Exige do outro uma entrega total, principalmente a um só Deus, um só coração.

Tencionando ainda mais a linha da hermenêutica religiosa e, por conseqüência, do poder, Silviano Santiago passa para o sermão de Padre Vieira que discute o papel do pregador. Partindo da parábola do semeador, Vieira vai torcendo palavras e conceitos para explicar o que são o semeador, a semente e os terrenos. Segundo o crítico, Vieira deve ter percebido que a parte mais importante desse esquema tríplice era o elemento sementeira. De um lado está o pregador, persuadindo; do outro lado, o homem, percebendo e, finalmente, Deus, iluminando. Como a conversão é, na verdade, um conhecer-se a si mesmo, o homem precisa de três elementos para conseguir tal proeza: olhos, espelho e luz. Daí, sobrepondo-se outro nível de interpretação surgirem: o pregador que concorre com o espelho (a doutrina); Deus, com a luz (graça); e o homem, com os olhos (conhecimento).

Silviano Santiago chega, assim, ao começo de seu ensaio, com Caminha e o conceito de imitação, que é uma forma de se olhar no espelho. Mas, segundo ele, aqui a imitação se passa nos dois planos, o do ouvinte e o do pregador, já que este também deve obediência total ao código religioso, ele também deve “imitar” um ser superior. Por outro lado, há uma transformação do sentido religioso quando do uso da palavra por parte do pregador, que Silviano chama de originalidade, transgressão ao código cuja fonte e inspiração é a imaginação: “a originalidade (...) vem do jogo interno dos conceitos, visto que a palavra sempre guarda a sua forma física, fixa e

eterna, a da Palavra de Deus. A originalidade é a heresia, crime semelhante a uma outra transgressão, a do código civil”<sup>37</sup>.

A palavra de Deus desloca-se em importância, recaindo, através da apresentação gráfica, com todos os significados que daí podem advir, em a palavra de deus (em minúscula). A primeira é a original, relacionada com o conteúdo bíblico, a segunda é o filtro da primeira. A segunda vem acrescida da utilização pragmática, no caso, de um pregador. A palavra, em Derrida, é o código linguístico mutacional.

A leitura teórica de Silviano Santiago está baseada, principalmente, na noção de suplemento, que, além de ser um instrumento com significado próprio, está implicado, também, no conceito de escritura/escrita. A noção de suplemento está muito próximo do pensamento que revela a questão da influência e de fonte, repensada por Silviano Santiago.

Fazendo eco às determinações de Silviano Santiago, Derrida propõe a especificidade do lugar da língua portuguesa falada no Brasil, como meio de sobrepujar a língua materna, de Portugal. O espaço ocupado pelo país sul-americano no sistema cultural tem potencialidade para fazer fluir o fluxo do intercâmbio intelectual entre Américas e Europa:

Encontra-se, portanto, o exemplo do Brasil, imenso país, imensa potencialidade humana e cultural paradoxalmente ligado por sua língua a uma pequena ex-capital colonial, por uma língua que teria explorado de um modo absolutamente diferente e rico, despertando um certo ciúme no país de origem. Atualmente, por exemplo, os intelectuais portugueses legitimam-se a partir do Brasil, vêem o Brasil como a verdadeira metrópole e a grande potência, enquanto eles próprios sentem-se como parentes envelhecidos, que voltaram a ser pequenos. Então, nas relações Brasil-Portugal, que é também a relação Europa-América, encontramos uma situação absolutamente exemplar<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> SANTIAGO, Silviano. A palavra de Deus. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 3, p. 7-13, 1971. p. 11.

<sup>38</sup> DERRIDA, Jacques. Entrevista para Rogério da Costa. In: COSTA, Rogério da. *Limiares do contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 1993. 104 p. p. 33.

Não está presente na fala de Jacques Derrida, um entendimento comum a Silviano Santiago, de que a cultura periférica faz parte de um todo, e que deve contribuir para o desenvolvimento das atividades sociais, políticas, artísticas, econômicas? A imagem projetada pela fala do pensador franco-argelino, de que os intelectuais portugueses se miram nos colegas brasileiros, não é de uma docilidade encantadora para os nossos ouvidos? Mesmo que essa relação deva ser resguardada pelas devidas proporções, já que a cultura portuguesa teve uma forte influência na cultura brasileira até o século 19, sendo substituída pela francesa. Mas de qualquer forma, está projetada nesses termos derridianos a relação Europa-América e a sua contraproposta, a relação América-Europa. Quando Silviano interpretou o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, apontou que a história em abismo contada dentro da narrativa principal era a contribuição do escritor português à narrativa francesa *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Eis, então, a criação como via de mão-dupla, o suplemento de um romance considerado por muitos críticos como obra-prima.

Silviano Santiago entendeu e aplica muito bem a idéia principal de Jacques Derrida, a famosa “desconstrução” que não se trata de conceito. Não tem como empregá-la diretamente sobre um discurso como se fosse um remédio para curar o doente. A idéia de desconstrução está no princípio de refazer um caminho pronto. Analisar, interpretar e desfazer possíveis pressupostos metafísicos entranhados na cultura. O que interessa ao filósofo é mostrar que a tradição clássica – que informa e mantém, até hoje, o paradigma de conhecimento no ocidente – se alimenta justamente daquilo que ela não mostra. É essa abordagem crítica diante de toda e qualquer prática ou teoria o que Derrida chama de “desconstrução”.

Leyla Perrone-Moisés, em artigo denominado “Entre o perigo e a chance”, esclarece o que entende por desconstrução. Para ela, Derrida:

“desconstrói” [a cultura ocidental] procedendo a uma leitura crítica dos textos de nossa cultura, em busca dos pressupostos metafísicos em que esta se assenta, revelando suas ambigüidades, contradições e não-ditos. A desconstrução rejeita o pensamento dualista (isto ou aquilo, isto contra aquilo) assim como o pensamento dialético (tese, antítese, síntese), deixando sempre aberta uma outra via que é a

*différance* (diferença e adiamento). Esse pensamento sempre em processo, que é a própria desconstrução, leva à formulação de paradoxos que irritam e contrariam aqueles que gostam de respostas claras e categóricas, consideradas racionais, confiáveis e operáveis. Entretanto, a força e a fertilidade da desconstrução residem justamente nesse enfrentamento constante das aporias, que desafiam o pensamento e deixam abertas as possibilidades imprevisíveis e incalculáveis do “por-vir”. O vigor do pensamento desconstrucionista reside em seu caráter arriscado, e na coragem com que Derrida assume a responsabilidade do pensar sem garantias, avançando sempre em busca de “mais luzes”<sup>39</sup>.

Na introdução de seu *Glossário*, Silviano Santiago adverte que a leitura de Derrida é, muitas vezes, penosa e desestimulante por sua frase não ser sempre cartesiana, além de que, os termos, à medida que vão sendo usados pelo autor, não são esclarecidos nas obras seguintes, por isso a idéia de se redigir um glossário:

Por fim, diga-se que o gesto básico dos textos de Derrida articula um agressivo questionamento dos pressupostos históricos sobre que se apóia o discurso da metafísica ocidental. Tal gesto se traduz por uma constante violência contra a interpretação clássica de certos livros, contra o uso indiscriminado de certos conceitos e sobretudo contra a “ingenuidade” filosófica da maioria dos chamados autores “estruturalistas”<sup>40</sup>.

O pensamento central da teoria de Jacques Derrida é poder extrair o não-dito dos discursos textuais clássicos, que são reproduzidos infinitamente, sem grandes questionamentos por parte do intérprete, revelando, assim, certa ingenuidade da crítica, naqueles tempos voltada para o estruturalismo. Por essas definições que acabamos de ver, a fonte derridiana parece ter força para continuar a agir no pensamento ocidental, já que não postula uma compreensão fechada do saber e do conhecimento, mas necessita a responsabilidade de estarmos atentos, sempre, a toda espécie de discurso totalizante. Mais ainda se se tratar de um crítico que tem como uma de suas primícias mapear a sua realidade imediata.

---

<sup>39</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Entre o perigo e a chance. *Cult*, São Paulo, n. 117, p. 44-46, 2007. p. 44.

<sup>40</sup> GDER, p. 5.

### 1.3 Confronto de teorias

José Guilherme Merquior publicou no *Jornal do Brasil*, em 27 de janeiro de 1974, um artigo de pura ironia a respeito da onda estruturalista que avançava pelo mundo acadêmico em Paris e no Brasil afora, salientando as intermináveis terminologias usadas pelos pesquisadores e fazendo menção à nova crítica que se alimentava do modelo mecânico aplicável. Na verdade, Merquior separa dois tipos de críticos: os novos universitários e os antigos críticos. Os primeiros saídos das universidades massificadas e que não têm cultura suficiente para empreender uma análise pelo viés do “aristocratismo intelectual”, e, portanto, usam do modelo estruturalista; e os segundos, os antigos críticos da verve estilística, que se utilizam de todo um profundo conhecimento “universal”, cosmopolita para explicar a obra de um artista. Não é à toa que o título do artigo é “O estruturalismo dos pobres”.

Pela reação do crítico, podemos observar o seu desconforto para com a nova “moda” vinda para fundamentar os estudos acadêmicos brasileiros nas décadas pós 1950. Para Merquior, a dependência brasileira da teoria francesa era um retrocesso depois da ruptura representada pelo modernismo paulista de 1922:

Entre nós, porém, a praga atua de modo mais daninho. O pedantismo da matriz (cinquenta anos depois da explosão ao mesmo tempo nacionalizante e universalista do modernismo, voltamos a macaquear abjetamente os piores aspectos da cultura francesa)<sup>41</sup>.

A questão da influência continua como a pedra no sapato da cultura brasileira. Para Merquior, a crítica brasileira volta a imitar os europeus, especificamente os franceses, quando se utilizam do estruturalismo, depois de ter passado por um movimento genuinamente nacional, sem fazer uma verdadeira varredura no uso do conceito, pois ele admite que existem grandes diferenças na aplicação do novo sistema de análise literário. Um Derrida e um Foucault, por exemplo, são a

---

<sup>41</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 90 p. 11.

comprovação de que nem tudo está perdido nesse meio, por isso ele diz que existem estruturalismos, no plural.

Em 1980, Silviano Santiago, em uma entrevista, vê o mesmo horizonte nas letras brasileiras, mas já com certo equilíbrio de opinião:

Ainda de maneira esquemática, diria que no Rio de Janeiro se instala com grande sucesso uma revisão da crítica literária colocando-se o problema de maneira radical a partir da “matéria” que constitui o próprio objeto de estudo: *a linguagem*. Deixando que as discussões de um excessivo interesse (inicial, hoje já equilibrado) pelos estudos lingüísticos. No presente caso, as fontes teóricas se originaram sobretudo no formalismo russo e no estruturalismo francês, de um lado, e do outro, no pensamento filosófico de Heidegger no que se refere ao problema da linguagem poética<sup>42</sup>.

Reverendo as disciplinas literárias sob uma perspectiva histórica, o crítico tem a consciência de que os pesquisadores brasileiros estavam abandonando o estruturalismo para se aterem na leitura do texto sob a perspectiva interdisciplinar que “serviu ela para direcionar a prática de leitura da década em vista [os anos 1980] de uma apreciação negativa dos padrões anteriores da teoria literária entre nós”<sup>43</sup>.

Roberto Schwarz vê a troca de teorias nas grades dos cursos universitários como modismo sem nenhum aprofundamento entre as lições aprendidas e a sociedade local. Há somente uma justaposição de formas sobre a cultura que não é originária do pensamento teórico manipulado. Mudança teórica sem necessidade interna, para ele, é uma ideologia que merece ser combatida<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Santiago, VQP, p. 195. Silviano distingue duas correntes, nesse momento, nas letras brasileiras. Uma é a vertente estruturalista, que grosso modo está sendo aplicada nas universidades da capital do Rio de Janeiro, que ele alude no trecho acima. Outra é a vertente neomarxista preocupada com os aspectos sociológicos da abordagem do texto e que seria utilizada em São Paulo, provavelmente na USP. Devemos ressaltar que no artigo de Merquior, ele indiretamente faz essa mesma divisão ao criticar as universidades que usam e abusam do estruturalismo acusando-as de emburrecimento, enquanto assinala que somente na USP tal “praga” não vicejou: “Não é à toa que a universidade brasileira menos atraída pelo delírio estruturalóide – a USP – é a mais sedimentada, a mais amadurecida das nossas instituições do gênero”. Idem, p. 13.

<sup>43</sup> Idem, p. 196.

<sup>44</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 184 p. p. 29-48.

Os anos desse meio século 20 foram impregnados por outras referências culturais. A respeito das novas vanguardas desses anos, escreve José Guilherme Merquior:

Começemos por dar nome aos bois: ao aludir a “neovanguardas” típicas do segundo século XX, temos em mente (dentro de cada área artística, e mais ou menos por ordem de entrada em cena) correntes como a música concreta e estocástica; a pintura informal, a arte pop e hiper-realista, a arte gestual, a neodadá e conceitual; o cinema pós-neo-realista, os estilos de *mise-em-scène* neobrechtianos e artaudianos; a poesia “beat” e o “nouveau roman”; a poesia concreta e práxis; o movimento tropicalista, etc.<sup>45</sup>.

No âmbito da crítica literária, a segunda metade do século 20 foi um campo amplo em que pensadores se debateram por uma compreensão dos processos literários e teóricos que aportavam no País, vindos da Europa e dos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que teorizavam a respeito dessa influência externa. As correntes predominantes eram o estruturalismo, o pós-estruturalismo e o pós-modernismo. Dentro de tão amplo espectro, muitas outras correntes se chocavam pelos corredores das universidades: as últimas marolas do esteticismo, do impressionismo crítico baseado nas humanidades e cultura geral, por exemplo, assim como o questionamento sobre a morte do modernismo. Vimos que, através das palavras de Merquior, a USP era um reduto da sociologia da literatura, sem privilegiar a onda estruturalista que atingia a PUC-RIO e a UFRJ.

No contexto da luta entre os que apoiavam as teorias da literatura e aqueles que achavam que a literatura estava morrendo com o advento da cientificidade no seu estudo, Flora Sussekind, lendo Costa Lima, vê a questão da pura vaidade entre intelectuais como um dos motes para todo esse alarido:

A ênfase de Luiz Costa Lima na oposição entre “formalização” e “aventura das personalidades” parece apontar não apenas para o

---

<sup>45</sup> MERQUIOR, op. cit., p. 16.



assunto em debate (o Estruturalismo), mas para o cerne mesmo destas polêmicas literárias: o duelo de personalidades que tentam assim provar competência, sobressair entre seus “iguais” e conquistar uma fatia maior de poder no meio intelectual. Daí, a resistência a um pensamento mais interessado nos objetos que estuda do que em ressaltar subjetividades, preocupado em exhibir pressupostos ao invés de escondê-los para melhor garantir a “magia” de suas conclusões <sup>46</sup>.

Além dos debates a respeito das vertentes teóricas, os intelectuais brasileiros se viram frente a uma ditadura militar que durou vinte e um anos. Contextualizar esse período foi uma das principais dificuldades dos pensadores que encontraram nas literaturas autobiográficas e de enredos fantásticos uma solução impressa para a falta de comunicação e de notícias sobre a época. Sem esses relatos, as fontes sobre os temas da ditadura seriam apenas os documentos oficiais do governo totalitário. Desse mesmo pacote cultural, surge a contracultura espelhada nos poetas do mimeógrafo, no Tropicalismo e na arte conceitual de Hélio Oiticica. A crítica acadêmica, em sua maior parte, passou por cima de tais manifestações denominadas marginais, empenhada em que estava em conservar a “alta cultura”. Poucos se atreveram a adentrar nessas questões.

Por outro lado, o capitalismo avançado atingia a inteligência brasileira, que se via na obrigação de se tornar profissional, como atesta Flora Sussekind. Ao traçar um panorama da literatura e da vida literária brasileiras das décadas de 1960, 1970 e começo dos anos 1980, a pesquisadora detecta o momento em que o perfil intelectual do escritor se encontra frente ao mercado e à industrialização do sistema editorial nacional, exigindo deste a sua profissionalização. A pesquisadora atenta para a duplicidade da trilha que espera pelo intelectual: a especialização acadêmica e a necessidade de uma “dicção jornalística”. Ou seja, que ele tenha acesso a um público maior e menos especializado, aplicando um “texto de fácil compreensão”; e atuando junto às editoras como uma espécie de consultor para a edição de coleções “de estudos e biografias de bolso que se multiplicam no panorama editorial brasileiro recente” <sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 161 p. p. 58.

<sup>47</sup> SUSSEKIND, op. cit., p. 153.

A via de mão dupla que espera pelo crítico – a especialização acadêmica com o discurso jornalístico – se tornou um objeto de reflexão e de alguma prática a partir dos anos 1980, em que nomes privilegiados passaram a escrever e a fazer crítica nos cadernos suplementares de alguns grandes jornais do País, e até em outros meios de comunicação. Leda Tenório da Motta em seu livro *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século* faz a pergunta sobre o que concluir da crítica que se faz atualmente no País? Resposta:

O lugar da crítica – se é que lhe resta sempre um lugar, com que nem todos concordariam – é hoje, de fato, indistintamente o periodismo (aí incluída a internet), as fileiras acadêmicas, a produção cultural, os próprios ateliês de criação, e inclusive os de tradução, que é de onde saem os críticos-poetas (...) E por mais que também se possa dizer que a grande imprensa condescende cada vez menos em resenhar livros (...).

Espaço lábil que, se foi ilustrado, num passado já não mais tão recente, pela militância na imprensa, ao longo de décadas, (...) reconfirma-se, contemporaneamente, pelas relações que um bom número de bons universitários entretém com a imprensa cultural, onde alguns são articulistas, e às vezes fixos, a exemplo de um Jorge Coli e de Arthur Netrovski (mas um Nicolau Sevcenko poderia ser um bom exemplo de um colaborador que, sem ser fixo, é assíduo às páginas da mídia escrita [podemos citar Silviano Santiago, como um outro assíduo nas páginas dos periódicos]). E, inversamente, pelas relações que os segundos cadernos também entretém com as faculdades, veja-se a presença constante de um Marcelo Coelho ou de um Willer (...) em eventos acadêmicos. E ainda a constância com que, na qualidade de produtor cultural, Willer convoca a academia <sup>48</sup>.

A abertura proposta pela pesquisadora encontra-se no pensamento de Silviano Santiago, na perspectiva de que um intelectual deve colocar suas idéias para um público maior, via os meios de comunicação. Assim, também, parece-nos apropriada a ponte entre academia e agentes de reconhecido saber para além dos muros das instituições acadêmicas, como cita Leda Tenório. Inclusive a sua proposta para que a crítica volte a ter ares mais fortes como nas décadas do século passado é a necessidade de um debate enérgico entre as idéias, como a do seqüestro do barroco alardeado por Haroldo de Campos contra a obra de Antonio Candido. Só assim, expondo divergências de pensamento, seria possível alavancar

---

<sup>48</sup> MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 216 p. p. 198-199.

as idéias e reunir o maior número de pensadores interessados em aumentar a discussão a respeito do tópico levantado:

De fato, parece-nos que é naquele tipo de “duelo que Flora Sussekind menciona *en passant* a propósito de Candido e Afrânio – mas sem dar o mesmo peso que nós queremos lhe dar aqui, para terminar – que é preciso buscar a nova pulsação das coisas. Vale dizer, num enfrentamento entre pares – seja qual for o perfil profissional ou o veículo do crítico de *plantão*: Columbia ou *New Yorker*, a *École des Hautes Études* ou o *Magazine Littéraire*, o Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp ou a revista *Cult*, por exemplo – acerca da maneira de tomar o objeto literário, se na sua imanência de objeto suficiente que começa e acaba em si mesmo ou se na sua referência ao mundo exterior de que seria uma caixa de sensibílissima ressonância, que está o problema. Enfrentamento que atesta o quanto, nos últimos 50 anos, a crítica brasileira é governada por tensões essencialmente metodológicas<sup>49</sup>.

Leda Tenório acredita na polêmica intelectual como motor da vida cultural, que Flora Sussekind já havia sublinhado, só que restrito aos períodos de governos autoritários. Mas essas tensões seriam organizadas dentro de um campo de debate intelectualizado, devidamente governadas por metodologias próprias. Uma espécie de “discussão” politicamente correta. De certa forma, pode ser essa a mesma questão aludida por Costa Lima, que reclama por não ter pares para as discussões dentro das instituições brasileiras, já que seus intelectuais não querem “pensar”<sup>50</sup>.

Como a pesquisadora refere o nome de Cláudio Willer, seria interessante atentar para o que ele diz a respeito de uma provável crise da crítica. Em um ensaio para a revista *Cult*, n. 49, de agosto de 2001, o poeta discute a crítica literária que estaria subdividida em vertente universitária e antiacadêmica. Para ele, nos últimos quarenta anos não só mudou a crítica, como mudaram os críticos. Com a redução do número de jornais a partir de 1960, diminuiu-se o espaço para os críticos literários – de rodapé -, assim como aumentou, gradativamente, o número de universidades, faculdades e de colégios, ampliando o mercado de trabalho para o profissional das Letras.

---

<sup>49</sup> MOTTA, op. cit., p. 199-200.

<sup>50</sup> LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 250 p.

O ensaísta comenta um episódio em que, durante algumas sessões de um ciclo de debates, denominado *Poesia em Revista*, coordenado por ele, em 2000, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, alguns convidados, editores e poetas, se estranharam:

Acabou-se mostrando algumas linhas mestras da poesia contemporânea e, em certa medida, da crítica. A mais evidente, a ponto de suscitar discussões ásperas e um certo desconforto, confrontou revistas e jornais encabeçados por quadros vinculados à Universidade, estudantes ou professores de Letras, e outros que externaram críticas à instituição”<sup>51</sup>.

Tal debate se deu e se dá pelas diferenças entre uma crítica universitária e uma crítica antiacadêmica, que não tem eco fora do meio acadêmico por não ser veiculada pelos meios de comunicação:

É mais um sinal de passividade do nosso jornalismo nada disso transparecer em seus cadernos culturais. Se fosse uns vinte anos atrás, um “Folhetim” da *Folha de S. Paulo* iria examinar, sob diversos ângulos, esse contraste entre uma vida literária universitária pautada por cerebralismo, hiperteoricismo, dissociação entre vida e uma produção identificada à “invenção”, resultado da “pesquisa” e “experimentação” praticadas com “rigor” e “disciplina”, e outra correndo por fora, extra-institucional, valorizando a informalidade, a tradução da experiência vivida pelo autor e de suas paixões em uma criação espontânea, fruto da intuição e até da revelação<sup>52</sup>.

Correlato de tal situação é explanado por Cláudio Willer, quanto à direção de percurso que se faz da crítica para a leitura da obra nas instituições acadêmicas. Como solução para o impasse na crítica e na criação literária (como se questiona o ensaísta), ele propõe a reintrodução de noções exteriores aos paradigmas teóricos:

---

<sup>51</sup> WILLER, Cláudio. A crise da crítica. *Cult*, São Paulo, n. 49, p. 10-16, 2001. p. 13.

<sup>52</sup> WILLER, op. cit., p. 13.

No entanto, a utilização de mais de um quadro de referências não basta [para uma abertura cultural de inclusão], pela seguinte razão: estruturalismos, abordagens socioculturais, o que for, são partes que não se somam, sistemas fechados, antagônicos em seus fundamentos epistemológicos. Querer simplesmente juntá-los seria igual a um psicólogo acender velas ao mesmo tempo a Freud e ao behaviorismo: não dá, não há como fazer isso respeitando minimamente sua integridade. Mais importante é reintroduzir noções exteriores a esses paradigmas, arejando-os, a começar por aquelas da Filosofia (...). Também é urgente, mais ainda aqui, onde primeiro se estuda Bakhtine, para depois, como exemplificação de seus conceitos, ler Rabelais e Dostoievski, examinar o conhecimento de literatura contido na criação original e o testemunho dos próprios criadores. Nesse sentido, é ótimo disseminar-se a prática de oficinas e rodas de leitura em instituições de ensino, desde o primeiro grau até a pós-graduação. Mas professores e alunos envolvidos nesses programas devem esquecer o que já aprenderam, em uma espécie de zen-budismo aplicado à leitura, desburocratizando-a para recuperar uma informalidade inseparável da sua vivência <sup>53</sup>.

A preocupação com uma possível crise da crítica literária brasileira também é discutida por Benedito Nunes no ensaio “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. Fazendo todo um percurso da crítica literária brasileira desde o século 19 com Silvio Romero e José Veríssimo até os dias contemporâneos, em que o ensaísta aponta o possível desvio da crítica para outras áreas que não a literatura, diga-se crítica cultural: “sairá, pois, a crítica literária dos limites da estrita literatura, como antes esta já saíra, com Câmara Cascudo, do erudito para o popular?” <sup>54</sup>. A sua resposta é que, mesmo que uma parte dela se guie por esse caminho, a outra seguirá os rumos traçados pela literatura, que, para ele, também está em crise.

A solução, a seu ver, está proposta no pensamento de Leyla Perrone-Moisés:

Mas talvez seja mesmo a crise da crítica o efeito exterior de uma crise da própria literatura, combatida, intoxicada, inconfortada, maquilada dentro do vigente sistema de valores mediáticos da vida cultural brasileira globalizada. “Será” – pergunta Leyla, e eu com ela – “que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica literária, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava literatura?”. Teríamos então de rever, como admite a mesma

<sup>53</sup> Idem, p. 16.

<sup>54</sup> NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2000. 136 p. p. 72.

Leyla, as desconstruções, que foram necessárias, rever o lugar mesquinho da literatura no ensino médio, rever as nossas atitudes em face dela, enfrentar a mentalidade que a rebaixou. Se a literatura cai, a crítica despenca<sup>55</sup>.

Não é de hoje que os caminhos da literatura e da crítica são árduos. Estará mesmo a literatura em crise? Desde quando? E com ela a crítica desmorona também? São perguntas que se fazem há muitos anos, a cada nova onda estética e teórica. A cada nova ficção que surge, proclama-se a morte da literatura, da história da literatura, da cultura. A cada nova tecnologia, proclama-se o fim do papel e do livro no formato em que o conhecemos. Mas é a partir dessas questões que podemos reformular novas estratégias para o ressurgimento, se é que algo desapareceu, de nossas narrativas e, com elas, a crítica. Senão, não estaríamos aqui, escrevendo e questionando.

---

<sup>55</sup> WILLER, op. cit., p. 74-75.

## 2 NO REINO DA PALAVRA

### 2.1 Múltiplos gêneros

No ensaio intitulado “A crítica literária no jornal”, de 1995, Silviano Santiago enfatiza a necessidade de o intelectual, na contemporaneidade e sob a rede midiática das comunicações rápidas e abrangentes, ocupar os espaços circunscritos pela imprensa escrita não especializada. Ele conclama o escritor literário e o professor de Letras a participar das páginas dos grandes jornais e revistas de circulação nacional e internacional, em benefício da literatura, da universidade, da imprensa, do público e até em benefício próprio: “o grande desafio hoje, para nós, escritores e universitários de formação literária, é o da leitura crítica – no espaço do jornal e da revista – das obras contemporâneas pelo viés da qualidade, leitura empenhada na vida e sobrevivência cotidiana da arte”<sup>56</sup>. Baseado em sua perspectiva de comunicação abrangente, Silviano Santiago é presença constante nos jornais e revistas do País, aproveitando-se do meio de comunicação para esclarecer aos leitores sobre o mundo da literatura e da cultura, de livros de outros autores e de sua própria escrita ensaística-ficcional.

Em resposta a uma entrevista no jornal curitibano *Rascunho* em julho de 2004, sobre a convivência do acadêmico, do crítico e do escritor em torno de uma mesma pessoa, Silviano Santiago afirmou:

Ninguém atrapalha ninguém, a não ser no nível da “performance” (em público). O acadêmico e o crítico atrapalham muito a performance do ficcionista. Do mesmo modo, o ficcionista atrapalha a performance do acadêmico e do crítico. Por performance estou entendendo a atitude do sujeito Silviano Santiago diante do público, em qualquer auditório ou página de jornal. Acadêmico, crítico e ficcionista (e o que mais vier) convivem em total desarmonia e amizade. A graça está em jogar um contra o outro, fazer um leitor do outro. Está em fazer com que, diante de uma nova produção, os três briguem para saber quem deve ser o responsável pela escrita. Um exemplo? Por muitos anos o professor ficou ensinando textos autobiográficos, para que o crítico apresentasse a desconstrução da teoria da literatura formalista e o escritor pudesse escrever o romance **Em liberdade**. (...). O acadêmico ganha dinheiro; o crítico ganha espaço na imprensa e o ficcionista

---

<sup>56</sup> COSPO, p. 167.

escreve livros que são publicados com o lucro que o Paulo Coelho traz para a Editora Rocco. Eis as três gotas da minha vida profissional<sup>57</sup>.

A escrita de Silviano Santiago está em permanente contato com os diferentes gêneros, como ele mesmo afirmou. Tanto o crítico quanto o ficcionista e o acadêmico lêem-se constantemente; trocam informações e produzem textos críticos, ficcionais e acadêmicos que são publicados em livros, revistas e jornais. Dessa leitura, originam-se textos híbridos. Apesar do limite imposto pelas normas gerais de cada gênero, é de se levar em conta que há uma forte migração e contaminação entre eles. A prosa que invade a poesia, a poesia que se mistura à prosa<sup>58</sup>; a crítica nas linhas da ficção e a ficção que margeia o ensaio crítico<sup>59</sup>.

Para Silviano Santiago, o rótulo é inibidor tanto no que diz respeito à compartimentação de escola estética quanto às denominações relacionadas a gêneros. Não é à toa que nas suas criações ficcionais as classificações se tornam difíceis de ser apontadas, pois ele mescla vários gêneros em uma só obra. Insistentemente, denuncia os limites castradores que são as catalogações das escritas. Ele conclama, por exemplo, os autores brasileiros que repudiavam esse tipo de comportamento, ao mesmo tempo em que denuncia que a lei de mercado das edições acaba forçando as denominações mais óbvias para a rentabilidade comercial da literatura:

Desde Mário e Oswald, desde Clarice e Rosa, uma das coisas interessantes que o escritor tem feito é o questionamento da noção clássica de gênero (“*genre*”, em francês). **Macunaíma** é uma rapsódia musical, no entanto só venderá se você disser que é um romance. Os textos de **Tutaméia** têm pouco a ver com o conto feito até então, mas se não aceitar a etiqueta está perdido. As anotações soltas de Clarice (em **Para não esquecer**, por exemplo) são contos, mini-contos ou aforismos? Ou só anotações mesmo?<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> SANTIAGO, Silviano. O tímido polêmico. Entrevista para Rogério Pereira. *Rascunho*, Curitiba, n. 51, p. 4-5, 2004. p. 4.

<sup>58</sup> A esse respeito ver: CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 82 p.

<sup>59</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 216 p.

<sup>60</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 5.



Conscientemente, Silviano Santiago bifurca o caminho do autor entre criação e mercado. O que é da competência do criador? E o que é da competência do mundo dos negócios? Como a obra acabada é “embalada” pelos responsáveis pela venda do produto? São questionamentos que ficam implícitos na resposta de Silviano e que confirmam uma tendência na relação entre autor-editor-mercado. O importante, na ótica do crítico, é que o artista não se deixe influenciar por essa questão mercadológica, nem se valha do sentido histórico que confina criações e criadores em guetos necessários para o seu devido esclarecimento. Dessa forma, a criação se torna, cada vez mais, uma obra híbrida:

a transgressão aos gêneros, tal qual estabelecidos pelas poéticas clássicas e pela modernidade, é uma das graças de quem produz textos. Por outro lado, a maioria dos escritores – e falo também das novas gerações – não aceita mais (ainda bem!) ter o seu campo de atuação restrito a esse ou aquele campo profissional. Tem algo do ficcionista, algo do crítico, algo do jornalista, algo do professor, algo do performático. E isso sem dúvida vem afetando a “construção” do seu texto, que se torna mais e mais uma coisa híbrida. Menos e menos o ficcionista produz textos segundo uma definição rigorosa de gênero. No entanto, se quiser vender o produto híbrido e ganhar dinheiro para pagar o leite das criancinhas, se quiser encontrar um lugar certo na prateleira das livrarias, o seu lugar no suplemento literário, é melhor que se esconda (comercialmente) por detrás de uma etiqueta. Em suma, hoje o gênero, se explicitado, recebe o prêmio do *marketing*. Como vivemos no mundo em que vivemos, tudo bem. Ou tudo mau<sup>61</sup>.

Silviano Santiago considera-se um produtor de textos e como tal procura transgredir os gêneros, pois não se acha prisioneiro de nenhum. Ele fala da ruptura de uma tradição historiográfica e crítica que é a de tentar domar a escrita do autor através da formalização de sua obra. Para ele, criar é justamente romper com essas margens artificiais, assim como é preciso conviver com as idiossincrasias da contemporaneidade.

O contexto histórico e teórico do escritor vai se ampliando à medida que a sua trajetória intelectual desenha-se através da sua escrita. O tempo de sua atualidade é a matéria com a qual ele molda seus textos e cria suas figuras de ficção. O preparo

---

<sup>61</sup> SANTIAGO, op. cit., p. 5.

esmerado da sua escrita é uma forma de rasurar as escritas anteriores nas formas literárias. A sua intenção é romper com essas linhas limítrofes, as quais ele mesmo reconhece como um fator comum entre as novas gerações que não se deixaram marcar facilmente pelas etiquetas. A partir da constatação de que as formas de sua obra são híbridas (texto no qual os limites de caracterização dos gêneros ficção, ensaio, jornalismo são apagados), ele desconstrói as questões formais de gênero.

A própria característica do ensaio, por exemplo, já é suficiente para a combinação entre diversos gêneros. O ensaio literário está posto em um entre-lugar, em que se encontram diferentes áreas do conhecimento humano, como a filosofia, a política, a novela, o documento; ampliando seu contexto desde a mais pura erudição quanto o apontamento de perspectiva mais popular. De abrangente espectro <sup>62</sup>, sob a rubrica de Silviano Santiago são ensaios críticos e interpretativos, pois abrangem o fato literário específico, assim como as idéias gerais, não muitas vezes, espraiando-se em um teor de prosa artística.

A veia literária do ensaio, segundo Fernand Ouellette, se manifesta pela “imaginação do desejo”, mais “pelo possível do que pela vontade de elaborar uma síntese, pela apreensão do que é” <sup>63</sup>. O ensaio possibilita a frouxidão dos limites engessadores dos trabalhos de caráter sistemático e técnico, sem contudo, deixar que suas matérias se tornem pura fantasia literária. O aspecto da literariedade está relacionado ao desejo, à imaginação, como vimos, em um sentido muito próximo ao de “autobiografia” de Ricardo Piglia: a busca por si mesmo pelo meio daquilo que lhe é mais caro em matéria de criação, de realização pessoal, investigando o outro.

O reconhecimento de si expresso no ensaio não deixa de ser a exposição do acúmulo de erudição que subjaz na trajetória intelectual do ensaísta, o que dá ao leitor a impressão de menos rigidez nos passos da investigação sistemática. Luiz Roncari escreve que: “[os ensaístas] são capazes de isolarem nas suas experiências

---

<sup>62</sup> Alexandre Eulálio relaciona alguns: o ensaio subjetivo, que ele reconhece na crônica brasileira, os aforismos, máximas, provérbios; assim como polêmicas, sátiras, cartas-abertas e panfletos. Cf. EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. *Língua e Literatura*: Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 14, v. 17, 1989. p. 10.

<sup>63</sup> OUELLETTE, Fernand. Divagações sobre o ensaio. *Língua e Literatura*: Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 14, v. 17, 1989. p. 55.

amplas, as primeiras definições mais gerais e ponderáveis para a perseguição de um tema”<sup>64</sup>.

Um exemplo da relação entre diversas formas discursivas, da imaginação do desejo e da erudição está presente nos livros de ensaios do autor. Em *Vale quanto pesa*, publicado em 1982, o primeiro texto-ensaio é o texto-poema “Faça (como fazer?) sentido”, em que a palavra “sentido” (em todo o poema) vem rasurada por diversos XXs. Nele, o autor apreende diversos significados para o termo “sentido”, o que nos dá a entender que devemos procurar um sentido também para o lugar desse texto em um livro de ensaios sobre questões político-culturais, editado na época da ditadura militar brasileira:

Çentido – no duplo sentido.  
Ainda no outro sentido, e acrescento:  
são os tempos. Bicudos.  
Ficar na posição de sentido – obrigam  
e esperam que fiquemos.

Pátria amada salva salve!  
mais  
Soltem-me deixem-me gritar!

Centido (os cinco) é a busca,  
convenhamos,  
para a falta de sentido.  
Ssentido é a posição,  
descubramos,  
para dar sentido ao dito concedido,  
sem ter sido prestado o necessário sentido.

(Só faz sentido,  
Quando se preenche com outro sentido.)<sup>65</sup>.

A palavra sentido está grafada em três formas diferentes: çentido, centido, ssentido, remetendo-nos ao conceito derridiano de *différance*, em que o sentido aparece somente se podemos executar a grafia da palavra, deixando em segundo plano o seu aspecto fônico, ampliando, assim, a positividade do texto escrito.

<sup>64</sup> RONCARI, Luiz. Ensaio e erro: o ensaio e a questão dos gêneros. In: *Língua e Literatura: Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*, São Paulo, ano 14, v. 17, 1989. p. 74.

<sup>65</sup> VAQPE, p. 11.

No mesmo livro de ensaios, Silviano Santiago se utiliza do discurso e da forma poéticos para fazer a crítica das esculturas de Antônio Manuel, sob o título de “Frutos do espaço”:

O progresso convence por estranhas ilações:  
pega “parque” e faz dele  
parque industrial.

O progresso convence por estranhas ilações:  
pega “selva” e faz dela  
selva de pedra.

O homem do parque industrial  
sobrevive na selva de pedra.  
Semanticamente o espaço urbano  
se constrói pela referência à natureza,  
para nega-la. Para destruí-la.  
Nos dá em jogo de palavra  
o que nos rouba em  
terra, vegetação, animais.

“Sempre pensei em fundir a imagem  
dentro do espaço em progresso.”

Para o arquiteto de cidade, no século XIX,  
a *urbis* era um organismo vivo. O parque era o  
PULMÃO DA CIDADE.

Ali, podiam os habitantes,  
já asfixiados pela rápida industrialização,  
RESPIRAR.

No trabalho de Antônio Manuel  
(frutos do espaço  
frutos da terra  
frutos da Catacumba)

tudo volta a  
RESPIRAR:

o artista não planeja mais com vistas ao cubo da galeria,  
com ambiente de ar refrigerado,  
o espectador transita pelo olfato do parque,  
a natureza não se sente abafada  
pelo opaco do bronze ou do mármore,  
o próprio trabalho se nutre de clorofila:  
“a arte banha-se com vida e como tal exige respirar”,  
DELICADAS ARMAÇÕES.

Nem abstrato nem figurativo,  
nem realidade nem representação,  
COM O GRAFITE DO COTIDIANO  
os olhos do espectador  
- traço, linha –  
Fazem incisões na paisagem.  
Delicadas armações

deixam entrever, através de vazios,  
A PAISAGEM.

“Concebo estas estruturas  
associadas a imagens.”  
O espaço vazio não impede tampouco  
a circulação do olhar da natureza.  
No trabalho de Antônio Manuel  
a natureza volta a admirar e a ser admirada.  
É vista, entrevista, composta, enquadrada,  
lisonjeada, pisada, tocada.

E eu espectador, me vejo visto, entrevistado,  
composto, enquadrado, lisonjeado,  
pisado, tocado pela natureza.  
Tudo é “suposto vazio”;  
tudo é “cheio”. Pleno.

Antônio Manuel convence por estranhas ilações:  
pega “selva de pedra” e faz dela  
selva.

Antônio Manuel convence por estranhas ilações:  
pega “parque industrial” e faz dele  
parque,  
pulmão da cidade,  
pulmão da arte,  
RESPIRAR.<sup>66</sup>

Ao confrontar a crítica ao conteúdo do criticado, Silviano Santiago transforma o texto ensaístico em uma escultura de signos grafados, modificando a estrutura frásica horizontal para vertical e amplificando a possibilidade linguística de expressar mais em conteúdo menor. Outra possibilidade de leitura também justifica a forma do discurso. Silviano Santiago afirma que as esculturas de Antônio Manuel saíram das galerias dos museus e foram expostas em parques da cidade, misturando-se à natureza. Da mesma forma, o crítico retira o conteúdo crítico da forma discursiva da crítica tradicional e o transfere para uma outra moldura, uma outra estrutura discursiva, a da poesia.

No mesmo livro de ensaios, Silviano Santiago publica uma entrevista cedida para Heloísa Buarque de Hollanda, em que fala sobre problemas teóricos colocados pela crítica literária brasileira contemporânea; a produção da imprensa especializada e a adequação da crítica literária à produção cultural da época, anos 1970. Nessa

---

<sup>66</sup> Santiago, VAQPE, p. 161-162.

entrevista, Silviano Santiago conclui que a produção cultural da década encontrou um espaço nos jornais e revistas, incluindo aí os poemas dos marginais e a música popular:

Também a incorporação da música popular à literatura foi plenamente seguida pela crítica literária (apesar de forte oposição dos redutos da geração de 45). Desde o movimento Tropicália, os diversos grupos foram estudados com carinho e interesse, não havendo nos estudos, os que conheço, nenhuma marca de preconceito<sup>67</sup>.

Silviano Santiago foca a abertura da crítica literária para outras formas discursivas de arte, como a música popular brasileira. Tal posição lhe dá apoio para poder fazer a crítica da escultura de Antônio Manuel. Dessa maneira, amplia seu escopo para uma crítica cultural, como o próprio subtítulo do livro já indicava.

O recurso de recorrer à poesia para criticar um dado objeto de estudo é utilizado por Silviano Santiago, novamente, no livro de ensaios *Nas malhas da letra*, de 1989. Na segunda parte da obra, ele estuda o movimento modernista brasileiro de 22. Como espécie de epígrafe, o crítico cria um texto-ensaístico-ficcional, a partir de uma crônica de Mário de Andrade:

*Em 1924 uma caravana de paulistas, composta de jovens modernistas e gente da sociedade, excursiona pelo interior de Minas, em companhia do poeta suíço Blaise Cendrars, que então nos visitava. Dessa viagem nos dá conta Oswald de Andrade no “Roteiro das Minas” (in Pau Brasil, 1925). Mário de Andrade, ainda em 24, publicou uma crônica da viagem na revista América Brasileira. Dela extraímos este outro roteiro.*

QUELLE MERVEILLE!  
O trem engasga  
Dá um arranco  
Todos sobem  
O trem vai  
Que negros mais diversos!

---

<sup>67</sup> VAQPE, p. 200.

Cabindas, monjolos, minas...  
Espero o “Quelle merveille!”  
Onde estará o Cendrars?

ZEBU  
Colinas mansas  
Terra fraca de mau capim  
Só Zebu mesmo

INGAIA CIÊNCIA  
E imaginar que se um naturalista por aqui viajasse estragaria  
estes verdes naturais com os seus nomes  
gregos e latinos...

INTERIOR  
Na cidade morta  
o deserto  
modorra  
a grande igreja eleva as torres curtas.  
Nada que ver por fora.

SÉCULO 18  
Naquele tempo  
os paulistas não pensavam  
no dia seguinte.

SEU SENNA – I  
“Posso escrever-lhe o nome com um ene só,  
seu Senna?”.  
Que maravilha!  
Seu Senna  
tem só três dentes espaçados na frente.  
Que nem são dele.  
São de ouro.  
Quando seu Senna ri fica mineiro.

SEU SENNA – II  
Tem um riso  
que é a matriz de São João d`el Rei.  
Parece nave escura  
com o altar-mor e dois altares laterais  
em talha dourada.

SEU SENNA – III  
Mas o Osvaldo  
(depois do manifesto pau-brasil assim chamado)  
jura que jamais tivera  
a intenção de abandonar Paris  
para vir encontrar o  
Senna  
em São João d`el Rei.

JANTA  
O trem pára em Gonçalves Ferreira  
Demorarão um pouco mais a partida

para que jantemos sossegados.

PRIMEIRO TURISTA

“Que é do Godofredo?”

“De certo já subiu a ladeira.”

(Ele não sabe quem tem a chave da igreja.

Fui-lhe atrás.)

“Passou por aqui um moço de São Paulo?

Um moço bem vestido, olhando muito sério?”

CENDRARS

Cendrars vem ter comigo  
espantado.

“Imagine, Mário!

Paramos só para entregar uma carta!

Quelle merveille!”

PARA QUÊ OU POR QUÊ

Mas para que continuar?

Tudo está na aventura do começo

Já me caceteia esta viagem

No entanto ao partir

Cendrars, Nonê e eu cantávamos

Ardências do principiar! <sup>68</sup>.

Silviano Santiago produz os textos retratando a viagem do grupo modernista por terras mineiras, sob a ótica de Mário de Andrade. Nos poemas, ele registra o espanto do grupo com o interior mineiro e as comparações, mais do que devidas, com a cultura francesa. Não esqueçamos que a viagem só fora feita para que Cendrars visse e registrasse o barroco mineiro.

Não é só nos livros de ensaios que Silviano Santiago ultrapassa os limites do gênero. Nas suas criações ficcionais, a mistura de discursos também está presente, como em alguns contos do livro *O banquete*, de 1970. Nele, o autor cria um cardápio com doze pratos que acompanham os títulos dos doze contos, relacionando-os com as refeições, indicando-os como “sugestões para 1969”. Desse modo, o escritor problematiza a criação literária em uma data fixa anterior à publicação, explicitando a ligação entre literatura e contexto sócio-cultural da ditadura militar brasileira.

O escritor dá a chave da interpretação das histórias contidas no livro, ou, no mínimo, expande as suas interpretações ao criar um segundo título para elas. Como

---

<sup>68</sup> MALE, p. 81-84.



um jogo entre realidade, autor e o leitor, as narrativas ficcionais tendem para o mascaramento da vinculação entre o real do escritor e um contexto histórico marcado. Ao imprimir a lista de sugestões para 1969, Silviano Santiago retira, parcialmente, a ficcionalidade da narrativa e inscreve-a em um espaço de transição para uma realidade perceptível.

O caminho explicitado pelo autor anula a necessária camuflagem que os artistas brasileiros eram obrigados a usar para poder passar as suas obras pelo crivo da censura, como constata o próprio Silviano Santiago em “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”: “Nenhum [artista] deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros”<sup>69</sup>. Sem o menu, o bom leitor, provavelmente descobriria as relações implícitas nas entrelinhas da ficção; mas com ele, o prazer de descobrir o escondido se dilui, ao mesmo tempo em que fica explícita a leitura metafórica do contexto sócio-cultural brasileiro da época.

O conto “Labor dei” é proposto no menu como “A censura não me agarra em 69”. A narrativa é construída com referências na oposição alto/baixo; exemplificadas por imagens da roda-gigante e do mendigo; na peça radiofônica denominada “Os cadarços e os fios de cabelo” e o cheiro dos pés e da cabeça. A estrutura do conto contempla gêneros diferentes: a primeira parte é descrita como uma tomada cinematográfica, em que uma espécie de câmera acompanha o mendigo: “Parque de diversões. No primeiro plano, à esquerda, uma tabuleta anuncia a roda-gigante. Tanto a assistência como o mendigo (sentado num banco à direita) podem facilmente ler os seus dizeres: RODA-GIGANTE, Vejam do alto/o mundo/ cá debaixo”<sup>70</sup>.

Logo a seguir, em um corte abrupto, entra a peça radiofônica de crime passional: “(Discurso) O nosso teatrinho de bolso e das três tem o grande prazer de lhes apresentar o interessante original que não tem autor, mas que tem um magnífico título: *Os cadarços e os Fios de Cabelo*.”<sup>71</sup>. E, por último, surge um relato

---

<sup>69</sup> VAQPE, p. 49.

<sup>70</sup> BANQ, p. 84.

<sup>71</sup> Idem, p. 85.

autobiográfico relacionando itens pessoais como se fosse uma poesia recitada por um menino: “*Minha autobiografia* (um menino diz um poema na escola primária). Percorri uma gama monocórdica de acontecimentos./ Bebi água toda minha vida, desde pequeno./ Comi uma quantidade incrível de comida (...) Fui ao médico, ao barbeiro, ao dentista, ao sapateiro, ao engraxate, ao oculista, a restaurantes, a cinemas & teatros”<sup>72</sup>. Ao compactar gêneros narrativos diferentes, o autor quebra com a linearidade de desenvolvimento da fábula, deslocando e deslizando tramas diferentes para dentro de uma mesma narrativa, mas mantendo um *leitmotiv* entre elas: são vidas que não dão em nada; são pessoas e relacionamentos frustrados diante de um mundo incompreensível e inalcançável: a roda-gigante.

O conto que fecha o livro tem o mesmo nome que dá título à obra: “O banquete”. Nele, Silviano Santiago cria uma voz que analisa algumas características da ficção de André Gide. Dizemos voz, em vez de narrador, porque não existe nenhum traço de narrador na história. Não há localização espacial nem temporal. Não há referências à contextualização ficcional, relacionando o texto com outras inferências de criação literária. Por isso, entendemos que a voz presente no texto é uma explicitação de um crítico que explana sobre as técnicas de um outro escritor. Podemos dizer que o conto está muito mais para o ensaio crítico do que para a ficção.

Na correlação com o menu, este conto é a “Especialidade da casa”. Não por coincidência, a narrativa trata da composição literária, principalmente da personagem de ficção. Não se pode esquecer que Silviano Santiago é um especialista em André Gide <sup>73</sup>, cujas histórias apresentam níveis de personagens e

---

<sup>72</sup> Idem, p. 86-7.

<sup>73</sup> O jornal *Folha de S. Paulo* convidou vários críticos para que analisassem livros imaginários em romances capitais da literatura mundial. Silviano Santiago resenhou *Os moedeiros falsos*, de Édouard, personagem do livro de mesmo nome, de André Gide. Nele, o crítico salienta o desígnio maior de Gide que seria a noção de sacrifício por conta do embate entre a concepção e a realização da obra literária. Também faz alusão à técnica da estrutura em abismo: “Do ponto de vista retórico, a estrutura de ‘Os falsos moedeiros’ se inspira – e desde 1891 Gide estava consciente disso – na composição de brasões. A peça de nobreza pode trazer no seu interior, em miniatura, o desenho global. O todo se confunde com a parte. A parte se confunde com o todo. Questão de perspectiva. Em heráldica se chama ‘em abismo’. Em retórica pop, o procedimento se encontra na lata de aveia Quaker. Um religioso vestido a caráter mostra uma lata de aveia. Nesta, está estampado um religioso que mostra a mesma lata de aveia”. Cf. SANTIAGO, Silviano. Clima de dança. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 2007. Mais!, p. 6-7.

perspectivas múltiplas de idéias que o leitor, a certa altura do enredo, já não consegue distinguir muito bem sobre o quê ou do quê se fala. Daí aproximar André Gide e Silviano Santiago, o qual, no último conto do livro, revela-o como a chave-mestra das outras narrativas, pois emite pistas a respeito da idéia de construção ficcional. Tal voz introduz o conceito de máscara e os seus deslocamentos.

No conto está presente o aforismo do poeta Valéry de que um leão é feito de carneiros digeridos. Tal assertiva é transferida para Gide, com algumas transformações: “Os personagens vão comendo uns aos outros, até que só fica o verdadeiro herói do romance. E este é finalmente comido pelo romancista. Gide é um romancista antropofágico: está sempre rindo disfarçadamente de seus heróis, muitas vezes com a cumplicidade do leitor”<sup>74</sup>. O romancista é feito de personagens digeridos.

Outro conto que tem um desvio do ficcional para o ensaio, como apreendeu Eneida Maria de Souza<sup>75</sup>, é “Perigo no uso de recursos não-científicos na Labiologia”. A voz narrativa nesse conto resvala para a ironia, ao enfatizar a necessidade de garantias científicas no estudo de áreas em que a cientificidade é improvável. Surge nesse enredo um pensamento norteador da escrita de Silviano Santiago que é a desconstrução do censo científico implícito, principalmente no formalismo e estruturalismo vigentes em algumas academias na década de 1960, que exigia a separação entre elementos subjetivos e objetivos para análise da obra literária.

Quase como um manual, a voz narrativa do conto esquematiza o que seria um novo campo de estudos chamado “labiologia”. Pretendendo passar as noções básicas do novo campo científico, tal voz só faz vir à tona o que não se deveria aplicar no estudo dos lábios, ou seja, os recursos não-científicos: a literatura, a música popular, os aforismos, as variantes do termo no erotismo e até o ramo da odontologia. Cruzando todas essas referências, surge o intertexto que não nos deixa esquecer da obra *Iracema*, de José de Alencar, personagem denominada de “a

---

<sup>74</sup> BANQ, p. 94.

<sup>75</sup> SOUZA, Eneida Maria de. Representação zoológica-circo de papel. In: SANTIAGO, Silviano. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977. 96 p.

virgem dos lábios de mel”. A relação fica mais explícita quando comparamos o título sugerido para o conto no menu do banquete: “Fourth of July”, o quatro de julho, data máxima americana que comemora a independência dos EUA. O conto perpassa as bordas do conceito imaginário de nação, de território exclusivo das manifestações culturais de cada país, aflorando o que se poderia chamar de características principais de nacionalidade, de mito fundador:

A equação oposta já pertence ao que chamamos a sabedoria das nações, portanto, sem limitações territoriais ou interferências nacionalistas: em boca fechada não entra mosquito. O mosquito, a força agressiva, pode ser evitado ainda que atraído pelo mel dos lábios da virgem (reparem que a mudança na ordem dos vocábulos – mel/lábios/virgem – faz da antiga estrutura aberta uma nova estrutura fechada), em virtude do fato de que o objetivo da força é um obstáculo semelhante ao obstáculo que é o estado de espírito virgem <sup>76</sup>.

O próprio título da obra, *O banquete*, aponta para a relação com a antropofagia modernista de Oswald de Andrade. Com o livro, vem implícito o convite para que o leitor deguste os pratos expostos. Sobre a “mesa-livro” está servida a cultura brasileira que já foi devorada pelo escritor e deverá ser deglutida, agora, em um terceiro nível, pelo leitor: “Assim sendo, os verdadeiros banqueteadores são o autor e o leitor. E, sendo esperto o leitor, é ele que acaba traçando o romancista” <sup>77</sup>. Em um segundo nível de leitura, não podemos deixar de observar nos contos desse livro a relação de dependência e de dominação entre a cultura brasileira e, principalmente, a cultura norte-americana. Mas de forma alguma, nem a estrutura das narrativas nem os seus conteúdos expressam uma derrocada frente a uma dominação cultural exterior. Muito pelo contrário, a escrita ficcional de Silviano Santiago tenta perpassar por toda essa questão relativizando tanto uma nacionalidade redutiva quanto a abertura sem questionamentos a uma cultura estrangeira.

No livro reunindo textos sob a rubrica de “contos” *Histórias mal contadas*, de 2005, deparamos-nos com uma carta para o filósofo Walter Benjamin, em que um

---

<sup>76</sup> BANQ, p. 73.

<sup>77</sup> Idem, p. 94.

“velho amigo” desabafa a sua preocupação com a perda da sua aura e, por consequência, a perda da sua identidade, que agora é uma mera reprodutibilidade científica. No decorrer da missiva, a personagem vai descrevendo os encontros com tantas outras personagens que são a sua própria reduplicação. No título do conto-ensaio está expressa a questão da falta de identidade: “*Hello, Dolly!*” remetendo-nos à primeira experiência genética de clonagem a ter sucesso no mundo real.

Perdido no meio de tanta falsificação, o missivista quer de volta a sua relação com a metafísica, a alma, uma identidade própria e única que possa representá-lo:

Pergunto-lhe, meu caro Walter: Sou homem, depois desse falimento? Não é a minha própria identidade que está sendo manuseada por profissionais incompetentes? 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? Espero uma resposta honesta sua, e não me chame de retrógrado, por favor. Sou benjaminiano e pós-moderno, graças a Deus. Seu velho amigo. <sup>78</sup>.

Outra carta segue na seqüência dessa: trata-se de “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, em que o missivista Silviano escreve para Mário de Andrade a respeito de Carlos Drummond de Andrade. Nela, o poeta mineiro tem alguma dificuldade em entender a metodologia usada pelo paulistano para lhe fazer ver a necessidade de se desamarrar das tendências literárias francesas e se apegar à brasilidade do espaço local. Silviano deduz que Carlos Drummond queria induzi-lo a ser uma espécie de monitor para o desvencilhamento das idéias geradas por Mário: “Carlos procurava desentranhar das palavras lidas e relidas uma lição que não conseguia apreender por conta própria. Carlos precisa de interlocutor para melhor digerir a originalidade do pensamento alheio” <sup>79</sup>. O papel de interlocutor cabe bem ao missivista, pois, nesse íterim, Silviano se intromete no meio da correspondência entre os dois para falar de si: “Ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo o tempo todo” <sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> HMCN, p. 156.

<sup>79</sup> HMCN, p. 157.

<sup>80</sup> Idem, p. 170.

Tentando elucidar um trecho da carta de Mário de Andrade para Carlos Drummond, Silviano descobre a base para a criação em arte, tanto de Mário de Andrade quanto da sua própria. O poeta paulistano escreve ao poeta mineiro dizendo que “a própria dor é uma felicidade”, apontando para a ambigüidade necessária para a compreensão do entender e do fazer arte. Silviano concorda com Mário e vai além ao sugerir que esse conceito não é original do poeta modernista, mas propõe que a idéia da união entre dor e felicidade está na máxima de Nietzsche: “[diz Silviano] crio coragem e solto o petardo. Você conhece as páginas finais de *O crepúsculo dos deuses*, em que Nietzsche faz o elogio da mulher grávida como símbolo por excelência da dupla afirmação (sim à alegria, sim à dor) dionisíaca?”<sup>81</sup>.

Se Silviano Santiago reconhece, através das palavras de Mário, que a associação entre termos e conceitos díspares é a base da criação daquele poeta, vai reafirmar que a sua literatura também opta por essa matriz criativa:

O enigma maior que tentei dramatizar nos meus livros é o mistério da dor inútil. A dor que advém no momento em que a mulher grávida morre das “dores de parto”, para retomar a expressão de Nietzsche, ou seja, no momento em que ela só pode dizer sim à vida através do filho que nasce<sup>82</sup>.

No prefácio da edição das cartas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade<sup>83</sup>, publicado em seu livro de ensaios *Ora (direis) puxar conversa!*, Silviano Santiago escreve que “ao se entregar ao amigo, o missivista nunca se distancia de si mesmo”<sup>84</sup>, pois a carta é como um *alter ego* do escritor em busca de diálogo com o outro e consigo mesmo. Desdobrando as conseqüências dessa afirmação, Silviano Santiago, ao escrever para Mário uma carta “fictícia”, reafirma sua trajetória de pensador de uma literatura que busca incomodar lugares comuns, ao mesmo tempo em que se fixa como uma espécie de “aluno” do pensamento de

---

<sup>81</sup> Idem, p. 168.

<sup>82</sup> Santiago, HMCON, p. 170.

<sup>83</sup> FROTA, Lelia Coelho (Org.). *Carlos e Mario: correspondência*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003. 618

p.  
<sup>84</sup> Santiago, ODPC, p. 64.

Mário de Andrade, pois “no universo da literatura, a carta existe para que o discípulo se dirija ao mestre”<sup>85</sup>. Aprendiz do pensador que procura puxar conversa para aprender não o saber, mas a sabedoria, como refletia constantemente o modernista paulistano.

Por isso, Mário de Andrade presentifica-se no fundamento da criação de Silviano Santiago, além de se tornar personagem de um de seus livros:

Com o seu sim [Mário], 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. Ando pensando em escrever um romance que se chamará *Uma história de família*. Lá você virará personagem, sob o nome de tio Mário<sup>86</sup>.

O fundamento da ambigüidade como motor criativo, aqui representado pelo binômio dor/felicidade é o mesmo que norteará a criação de uma outra obra de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, sob o binarismo supérfluo/necessário, como está explicitado na técnica proposta pelo autor quando trata do narrador dentro do próprio enredo de Stella/Eduardo. Ao ficcionalizar uma carta a Mário de Andrade, Silviano, o missivista, não deixa de apresentar, entre as malhas da criação, a assinatura do escritor literário que explicita uma das suas técnicas de escrita.

Ao fazer ensaísmo-literatura e ficção-ensaística, Silviano Santiago rompe com a lógica dos gêneros e corre o perigo de não ser entendido nem pela academia nem pelo público. Mas ele prefere enfrentar as questões limítrofes da escrita textual a ter de se adaptar a algum tipo de texto que não o satisfaz:

Parte da graça da literatura (da arte) é a de ultrapassar as barreiras impostas pelo já-feito. Quando digo ultrapassar não estou dizendo que se deve abandonar. A pós-modernidade para mim é essa vontade, esse desejo de ultrapassar o já-feito sem abdicar das grandes contribuições que nos foram dadas. O pós-moderno é alguém que busca uma agulha no palheiro, mesmo sabendo que o celeiro não está

---

<sup>85</sup> Idem, p. 65.

<sup>86</sup> HMCON, p. 169.

bem iluminado. Perdemos a luz da certeza, o sentido da segurança, o rumo da utopia. Resta-nos uma esperança meio rastaqüera, que nos leva à busca do original, ainda que sobre material já-trabalhado. A pós-modernidade sonha com uma espécie de corrida em busca do velocino de ouro, mesmo sabendo que ele não existe. Não há recompensa ao final. Há o gozo do caminhar. Por isso tudo evitaria dizer que o passado artístico é pífio. O passado nos constrói enquanto artistas. O presente nos constrói enquanto seres humanos. Sou do presente, sem abdicar dos valores do passado, porque sou também artista. Caminho. Sei o que busco. Sei também que nunca encontrarei o que busco<sup>87</sup>.

Silviano Santiago já aludira à transgressão dos gêneros como uma das graças de quem produz textos. Aqui ele reitera essa idéia com a noção de o artista ultrapassar as barreiras impostas pelo já-feito. Ele não trabalha com o conceito de ruptura, como os modernistas brasileiros, por exemplo. O passado existe, não tem como apagá-lo, por isso ele faz parte da criação no presente. As grandes contribuições do passado que chegaram até o presente não deveriam ser descartadas.

A pós-modernidade, para ele, torna-se a perda da certeza, do sentido de segurança, do rumo e da utopia, em suma, é a consciência de que o homem e sua criação artística não têm um porto seguro. Se não existe um final previsto e confortável, tampouco a procedência é pura e original. Silviano Santiago tem consciência de que a esperança é ir em busca de uma originalidade no que já existe, no já-trabalhado. E essa busca deve ser o prazer do criador ao trilhar todas as veredas possíveis no ato da criação, no caminhar enquanto se constrói sua obra.

É por isso que a obra de Silviano Santiago é composta pelas relações entre os diversos gêneros discursivos:

Não é sem modéstia que afirmo que esses três livros de ensaios [*Uma literatura nos trópicos; Vale quanto pesa e Nas malhas da letra*], precedidos pelo *Carlos Drummond de Andrade*, que publiquei em 1976, acabam sendo de maneira sutil – e talvez por isso mesmo envergonhada – comentários aos livros de criação (prosa e poesia) que fui escrevendo no decorrer das décadas finais do século. Criação

---

<sup>87</sup> SANTIAGO, op. cit., p 5.



e crítica se lançam na minha obra com o mesmo ímpeto e coragem. Criação e crítica são intercambiáveis <sup>88</sup>.

Crítica e criação artística convivem na obra de Silviano Santiago. Elas dão suporte umas às outras. São intercambiáveis. É a partir dessa relação, sugerida por ele mesmo, que iremos pôr em comunicação a obra de Silviano Santiago, em um diálogo-suplementar entre ensaio, prosa e poesia do autor.

## 2.2 Pensando a literatura brasileira

Em 1970, Silviano Santiago proferiu a palestra “Eça, autor de *Madame Bovary*” na Indiana University. Nela, o crítico mostra que em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, não há uma cópia do livro de Gustave Flaubert, mas que o autor português teria enriquecido o romance de Emma Bovary através da suplementação deste. A relação entre obras distintas, mas com enredos ou estruturas iguais, sempre foi um ponto de discussão no âmbito da literatura, principalmente a literatura comparada; por isso, escreve Silviano Santiago:

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um *novo* uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante <sup>89</sup>.

Extraído desse pensamento, *O primo Basílio* transgride o seu modelo *Madame Bovary* ao criar a cena do drama da própria temática geral do romance, encenado em abismo (*misse-em-abyme*). Na peça escrita por Ernestinho está a discussão moral a respeito da traição de Luísa. A duplicidade de enredos teria sido a originalidade do português sobre o francês. Escreve Silviano Santiago: “a obra *visível* de Flaubert e de Eça de Queirós encontram-se, enlaçam-se, complementam-se e organizam-se harmonicamente no espaço literário europeu da segunda metade

---

<sup>88</sup> MALE, 10.

<sup>89</sup> LITRO, p. 56.

do século XIX”<sup>90</sup>. Silviano Santiago rompe as idéias cristalizadas das noções de cópia, fonte e influência na obra de arte de diferentes culturas.

No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”<sup>91</sup>, o crítico dá seqüência ao pensamento da relação entre literaturas local e externa que ele havia enunciado em “Eça, autor de *Madame Bovary*”. Principalmente no âmbito da literatura comparada, a crítica brasileira sempre se colocava entre o literário europeu e a obra brasileira. Essa era vista como cópia daquela outra, como influenciada pelos nomes estrangeiros. Em tal perspectiva, as culturas latino-americanas têm a sua originalidade e o seu ponto de origem apagados no campo das artes, dando espaço e crédito somente para a cultura colonizadora: “a América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” [grifos do autor]<sup>92</sup>.

Se a cultura latino-americana é dependente, cabe à crítica corroborar ou desfazer tal visão. Silviano Santiago enfatiza justamente tal questão. O crítico pode eleger uma obra e ver nela somente a influência externa, assim como pode buscar dentro daquilo que só parece cópia a originalidade do artista local nas linhas e entrelinhas do discurso. O estudioso deve perceber o instrumento usado pelo artista para corromper a matriz externa e escrever sua obra não como uma cópia, mas como uma forma que vai além da forma. A matriz exógena deve funcionar como uma catapulta. Silviano Santiago percebe um paralelo entre dois textos: o da matriz sendo designado como “primeiro texto” e o da filial, como “segundo texto” (é impossível não criar uma relação hierárquica com os termos, visto que eles expressam, realmente, uma relação de dependência. O crítico não se abstém de perceber tal realidade).

---

<sup>90</sup> LITRO, p. 64-65.

<sup>91</sup> Segundo Silviano Santiago: “O entre-lugar do discurso latino-americano” foi escrito originalmente em francês, com o título de “L’entre-lieu du discours latino-américain”. Eugênio Donato, que [o] convidou para a palestra na Université de Montreal, achou o título enigmático, tendo sugerido um outro: “Naissance du sauvage, Anthropophagie Culturelle et le Littérature du Nouveau Monde”. A palestra foi lida naquela universidade no dia 18 de março de 1971 e, posteriormente, republicada em inglês, com o título original “The Latin-American Literature: the Space in-between”, pela State University of New York at Buffalo (1973). A versão em português, feita pelo autor, data da publicação do livro *Uma literatura nos trópicos*. Idem, p. 218.

<sup>92</sup> Idem, p. 14.

É no trabalho do segundo texto sobre o primeiro que aparecerá a direção que o artista pode dar e criar sobre o texto matriz. É aprendendo a técnica do outro que o criador poderá avançar na sua obra para além do ponto de convergência da criação, que a crítica atrasada chama de fonte e/ou influência. O papel do crítico é o de perceber onde e como ocorre o ponto de divergência e para onde ele aponta. Escreve Silviano Santiago:

Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível<sup>93</sup>.

O escritor latino-americano deverá agredir o modelo original para desfazer a aura de objeto único que o outro texto coloca aos demais. A criação por parte desse artista pressupõe a luta contra o outro no estabelecimento da criação. Silviano Santiago admite não existir uma cultura americana pura, por isso ele parte do conceito de dependência, mas não de submissão. É conhecendo o outro e a sua técnica que o artista “da periferia” poderá sobrepujar a criação primeira, remetendo o texto segundo para além da fonte e da influência. Portanto, a criação literária do latino-americano é a leitura de uma outra escrita, é o terceiro nível para um texto primeiro reformulado. Silviano Santiago escreve que “a literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será objeto”<sup>94</sup>.

Fazer a crítica da literatura latino-americana, atualmente, requer uma dupla visada: atenção ao texto ficcional e à crítica proposta no corpo da escrita que traz a própria teoria. Opta-se pela via do texto literário que engendra em si a própria crítica e aponta a teoria de suporte que sustente uma dependência não submissa, ou seja, *o texto literário deve propor ele mesmo a sua leitura teórica* (grifo nosso). A crítica

---

<sup>93</sup> LITRO, p. 21.

<sup>94</sup> LITRO, p. 26.

deverá dar espaço para o trabalho nada fácil de detectar as frestas por onde a originalidade aparece nas obras que primariamente se supõe uma simples cópia de uma outra cultura. O entre-lugar dessa literatura se configura:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana<sup>95</sup>.

Não é difícil perceber a ligação direta entre o conceito de antropofagia formulado por Oswald de Andrade e o conceito de entre-lugar. Tanto que o título original da conferência da qual se originou esse texto, como salientamos, foi modificado, trocando-se o termo entre-lugar por antropofagia. O princípio da cultura local que se alimenta da cultura exterior, potencializando-a e adaptando-a à cultura nacional é reconhecida pela crítica e pelos criadores americanos. Apesar da descendência quase direta, a ênfase da antropofagia recai sobre o homem cultural, já o entre-lugar propõe um espaço geográfico que cria a cultura deslocando-a de um nacionalismo simplista e ufano. O entre-lugar aponta para a descentralização e desestruturação do conceito de nação e de povo unitário que reflete uma única forma nacional. O conceito de antropofagia ainda está cercado pelas fronteiras delimitadoras dos povos nacionais, da busca de uma nacionalidade brasileira tropical, o entre-lugar não. Aponta para uma cultura ampliada, além das linhas demarcatórias. Tanto é assim que Silviano Santiago não desvincula a nacionalidade brasileira das nacionalidades hispânicas presentes no continente sul-americano. O discurso é latino-americano antes de ser somente brasileiro.

No texto “Borges”, Silviano Santiago recoloca a sua posição diante da polarização entre literatura local e literatura exógena, explicitando o seu produtivo contato com a obra do argentino Jorge Luis Borges:

---

<sup>95</sup> LITRO, p. 26.

De imediato Borges me tocou pela maneira luminosa como articula vivência e saber. (...) Luminosa foi a maneira como me ajudou a resolver, pela sua ficção, problemas de alcance teórico que as melhores teorias (os melhores teóricos que lia) deixavam sepultados para todo o sempre. Daquela época e leitura é que me veio uma desconfiança (frutífera) com relação à contribuição que o pensamento ocidental pode trazer para o melhor conhecimento do Novo Mundo. Borges me deu a coragem do pensamento paradoxal (...). Não fui vítima da lucidez racional da Europa como um novo Joaquim Nabuco, nem me deixei seduzir pelo espocar dos fogos de artifício ou pelas cores do carnaval nos trópicos. Fiquei com os dois e com a condição de viver e pensar os dois. Paradoxalmente. Nem o lugar-comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar-fetiche do aristocrata saber europeu. Lugar-comum e lugar-fetiche imaginei o entre-lugar e a solidariedade latino-americana. Inventei o entre-lugar do discurso latino-americano que já tinha sido inaugurado pelos nossos melhores escritores <sup>96</sup>.

Em “Apesar de dependente, universal”, Silviano Santiago volta a focar a velha questão do local *versus* nacional. Ele toma como idéia central do ensaio um desafio do crítico carioca José Guilherme Melchior que entende que a cobrança sobre a sua geração para uma resolução universalista dos problemas brasileiros só poderia se dar a partir do nacionalismo pretendido pelo modernismo. Tal questão é visualizada na epígrafe trazida por Silviano:

Porque a verdade, não sei se dura ou caroável, é esta: se minha geração tem por dever (ainda não sei se por vocação) uma reinterpretação eminentemente *universalista* dos problemas brasileiros, isso só poderá ser feito com base na interpretação nacionalizadora e regionalizadora do modernismo... <sup>97</sup>.

O crítico mineiro retomará o percurso histórico do Brasil como país colonizado. Com a dependência econômico-social, a cultura é analisada e interpretada pelos críticos e intelectuais sob a perspectiva da fonte e da influência. Ele aponta para a cultura do livro-enciclopédia, em que o intelectual adquire e assimila uma lista imensa de conhecimento e a apresenta como uma síntese, sem

<sup>96</sup> SANTIAGO, Silviano. Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2001. p. 434.

<sup>97</sup> VQP, p. 13.

se preocupar com a questão da originalidade. Seria preciso acumular conhecimento, mesmo que não se saiba bem para quê, como diz Silviano Santiago: “não é estranho que o ideal de uma ‘inteligência’ colonizada e docente seja o arrolar infundável dos fatos culturais, sem nenhuma preocupação outra que a lógica da sua sucessão exaustiva”<sup>98</sup>. Silviano Santiago fala da inteligência pré-modernismo. Ele percebe, a partir desse movimento, alguns antídotos para o equívoco do enciclopedismo europeu. São eles: a antropofagia cultural, cunhada por Oswald de Andrade, que tenta incorporar a produção do autor em um movimento universal; a noção de “traição da memória”, formulada por Mário de Andrade, que busca resgatar, através da música, uma produção nacional-popular esquecida, e, por último, a noção de “corte radical”, defendido pelo grupo concreto paulista (Silviano não deixa de esclarecer que tal noção é uma apropriação do “paideuma” poundiano, revista pelo “parêntese” isebiano (ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros)).

Dos três antídotos contra o enciclopedismo, o crítico retira uma perspectiva comum: há um reconhecimento da dependência cultural na base da sociedade colonizada, mas não deixam de especificar a necessária e possível originalidade do produto criado. É preciso contestar a erudição, quebrar a cronologia que ratifica a dependência e buscar a originalidade, constituindo o que ele chama de “suplemento crítico paradoxal”, ao mesmo tempo tático e desconstrutor. A ênfase na comparação entre a literatura nacional e as outras deve ser dada à “diferença que o texto dependente consegue inaugurar”, e não naquilo que o torna uma mera cópia do outro, a igualdade do texto. Por isso, para ele, a universalidade só existe no processo de expansão em que respostas não-etnocêntricas são dadas aos valores da metrópole; a universalidade deve ser um diferencial em que qualquer cultura possa exercitar o confronto e o choque das ações de denominação e das reações de dominados. Silviano Santiago distingue uma universalidade colonizadora e dominadora que reflete uma metrópole etnocêntrica e uma universalidade diferencial, apoiada na antropologia, presente nas culturas periféricas.

Tais distinções são de importância vital para ele, quando se trata de instrumento de trabalho do intelectual brasileiro. Posicionado como um pensador

---

<sup>98</sup> VQP, p. 21.

contemporâneo vislumbrando as armadilhas da questão da influência, ele vive o “drama” da categoria que é recorrer a um discurso histórico explicativo dessa posição, mas que o destrói por apelar a um pensamento antropológico, “que não mais o explica, mas que fala do seu ser enquanto destruição”. O intelectual até aquele momento era aquele que comparava as obras latino-americanas com as obras européias, buscando a correlação do igual, o que acabava desprestigiando o artista local; ou então era aquele que – como Silviano Santiago- compreendia o seu lugar no contexto histórico-cultural da dependência, mas vislumbrava apenas a desconstrução de seu ser enquanto pertencente a uma periferia cultural. Quais parâmetros poderiam explicar a intelectualidade brasileira e latino-americana? Qual a metodologia que a mesma poderia utilizar para poder entender a própria cultura? O crítico diz:

É preciso buscar a ‘explicação’ da ‘nossa constituição’ (vale dizer da nossa inteligência) através de um entre-lugar (sic), ..., ou através de uma ‘dialética rarefeita’, como quer Paulo Emílio. Nem cartilha populista, nem folclore curupira – eis as polarizações que devem ser evitadas a bem de um socialismo democrático. Nem o paternalismo, nem o imobilismo<sup>99</sup>.

Assim como o entre-lugar de Silviano Santiago, a dialética entre o não ser e o ser outro, de Paulo Emílio, constrói-se sobre um patamar de não igualdade com o já-escrito. Nas palavras dele, não somos nem americanos do norte nem europeus (não ser), mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é (ser outro). Dessa forma constituir-se-ia o intelectual brasileiro: um pensador ambivalente. Para Silviano, a perspectiva ética causa tal ambivalência, já que ele vive e convive em um país de diferenças imensas em que a classe popular deve ser integrada no processo de ocidentalização do mundo. O crítico explicitamente expõe a relação direta entre o intelectual como aquele que deve aglutinar através da cultura não só uma elite minoritária, mas uma minoria imensa que está à espera de uma elevação cultural.

---

<sup>99</sup> VQP, p. 18.

No quarto e último ensaio que estabelece as bases teóricas para o entendimento das relações da identidade cultural brasileira e latino-americana, Silviano Santiago publicou, em 2002, o texto “O cosmopolitismo do pobre”<sup>100</sup>, na revista internacional de cultura “Margens/Márgenes”, n. 2, editada no Brasil e na Argentina, da qual é editor. Posteriormente, o artigo foi incluído no livro de ensaio de mesmo título, publicado em 2004. Silviano Santiago ancora suas deduções na recorrência à memória. Ao transferir para a literatura as suas observações, o crítico reconhece que Antonio Candido, no prefácio de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, estabelece a memória como o fator para o desaparecimento do indivíduo, já que o testemunho de um fica registrado como uma experiência de muitos, como referência de toda uma geração.

Baseado nesse axioma, o crítico propõe uma análise das imagens literárias brasileiras. Para ele, já vai longe o tempo dos retirantes migrantes do Brasil, da década de 1930, retratados, por exemplo, por Graciliano Ramos, para deduzir que os brasileiros, e os pobres do mundo, de modo geral, estão emigrando para os países desenvolvidos para se tornarem mão-de-obra barata:

Hoje os *retirantes* brasileiros, muitos deles oriundos de estados relativamente ricos da nação, seguem o fluxo do capital transnacional como um girassol. Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metrópoles do mundo pós-industrial. De posse do passaporte, fazem enormes filas à porta dos consulados. Sem conseguir o visto, viajam para países limítrofes, como o México ou o Canadá, em relação aos Estados Unidos da América, ou como Portugal e Espanha, em relação à União Européia, e ali se juntam a companheiros de viagem de todas as nacionalidades. O camponês salta hoje por cima da Revolução Industrial e cai a pé, de trem, navio ou avião, diretamente na metrópole pós-moderna. Muitas vezes sem a intermediação do necessário visto consular<sup>101</sup>.

Tal seria a realidade do migrante atual, segundo Silviano Santiago, rejeitado pelos estados nacionais, hostilizado como operário e cobiçado pelo empresariado transnacional. Ele seria o “passageiro *clandestino* da nave de loucos da pós-

---

<sup>100</sup> O título faz uma referência explícita ao livro publicado por José Guilherme Merquior *O estruturalismo do pobre*.

<sup>101</sup> COSPO, p. 52.



modernidade”. De posse de tal visão da transladação do migrante, ele amplia a questão do multiculturalismo.

O antigo multiculturalismo, a aculturação, refere-se à imposição da cultura européia pelos colonizadores aos povos colonizados, como ocorreu com a América Latina. Apesar da pretensa convivência das diversas culturas das etnias presentes no território ocupado, a imposição unilateral da cultura do branco, europeu e católico foi determinante.

No Brasil, segundo Silviano Santiago, a ideologia da cordialidade ajudou, e muito, o fortalecimento do processo de aculturação. Ele reconhece essa referência nas obras literárias como *Iracema*, de José de Alencar; *O cortiço*, de Aluísio Azevedo; e *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, em que o multiculturalismo está expresso na reorganização dos elementos díspares, intentando uma unidade referente a um povo ou nação, ou seja, as diferenças são abafadas em prol de “algo” maior, no caso, o conceito de povo brasileiro.

O novo multiculturalismo, referente aos tempos de economia de mercado transnacional, deve ser teorizado a partir do duplo processo posto em marcha pela economia globalizada, ou seja, da perspectiva de “desnacionalização do espaço urbano” e da “desnacionalização da política”. Assim, “os princípios constitutivos da comunidade imaginada estão sendo minados pela fonte multirracial e pela economia transnacional”<sup>102</sup>, ou seja, a humanidade passa a ser co-extensiva ao estado-nação, pois este tem a sua soberania questionada, ele não se torna maior que o povo que o sustenta. Por isso, Silviano deduz que o novo multiculturalismo pretende dar conta dos migrantes pobres nas megalópoles pós-modernas resgatando grupos étnicos e sociais deixados à margem da história político-social dessas nações.

A questão da minoria representada nas páginas da ficção remete ao feito de uma literatura que nos moldes da primeira metade do século 20 se denominava engajada ou literatura de participação. Nos tempos atuais, uma literatura nesses termos está desacreditada, mas a convivência da arte com um sentido político ainda

---

<sup>102</sup> Santiago, COSPO, p. 58.

é preocupação de escritores, como Silviano Santiago salienta em seu ensaio “Uma literatura anfíbia”, no qual o adjetivo ambivalente descortina não só o feito de uma literatura preocupada com a arte e a política, como também o termo amplia o espectro teórico de “entre-lugar”. Assim como este, a literatura anfíbia deve dar conta de dois aspectos: a escritura como feito de arte, buscando a estética, ao mesmo tempo em que dissemina um aprendizado. Esse movimento duplo não deve ser a razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas pragmáticas: “a contaminação é antes a *forma* literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor”<sup>103</sup>.

O papel do escritor, em um país de grande número de analfabetos como o Brasil, deve ser o de deleitar, comover e ensinar, como pensa Silviano Santiago. Daí também a insistência do autor em ampliar a visada da literatura e dos livros através das entrevistas em jornais e programas de televisão, em que o escritor ocupa o papel de intelectual no esclarecimento de sua obra para aqueles que não tiveram acesso ao livro, mas têm acesso à imagem da televisão. Em suma, a idéia de Silviano Santiago é a de popularizar não a idéia de livro, mas o conteúdo do livro através dos meios de comunicação de massa.

### **2.3 Princípios para uma escrita ficcional**

Do conjunto de elementos levantados dos ensaios de Silviano Santiago afloram alguns princípios que podem regularizar a sua própria escrita ficcional. Como em um constante reciclar, as regras do ensaísta se presentificam na escrita ficcional, através da metalinguagem e dos constantes temas que habitam a escrita desse profissional das Letras. Tais princípios são a ponte para o trânsito de mão dupla da obra de Silviano Santiago, aqui explicitados, como um decálogo:

1. Inscrever a teoria no próprio texto literário.
2. Romper a idéia cristalizada de noção de cópia, fonte e influência; por consequência deve-se romper a idéia de plágio (“[Jorge Luis Borges] Borges me

---

<sup>103</sup> COSPO, p. 69.

disse que não precisava ter vergonha de ser leitor, que os livros não são propriedade privada. Somos todos, em arte e artes, grileiros”) <sup>104</sup>.

3. Contestar a erudição.
4. Buscar o suplemento crítico paradoxal, ao mesmo tempo tático e desconstrutor.
5. Dissolver a noção de universalidade, pois essa só existe no processo de respostas não-etnocêntricas, ou seja, com a inclusão de culturas em situação econômica inferior, culturas periféricas e marginais (no sentido de estarem à margem da produção dos países ditos desenvolvidos).
6. Desnacionalizar o espaço urbano. Como decorrência do trabalho de desconstrução dos conceitos de nacional e de universal, o modo atual, tanto do texto da literatura quanto da prática política, de representar o real é a fragmentação. Tal processo de escrita transparece em um discurso ficcional que perdeu duas certezas que tranqüilizavam o leitor tradicional: representar o nacional como identidade; e poder narrar uma história com princípio, meio e fim, cronologicamente.
7. Resgatar os grupos étnicos e sociais deixados à margem da história político-social de suas nações periféricas, transferidos (desterritorializados) para as megalópoles pós-modernas.
8. Explicitar a veia cosmopolita da literatura como são o cinema, a música ou as artes plásticas.
9. Realçar a obra literária por ela ter um caráter instigante de objeto do conhecimento.

---

<sup>104</sup> SANTIAGO, Silvano. Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2001. p. 434.

10. Expor a razão de ser da crítica literária, do jornalismo especializado e opinativo como meios de não deixar que passem em silêncio as obras culturais dissidentes. Abrir-lhes um lugar de inconveniência no dia-a-dia conformista.

Esses princípios percorrem as obras de Silviano Santiago formando uma base de propostas de criação com as quais um pensador contemporâneo da literatura e da cultura mundial, e principalmente brasileira e latino-americana, deve trabalhar crítica e criativamente.

As diretivas estão inscritas nos textos de ensaios que darão a sustentação para o diálogo com a ficção do autor. Metodologicamente, o tema e as proposições dos ensaios serão reafirmados e suplementados nas criações ficcionais analisadas e interpretadas a seguir.

### 3 LITERATURA E CULTURA DE MASSA

#### 3.1 Desvio pela cultura de massa

Em “Literatura e cultura de massa”, de 1993, Silviano Santiago pergunta-se “por que alguém ainda decide ser escritor”<sup>105</sup> no final do século 20, em que a cultura de massa, principalmente o cinema, gerou entre o discurso estético a discussão a respeito da reprodutibilidade da arte, a sua atualidade e função política. Existiria uma função social para a literatura no final do milênio? Podemos questionar, esticando a linha do tempo, se tal função também é possível no início do século 21.

Se na época do lançamento de uma obra escrita, a concorrência com a cultura e os meios de comunicação de massa impedem, quase sempre, que o livro tenha a recepção desejada pelo escritor, a importância do livro “ambicioso intelectualmente” está na capacidade que ele tem de gerar “espaços pósteros”, segundo Silviano Santiago:

O importante está na capacidade que tem o livro de gerar *espaços pósteros*, diferenciados cronologicamente, leituras-respostas-resgates, cada vez mais completas e complexas, que alicerçam o seu valor e o reconhecem como atual fora do seu tempo de produção. O atual fora de sua época não pode ser confundido com o atual na sua época, embora se complementem<sup>106</sup>.

O cinema e as artes com a capacidade de reprodução técnica, como a televisão, abrem um campo para a compreensão pelo espectador contemporâneo da sua atualidade. Já a literatura ofereceria uma outra e alternativa compreensão da atualidade. A obra literária também apontaria para futuros leitores que voltarão os olhos para o momento constitutivo dela, ou seja, a literatura se joga para um futuro em que o leitor retomará seu passado para conhecer os alicerces de um patamar histórico presentificado pelo livro: “a literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passada do presente”<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> COSPO, p. 118.

<sup>106</sup> Idem, p. 121.

<sup>107</sup> COSPO, p. 122.

A distinção que Silviano Santiago afirma é clara: somente o livro intelectualmente ambicioso pode resgatar um espaço contextualizado. Tanto a comunicação de massa quanto a obra literária populista não conseguiriam levar adiante o caráter de suporte cultural próprio, que lhes daria uma representatividade, um valor de posteridade. A obra de arte ambiciosa intelectualmente, em um primeiro momento, tenderia a ser renegada, esquecida, na concorrência com outras obras massificadas; porém a sua sustentabilidade garante a sobrevivência para gerações futuras.

Nessa equação vão entrar várias e diferentes forças de manutenção e resgate posterior, como: pesquisadores, academia, flutuação na base teórica dos estudos literários e culturais do momento, aberturas para novos contextos históricos e novas perspectivas descentralizadoras de estudos dominantes na contemporaneidade. A ótica de Silviano Santiago remete ao amalgamento entre a cultura de massa e seus temas mais corriqueiros e uma literatura trabalhada esteticamente, com os mais novos recursos da escrita literária, não dando oportunidade à que as letras nacionais possam ser tomadas por uma literatura menor, sem força crítica e estética, remetendo-se oportunamente para uma literatura populista.

O próprio crítico alerta, por exemplo, para o “esquecimento” da imaginação técnica que é pouco tematizada pela nossa cultura de massa, ou até mesmo pela erudita, ficando restrita, tal imaginação, ao folhetim das radionovelas a partir dos anos 1940 e às telenovelas a partir dos anos 1950. As questões contemporâneas, como a da imaginação técnica, acabam relegadas a um segundo plano devido a sua atualidade e concomitância temporal com a crítica e à falta de instrumentos epistemológicos para a sua inclusão nos estudos acadêmicos, que ainda hoje, com raras exceções, continuam veiculados ao passado como forma de se obter um estudo concreto, definitivo e sem possibilidades de alteração devido ao fechamento intelectual que a obra de um autor “falecido” pressupõe.

Silviano Santiago afirma que “retomar a questão da literatura em 1995 [ano em que ele faz a palestra] só tem sentido se se passar antes pelo *desvio* da cultura de massa, desvio que a crítica brasileira tem evitado trilhar, mas pelo qual todos nós,

no dia-a-dia, passamos de uma maneira ou de outra”<sup>108</sup>. Ele, como criador ficcional, já incluíra a questão da cultura de massa em sua obra poética *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, de 1977.

Nela, o autor propõe a união entre o recurso das linguagens poética e fílmica e do processo criativo das histórias em quadrinhos, com os seus super-heróis, para revelar a imagem do País que começa a ser perceber como parte (até certo ponto negativa) de uma globalização apoiada nos veículos de massa.

### **3.2 *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina***

Como o próprio título indica, Silviano Santiago irá propor em *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* o mapeamento de um dado período histórico vivenciado e observado a partir de um ponto geograficamente periférico. A utilização da metodologia do mapeamento está relacionado à abrangência de temas histórico-culturais que acabam por tecer uma rede complexa referencial a partir da realidade da Segunda Guerra Mundial e do contexto sócio-político-cultural brasileiro do período.

O discurso apresentado na obra se constrói desde um ponto de vista de um observador imerso em uma realidade histórica analisada transversalmente, visto que a sua posição é descentrada por se posicionar em uma “província ultramarina”. Tal designação para a localidade da cultura brasileira é muito mais do que geográfica. Ela aponta para um discurso cultural que emana a sua “supremacia” a partir de um centro europeu e norte-americano, já que o termo província ultramarina fora a designação encontrada para as colônias portuguesas de além-mar. Silviano Santiago não esconde um dos pólos formadores do Brasil: a consciência de ser um país colonizado, fato que se tornou um emblema nas problematizações de nossos estudos disciplinares, desde a história, a literatura e a cultura em geral, desenvolvidas sob as rubricas de “origem”, “pureza”, “miscigenação” e “dependência”.

---

<sup>108</sup> COSPO, p. 111.

Em *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, Silviano Santiago retrata a cultura de massa que começa a chegar ao Brasil, como ele escreve no ensaio que reverbera com o título do seu livro de poesia: “como toda criança que cresceu e se educou em qualquer cidade da América Latina durante a II Grande Guerra, desde cedo fui um consumidor da cultura de massa, que então começava a nos chegar de maneira avassaladora dos Estados Unidos”<sup>109</sup>. A presença da cultura de massa se faz sentir, principalmente, através dos filmes hollywoodianos e pelas páginas dos gibis com suas histórias em quadrinhos (HQ). Nas páginas de seu livro, Silviano Santiago explora as imagens dos super-heróis de HQ relacionando-os com o contexto da infância, da guerra e da sociedade brasileira.

Entre a cultura local cerceada do contato externo e a possibilidade de ampliar o conhecimento através da troca com outras civilizações, Silviano Santiago elabora uma escrita em relação ao cerzimento dessas realidades opostas, tentando conciliá-las na proposição de um caminho alternativo que se desenvolva em meio à ambigüidade. É através da cultura do outro que se pode ler um mundo diferente e ao qual não se tem acesso constante, principalmente para quem morava nas cidades do interior:

Numa cidade provinciana, como a Formiga onde nasci em 1936, o cinema informava todos os dias o imaginário dos habitantes de todas as idades, letrados e não letrados, de comportamentos e situações estrangeiras e atuais, comportamentos e situações a que, no passado, só tinham tido acesso os intelectuais das grandes cidades, lendo livros e revistas importados, ou viajando pelo exterior<sup>110</sup>.

A exploração criativa se assenta nas lembranças do garoto que vive um mundo mesclado entre a sua realidade local e a influência da cultura global. Silviano Santiago não sabia, mas já acumulava referências importantes para a sua escrita ficcional.

---

<sup>109</sup> COSPO, p. 106.

<sup>110</sup> COSPO, p. 107.



### 3.2.1 Infância e memória

Silviano Santiago recupera, através da poesia, um gênero popular, a HQ, que era considerado a subliteratura da literatura de massa, conforme assinala Regina Zilberman: “os anos 50 promoveram a cruzada contra a história em quadrinhos, modalidade paraliterária de literatura de massa (...) a década de 70 concedeu estatuto universitário aos estudos sobre os quadrinhos e a literatura infantil”<sup>111</sup>. A elevação de nível da HQ dentro da academia não excluiu do gênero a imagem de literatura menor, como constata, ainda, Regina Zilberman: “mas nem mesmo as defesas entusiasmadas abrandam a atitude preconceituosa, que atribui aos gêneros da literatura de massa a condição de ‘menor’, seja por considerá-los negativos, seja por imputar-lhes um papel meramente preparatório, de iniciação à grande literatura”<sup>112</sup>.

A atitude preconceituosa está representada, no livro de Silviano Santiago, pelo recorte discursivo intitulado “Dois poemas em prosa sobre os quadrinhos”, retirado da fala de Carlos Lacerda (1914-1977) durante o I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em São Paulo, em 1945, tendo o diálogo complementado por Dyonélio Machado (1895-1985):

A verdade é que nós estamos importando veneno para  
As nossas crianças.  
Carlos Lacerda

Em Porto Alegre verificou-se o suicídio de uma menor,  
Em um banheiro, e se supõe, por vários indícios, que  
Tenha sido sugerido por uma gravura do “Vingador”. Como  
Médico psiquiatra, dou inteiro apoio à opinião do Sr. Carlos  
Lacerda.  
Dyonélio Machado<sup>113</sup>.

A aversão pela literatura dos quadrinhos, se sob a ótica da academia é devida ao valor menor da realização estética, do ponto de vista dos discursos apresentados

<sup>111</sup> ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Os preferidos do público*. Petrópolis: Vozes, 1987. 110 p. p. 7-8.

<sup>112</sup> ZILBERMAN, op. cit., p. 8.

<sup>113</sup> CDGPU, p. 19.

acima, ela seria o mote de uma influência exógena pernóstica que desestabilizaria toda a sociedade local, porquanto atacaria diretamente a raiz da nação, ou seja, a juventude.

Para Silviano Santiago, o material importado principalmente dos Estados Unidos “se mesclava de maneira desequilibrada à incipiente produção cultural brasileira para crianças” <sup>114</sup>. Tal produção era comanda por Monteiro Lobato e não tinha todo o aparato tecnológico norte-americano. Poeticamente, o crítico problematiza assim a questão (Pica-pau amarelo):

Emília luta  
Contra Tarzã.  
Lobato  
contra o entreguismo.  
Uma questão  
de patriotismo.

O que que é isso,  
meu Deus? <sup>115</sup>.

A luta de Emília contra Tarzã é a metáfora do combate entre cultura brasileira e cultura americana, tendo por substrato textual o medo da entrega da nação latino-americana ao forte poderio cultural da nação norte-americana, apresentado sob o conceito de patriotismo, representado pelo verso indagatório final que explora a ambigüidade do binômio entreguismo/patriotismo.

Silviano Santiago comenta que as formas tradicionais e interioranas de espetáculo e entretenimento foram rechaçadas, pouco a pouco, para escanteio, à medida que a cultura do entretenimento importada se mesclava àquelas. Foram expulsas para a periferia da diversão o circo, o parque de diversões e as festas religiosas com suas barraquinhas, comes e bebes, danças e folguedos típicos. Silviano Santiago retrata assim esse deslocamento de tradições (Joe & Jack):

---

<sup>114</sup> COSPO, p. 107.

<sup>115</sup> CDGPU, p. 51.

O caminhão forde desliza pela cidade ao som de Alvarenga e Ranchinho. Anuncia o espetáculo daquela noite e de todas as noites durante a semana. E também a matinê de domingo para a gurizada. Na carroceria está armada uma jaula. Dentro, o domador, o chicote, o tamborete e os leões ferozes (são três) caçados nas florestas da África. As famílias, das janelas, acompanham com os olhos o caminhão; as empregadas, das cozinhas, escutam a dupla caipira; e as crianças seguem pulando o domador e as feras até a entrada do circo.

Mas no espetáculo da noite quem rouba os chiliques da platéia de velhos e moços é a dupla Joe & Jack, do espetacular Globo da Morte. Fora do circo, com as mesmas e reluzentes motocicletas, são os galãs inesperados que todas as mocinhas esperam: se vestem como o herói da série *O Terror dos Espiões* que o Cine Municipal apresenta às quartas-feiras<sup>116</sup>.

No texto, com certo desvio de crônica, está fixado um quadro realista de cidade interiorana em que as pessoas da família acompanham através da janela a vida que passa pela rua. Nesta, estão presentes o caminhão Ford tocando música “caipira” da dupla Alvarenga e Ranchinho, chamando para o espetáculo do circo. Paralelamente, a dupla de nome inglês Joe & Jack atrai os olhares de velhos e moços no globo da morte. Fora da tenda, as motocicletas e seus pilotos galãs vestidos à moda de heróis de filmes encantam as mocinhas. Há, portanto, nessa cena, um deslocamento e entrelaçamento de culturas diversas, diferentes tradições e gerações e diferentes visões de classes compondo, como um minúsculo mosaico, um instante flagrado de vidas em constante movimento, de relações culturais paralelas e sobrepostas que se alimentam formatando-se em hibridismo.

É certo que as novas formas de diversão ocuparam lugares distintos na sociedade brasileira a partir da massificação cultural, mas é importante observar que, de maneira alguma, as diversões tradicionais, que também foram importadas em tempos remotos, como o circo, as festas religiosas e os parques de diversões, não desapareceram por completo das vidas das pessoas urbanas, principalmente em cidade menores, do interior. O que se constata é que há sempre um entrelaçamento entre as novas importações culturais com as referências locais.

---

<sup>116</sup> CDGPU, p. 53.

O poema “Crianças” retrata esse deslocamento. O primeiro e o último versos amparam o desenvolvimento do texto, como margens de uma tradição aberta para o novo que vem povoar a vida e a imaginação infantil, como outrora esse papel era reservado ao livro. Se o divertimento, baseado na cultura estrangeira, amplia e sustenta o imaginário da criança, a relação com o local, a terra e suas tradições, fixa certas raízes onipresentes, como a vida livre do moleque saboreando a fruta no pé:

A mangueira é frondosa.  
De galho em galho  
salta Tarzã,  
o rei dos macacos,  
desce pelo cipó  
e encontra Silver à espera  
com o fiel Tonto,  
trotam pela planície  
horta  
até que Nyoka oferece  
seus perigos,  
abre uma lata de espinafre  
e a briga continua  
com Charles Starrett,  
e na nave espacial  
agem Flash-Gordon,  
de cabelos louros  
e medievo,  
o Príncipe Valente  
digladiava em torneio  
pelo amor de Jane  
A manga é saborosa <sup>117</sup>.

Façamos uma leitura comparada com o poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “Infância”, do livro *Alguma poesia*, de 1930. Esse poema foi analisado e interpretado por Silviano Santiago no livro de ensaio que leva o nome do poeta mineiro:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.  
Minha mãe ficava sentada cosendo.  
Meu irmão pequeno dormia.  
Eu sozinho menino entre mangueiras  
lia a história de Robinson Crusóé,

---

<sup>117</sup> CDGPU, p. 85.

comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu  
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu  
chamava para o café.

Café preto que nem a preta velha  
café gostoso  
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo  
olhando para mim:  
- Psiu... Não acorde o menino.  
Para o berço onde pousou um mosquito.  
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava  
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história  
era mais bonita que a de Robinson Crusóé <sup>118</sup>.

A cena drummondiana posiciona o menino entre as mangueiras, a leitura de Robinson Crusóé e a família que resguarda as tradições patriarcais. A situação do menino resume-se em ler e observar aquele mundo pequenino, mas com vistas para o alargamento do horizonte representado pela história do livro em mãos. Já a infância representada por Silviano Santiago apaga a presença da família e coloca nas relações do menino não só o livro, mas a moderna técnica de transmissão por imagem como o cinema e seus personagens presentes à cena sob e sobre a mangueira que dá frutos saborosos. A amplitude cultural é maior, mas não se caracteriza pela alienação das tradições explicitada no fruto da mangueira, que dá o sabor para todos os outros objetos presentes na memória do menino <sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 1599 p. p. 6. Silviano Santiago escreveu a introdução da obra. O texto se encontra editado, também, em seu livro de ensaio *Ora (direis) puxar conversa!*.

<sup>119</sup> Diz Silviano Santiago em entrevista: “Mas gibi e cinema são duas coisas que vão ser muito importantes para mim, porque vão marcar – de maneira pretensiosa – certo espírito cosmopolita meu. Eu tinha o imaginário ligado ao que estava acontecendo no mundo, apesar de a cidade ser provinciana. Tinha, por exemplo, perfeita noção da Segunda Guerra Mundial, através dos personagens de gibi ou dos filmes. Naquela época havia seriados, e me lembro dos 15 episódios de *O terror dos espíões* e muitos outros. (...) Minhas experiências eram gibi e cinema. (...) Se eu falasse em Capitão Marvel, Tocha Humana, Príncipe Submarino, Mandrake, Homem Bala, etc., todas aquelas crianças sabiam o que era. Havia uma contaminação da província pelo mundo”. SANTIAGO, Silviano. Entrevista concedida em 02 mai 2002 a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/336.pdf>. Acesso em 07 ago 2008.

Nem só de filmes e HQ se fez o histórico sócio-cultural dessa geração que nascia. Também o “horror” da Segunda Guerra Mundial é parte integrante da sociedade ocidental.

### 3.2.2 Segunda Guerra Mundial

A presença da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) é rememorada através da relação com os super-heróis de HQ e dos filmes hollywoodianos <sup>120</sup>. Silviano Santiago detecta a relativa distância do desenrolar no campo de batalha na Europa e a periférica presença brasileira no contexto (Poema do lá):

Dizem: guerra  
lá na Europa,  
como quem diz:  
chove lá fora <sup>121</sup>.

Mas o conhecimento do ato bélico não passa, como não poderia passar, ao largo da sociedade brasileira. As ondas do rádio presentificavam a guerra distante através da BBC de Londres, em programa emitido em português, que tivera início a partir de março de 1938 <sup>122</sup>. (A voz dos aliados):

Depois do jantar,  
às sete,  
o pai  
sentado na cadeira de balanço  
escuta a Hora do Brasil.

Depois da Hora do Brasil,

<sup>120</sup> Guido Bilharinho resenha 54 filmes, de vários países, relacionados à Segunda Guerra Mundial. Cf. BILHARINHO, Guido. *A segunda guerra no cinema*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2005. 300 p.

<sup>121</sup> CDGPU, p. 26.

<sup>122</sup> “Foi na época da guerra e no pós-guerra que as transmissões da BBC para o Brasil se estenderam por mais tempo – três horas e 45 minutos de programação diária que ia ao ar à noite. Vale lembrar que à noite as condições para a propagação das ondas curtas são mais favoráveis, por não haver interferência dos raios solares, e que naquela época, como não havia televisão no Brasil, o horário nobre do rádio era à noite”. Cf. GUERRINI Jr., Irineu. As transmissões em português da BBC durante a Segunda Guerra Mundial. In: GOLIN, Cida; ABREU, João Batista de (Orgs.). *Batalha sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006. 190 p. p. 26.

até altas horas,  
o filho mais velho  
sentado no banquinho,  
para ficar mais perto do alto-falante,  
tenta pegar  
o noticiário da BBC <sup>123</sup>.

A guerra não era apreendida somente pelas ondas do rádio. Alguns soldados brasileiros tiveram uma participação discreta nos campos de batalha europeus. Silvano Santiago comenta que o pracinha brasileiro tinha acesso à mais alta tecnologia americana, mas era “usado” como instrumento para a morte, “enquanto isso, o país, enquanto tal, e os demais cidadãos ficavam fadados ao eterno atraso colonial, sem acesso ao que havia de `moderno´ industrialmente no país do Norte” <sup>124</sup>. A entrada do Brasil, em 1944, na Segunda Grande Guerra é retratada por Silvano Santiago pelo soldado expedicionário, mulato, que cita a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias (Expedicionário):

Alto e magro, franzino,  
é o primeiro herói mulato  
da cidade.

Seu corpo repousa  
no Cemitério de Pistóia  
- disse o Prefeito.

Respondeu a voz além-túmulo:  
Por mais terra que eu percorra,  
Não permita, Deus, que eu morra <sup>125</sup>.

Enquanto nas telas brasileiras, a guerra era glamourizada pelos filmes (June Allyson e Fred Astaire):

Os soldados estão sempre off-duty  
num ball-room de Manhattan  
à espera de uma corista da Broadway

---

<sup>123</sup> CDGPU, p. 84.

<sup>124</sup> COSPO, p. 109.

<sup>125</sup> CDGPU, p. 44.

(que pernas!)  
 que os mantenha amamentados  
 (que seios)  
 longe do lar.

Não lembro se tocava a orquestra  
 de Glenn Miller ou de Tommy Dorsey,  
 se tomavam Martini ou Bourbon.  
 Cerveja lembro que não era,  
 pois não era bebida de mocinho.  
 Só de inimigo alemão <sup>126</sup>.

A realidade fixava uma imagem diferente da projetada nas telas. Em 1942, a base aérea americana em Natal-RN, conhecida como Parnamirim Field, estava pronta e os primeiros soldados e técnicos norte-americanos começavam a desembarcar no País <sup>127</sup>. A “política da boa vizinhança” <sup>128</sup> expunha os militares norte-americanos aos olhos dos sul-americanos, estilizando a imagem idealizada nos filmes (*South of the border*):

Contudo, quando começaram a chegar aqui os primeiros norte-americanos para orientar e instruir os pracinhas nos novos misteres da guerra, que os aguardava no além-mar, começamos a temer a sua sorte.

Diante desses gigantes bem dispostos, bem-humorados, bem uniformizados, que nos faziam lembrar aquelas cenas vigorosas no “Far West” americano, que o cinema se encarregou de divulgar por todo o mundo, pareceram-nos mais franzinos, acanhados, tímidos,

---

<sup>126</sup> CDGPU, p. 46.

<sup>127</sup> Os aviões partiriam do nordeste em direção ao norte da África para ajudar os ingleses que estavam encurralados pelos soldados alemães do marechal Rommel, comandante do Afrika Korps. Conforme Antonio Pedro Tota: “Americanos convivendo com brasileiros nordestinos. Antes de acionar os motores dos aviões, para se comunicar com os mecânicos, os pilotos no interior da cabine mostravam a mão fechada, o polegar para cima. Era o ‘positivo’, o *Thumbs up*. Quando o primeiro tabaréu, observando os aviões e os pilotos americanos com seus gestos, mimetizou o ‘positivo’, com o dedão para cima, o Brasil já estava americanizado. Luís da Câmara Cascudo, que detectou o fenômeno em nossos gestos, não previu a extensão do *thumbs up*. Além de substituir o tradicional aperto do lóbulo da orelha com os dedos para indicar algo bom ou positivo, o *thumbs up* tornou-se sinônimo de concordância, de amizade, de beleza, de interrogação, de bom-dia, boa-tarde e boa-noite. Serve para quase tudo. Muito mais internacionalizado do que o “da pontinha” da orelha, usado até há algum tempo. De Parnamirim Field, nos anos 40, o gesto que simboliza a nossa americanização espalhou-se pelo Brasil (e pelo mundo). Cf. TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. 240 p. p.10.

<sup>128</sup> A Política da Boa Vizinha (*good neighbor*) incluía, além da política, a cultura na agenda internacional, na tentativa de um relacionamento mais estreito entre os EUA e a América Latina. Iniciada em 1928 pelo presidente americano Herbert Hoover, foi adotada pelo seu sucessor Theodore Roosevelt, em 1933.



desconfiados, incapazes de um confronto de valores. Manuel Tomás Castelo Branco <sup>129</sup>.

A imagem dos super-heróis dos quadrinhos é retomada para a apresentação das forças reunidas ao redor da confecção da bomba atômica que iria explodir em Hiroshima e Nagasaki em 1945 (Não está no gibi):

No laboratório  
do Mocinho buscam  
a fórmula da Bomba atômica  
para pôr fim à guerra.

No laboratório  
do Bandido trabalha  
o sinistro Dr. Silvana  
dando armas poderosas ao Crime.

O super-homem dá combate  
sem tréguas  
ao cientista do Mal.  
quem vai se opor  
ao cientista do Bem? <sup>130</sup>.

Jogo entre o bem e o mal, mocinho e bandido, retratados em filmes de *far west*. O maniqueísmo predominante nos filmes de *cowboys* é transferido para as histórias em quadrinhos, fazendo do leitor um torcedor que deve optar por um dos lados. A fórmula quando aplicada na cultura só pode produzir ou o recalque da produção local ou o seu endeusamento. A via possível para o entendimento e para o viver a tradição e a importação de cultura exterior é a via da conciliação, da mistura e depuração desses extratos artísticos-sociais.

Desse mosaico de linguagens contemporâneas surge o relato de um Brasil que começa a adquirir novos costumes através do cinema americano, da música popular brasileira, das literaturas regional e modernista.

---

<sup>129</sup> CDGPU, p. 43.

<sup>130</sup> CDGPU, p. 57.

### 3.2.3 A história de um Brasil

Entremeado com a cultura de massa e sob o clima de guerra que imperava no ar, a história de um Brasil contemporâneo se desenha nas malhas grafadas dos poemas. Não só a história “oficial”, dos atos monumentalizados, mas as “micro-histórias” que fazem vislumbrar a teia contínua e imensa que trança uma realidade contextual muito além das repetidas nas páginas dos livros didáticos, como bem exemplifica o paratexto epígrafe do escritor austríaco Peter Handke: “levando em conta a base lingüística de toda a comunidade, em lugar de basear-se exclusivamente nos fatos e selecionar os acontecimentos mais extraordinários...”<sup>131</sup>.

A base lingüística de toda a comunidade está exposta tanto pela referência à alta cultura como também pela cultura trivial, tematizada pelo uso da imagem dos *comic books*, das ondas do rádio e da tela dos filmes, compondo um complemento ao conhecimento literário de uma classe média que começava a se impor no cenário nacional. Os testemunhos estão presentes através de citações de personalidade históricas, como, das letras brasileiras: Mário de Andrade, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Cyro dos Anjos, Jorge Amado, Dias Gomes, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Ferreira Gullar e Antonio Candido. Na cultura internacional: Duras-Resnais, Wilfrid Gibson, Daniel Snowman, Paul Eluard, R.P. Blackmur. Na política nacional: Getúlio Vargas, Alzira Vargas, Oswaldo Aranha, Plínio Salgado, Presidente Dutra. Na música popular: Antônio Nássara. Assim como outros participantes efetivos da história de um país que se desenvolvia, como os comerciantes e industriais de São Paulo. Também estão presentes alguns artigos de decretos-lei e da constituição brasileira de 1937.

Silviano Santiago constrói em seus poemas uma história de um Brasil que se abre para o mundo moderno e globalizado. A atitude de abertura impõe, no entanto, uma salvaguarda. É preciso estar atento para as relações de poder cultural e econômico que se entrelaçam no dia-a-dia da vida de um povo e de uma nação, principalmente àquelas em desenvolvimento. Por isso, as constantes disputas intelectuais entre os pensadores e críticos tradicionais e os vanguardistas, com

---

<sup>131</sup> CDGPU, p. 15.

relação às questões de cultura e dependência nacional, estão presentes na tessitura dos poemas. Dessa forma está exposto um jogo ambíguo que desfaz o maniqueísmo que se impõe entre regional/mundial, como ilustra o poema em que se concretiza a batalha pelo mineral do subsolo de Minas Gerais e do Rio de Janeiro entre brasileiros, ingleses e americanos (Irmãs gêmeas):

O que é, o que é:  
tive ouro,  
agora tenho ferro,  
era de Samuel  
hoje sou Companhia,  
fico no vale  
e dizem que meu rio não é azedo.

O que é, o que é:  
cortejada pelos ingleses,  
flertei com a Krupp,  
veio a guerra e destruiu  
meus primeiros pretendentes.  
Remocei, e caí de novo  
na vida:  
amiguei-me com Roosevelt,  
homem generoso  
mas amante ciumento.  
Hoje, a casa é minha:  
os móveis e os empregados,  
no entanto,  
são dele <sup>132</sup>.

O último poema de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, de Silviano Santiago refaz o caminho de leitura da obra dando-lhe uma circularidade metalingüística. Separado do corpo dos outros textos, ele vem exposto em uma seção denominada “Como ler os poemas: reflexão sobre o que foi lido”. Didaticamente, Silviano Santiago aponta os possíveis caminhos para a compreensão dos poemas lidos. Denominados de “Esses textos”, o autor-professor explicita a característica da sua escrita desvinculada a gêneros definidos, ampliando a abrangência de suas criações sob a rubrica de “texto” que acolhe a linguagem como a sua principal identidade. O título “Esses textos”, referindo-se aos poemas lidos, abre espaço no papel em que é grafado para a interpretação dos diversos discursos

---

<sup>132</sup> CDGPU, p. 111.

apresentados no livro como vozes pertinentes a uma época e um espaço físico e cultural que podem ser detectados pelo leitor atento.

No poema está explicitada a relação entre os diversos níveis de um texto: uma hierarquia textual que existe para ser subvertida. Um texto primeiro se apresenta como forma embrionária que será refeito pelo leitor a cada nova leitura. Aqui, Silviano Santiago não está explorando apenas o leitor de seu texto, mas está invocando o seu texto como sendo de um primeiro leitor que refez discursos e textos alheios, explicitados como poemas na obra lida. Portanto, o leitor de seu livro já é um segundo leitor de sua escrita. Por isso, Silviano Santiago se empenha em escrever que “é preciso saber vestir/o texto,/ como tatuagem na própria/ pele”. A escrita de outro em sua própria pele, no próprio fazer-se linguagem, passa a ser parte daquele que a absorveu, desfazendo a idéia de propriedade textual numa escrita dissociada de sua origem e misturada à escrita do outro. As metáforas de estilete e tatuagem conferida pelo autor à palavra e ao texto ampliam a significação de violência e pertencimento da escrita no corpo seu e da realidade:

O texto primeiro existe  
só, como ponto.  
Se transforma depois em linha  
com sua própria força  
de deslocação,  
sua velocidade própria.

Depois,  
o leitor institui  
outra linha, lendo.  
O leitor constitui  
um feixe de linhas cruzadas  
organizando os textos.

No percurso de texto  
e no trânsito da leitura,  
as linhas se chocam,  
se repudiam, se perdem,  
correm paralelas  
e podem se amar.  
Depois, saber fazer  
retorná-las a ponto.  
(Mas o importante é o leitor.  
Você.)

É preciso ter calma.  
 Saber ir abotoando  
 os elementos vários  
 à espera do clique  
 de colchete.  
 Quando dois ou mais se engatam,  
 fecha-se um sentido  
 único e exclusivo.  
 Mas que você pode emprestar  
 a alguém,  
 desde que o diga

(Não tenha medo da alta-velocidade.  
 Não tenha receio de dar marcha à ré.)

É preciso ter pressa.  
 Saber ir desabotoando  
 os colchetes de sentido  
 como quem quer tirar  
 camisa usada e suada  
 de dia de trabalho.  
 Cada camisa,  
 depois de surrada,  
 é fonte  
 de novo esforço.  
 Ou então vira  
 camisa-de-força.

É preciso saber vestir  
 o texto,  
 como tatuagem na própria  
 pele.

É preciso saber tatuar  
 o texto,  
 como sulcos feitos  
 na bruta realidade.

O duplo estilete  
 do texto e da leitura,  
 do autor e do leitor.

A dupla tatuagem  
 contra o próprio corpo  
 e a realidade bruta.

A tatuagem que se imprime  
 para poder forçar  
 a barra.  
 A tatuagem que o corpo,  
 depois de violado,  
 tatua. Violentando <sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> CDGPU, p. 123-125.

*Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, mais do que um livro de poesias, é “uma espécie de diário também, (...) dos anos 40. E diário cujo narrador é incerto”<sup>134</sup>. Micro-histórias de uma classe média que habita em território incerto quanto às tradições culturais, por isso, amplamente aberto para as idéias e modas vindas de fora. Sendo assim, o discurso apresentado é mais do que lírico, é uma “poesia do cutelo que vai retalhando em profundidade e nas mais diversas direções (...) da então emergente classe média brasileira e do espaço político-cultural neodependente em que ela se acha inserida”<sup>135</sup>. A “nova dependência”, representada pela cultura à reboque de países mais desenvolvidos que o Brasil, apontada por aqueles que olham com olhos “de fora” que permitem ver “o que não se vê quando está dentro”<sup>136</sup>, tal é o papel do criador, pois ele sabe “que o crítico vem depois, diversamente da poesia, que frequentemente é o prenúncio de uma nova vaga de pesquisas e reflexões”<sup>137</sup>.

É por isso que encontramos ao fim da leitura da obra um trecho discursivo de Antonio Candido que retrata justamente a questão do testemunho de um indivíduo ser elevado à capacidade de representar toda uma geração, pretensão dos poemas reunidos na obra de Silviano Santiago. Assim se expressa Antonio Candido-Silviano Santiago: “...o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos...”<sup>138</sup>. Esse fragmento de Candido não deixa de ser uma estocada nos indivíduos que se auto-intitulam independentes na criação artística, sem vínculo com escolas, tempo, local e referências. O indivíduo, segundo a ótica sociológica-marxista do crítico paulista, acaba por se tornar um elo em uma corrente finita e representativa de uma determinada época, pois retrata uma sociedade ou uma fatia desta, nunca uma individualidade.

<sup>134</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 161 p. p. 136

<sup>135</sup> MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992. 175 p. p.77

<sup>136</sup> MOTA, Carlos Guilherme. Prefácio, nas asas da Panair. In: SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 128 p. p. 13.

<sup>137</sup> Idem, p. 14.

<sup>138</sup> CDGPU, p. 126.

Nos poemas criados por Silvano Santiago há a captura do contexto histórico de uma faixa da classe média em que a possibilidade de cruzamento de referências culturais se faz mais presente. Tais referências são a prova de que a cultura deve ser produzida segundo uma intersecção mais ou menos equilibrada entre local e global, conforme esclarece Stuart Hall: “A tradição [local] está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos”<sup>139</sup>. Associar e articular os diversos elementos tem sido a forma de compreender o movimento cultural de um espaço geográfico, pelo menos desde o surgimento do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade.

---

<sup>139</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 410 p. p. 243.

## 4 ESCRITA DO EU

### 4.1 Corpos escritos <sup>140</sup>

No contexto histórico brasileiro, em fim de ditadura militar (1985), ao analisar a prosa literária do país no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, Silviano Santiago reflete sobre a profissão e o campo de trabalho do escritor. O termo usado por ele sustenta a necessidade da profissionalização do mesmo: “o romancista brasileiro de hoje precisa profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras” <sup>141</sup>. O crítico relaciona a distinção do escritor que faz da escrita um “bico”, um passatempo noturno ou atividade de fim de semana, realidade da maioria deles, com um provável quadro de profissionalização dos mesmos, com direitos trabalhistas contratuais. A editora, por sua vez, assumiria o seu papel como empresa que visa ao lucro. Desse quadro explícito de comércio, reflexo do processo de modernização da sociedade brasileira, é inevitável a presença do leitor, do público que irá possibilitar o giro da mercadoria. Implica esse jogo a conseqüente questão da qualidade do objeto mercantilizado:

Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público. É ele que, segundo a empresa, atesta anônima, econômica e autoritariamente sobre o “valor” da obra, digo mercadoria, como em qualquer teste Ibope ou índice de vendagem. Bons escritores são os que vendem, diz a voz do lucro empresarial <sup>142</sup>.

Silviano Santiago chama a atenção para a imprevisibilidade e a possível manipulação por parte do público através do *marketing*. A equação apresentada é a soma da vendagem do livro transferindo para a obra a garantia da qualidade da mesma. Ou seja, o caminho da relação obra de qualidade igual à recepção maior pelo público se inverte. Porque vende muito, tal obra e tal escritor são bons. Ao passo que o ideal seria: porque tal obra e tal escritor são de qualidade, vende-se

---

<sup>140</sup> Título do livro de Wander Melo Miranda sobre a obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, editado pela USP e UFMG em 1992.

<sup>141</sup> MALE, p. 29.

<sup>142</sup> Idem, p. 28-29.



muito. Caberia ao escritor adequar-se a essa nova realidade e, através do seu agente literário (que substituiu a relação glamourosa entre editor e escritor), vender bem no mercado interno e externo, para sobreviver da sua escrita. Essa realidade tem versões do lado econômico e do escritor-crítico, à qual Silviano Santiago se engaja.

Segundo ele, o escritor, antes de objetivar o mercado, deve conhecer bem o instrumento de seu trabalho, a escrita. Por isso, o autor precisa refletir sobre três problemas: 1) não perder a sua identidade e o seu papel social para a *mass media*; 2) a mercadoria da sua produção, o livro, pode tornar-se “insossa”, “apressada” e “descosida”, por atender exclusivamente às leis de mercado; 3) o produtor de livros poderá não estar habilitado para tal profissão, se tornando – conforme André Gide escreveu- um “moedeiro falso”. Por isso, “antes mesmo de a crítica especializada entrar em campo para arbitrar o jogo da literatura, cabe ao próprio romancista fazer silenciosamente a sua auto-análise e a análise da sua obra” <sup>143</sup>.

Antes de o escritor entregar-se ao mercado, deveria analisar a situação, transformando-se em crítico eficiente da sociedade de consumo. O romancista deixaria de imitar os ídolos “pop” internacionais. Abandonaria o simples ato de copiar o outro e tornar-se-ia o “descaroçador” que “fará – pela eficácia contra-ideológica da sua prosa dramática – a constante triagem de valores no interior da sociedade que está se convencendo chamar de pós-moderna” <sup>144</sup>. No momento em que o mercado se torna mais agressivo, o papel do escritor seria o de criticar a transformação da sociedade e, principalmente, da cultura como tábula rasa, pois quem dá o direcionamento da literatura não é o crítico, é o romancista. Por isso, o autor de livro deve fazer o exercício da autocrítica. A partir dessa tarefa é que se torna possível criar e criticar sem se perder no caminho fácil da obra pronta para o consumo fácil.

Seguindo as suas próprias regras da arte em tempos pós-modernos, Silviano Santiago procura entender o que seria um romance na década de 1980, sabendo ser essa uma tarefa difícil. Ele observa que há uma explosão das regras tradicionais

---

<sup>143</sup> MALE, p. 30.

<sup>144</sup> Idem, p. 31.

do gênero, caracterizando um momento de transição literária. É no momento de indecisão, de aparente desconforto e perda de rumo que se torna claro que o romance, para ele, poderá chegar a uma “nova maestria”:

Quem é que ousaria chamar de romance, no final da década de 20, a *Memórias sentimentais de João Miramar* e a *Macunaíma*? Sem eles, teria sido possível o *Grande sertão: veredas*? James Joyce teve a sorte de encontrar, como resenhador do seu romance, T.S. Eliot, mas uma romancista do nível de Virginia Woolf torcia o nariz diante do desconcertante *Ulisses*. Se hoje ainda há alguma voz discordante quanto à inclusão desses livros no gênero romance, ela vem do meio intelectual altamente conservador. E o conservadorismo é isto: apego insensato aos valores do passado numa sociedade em transformação – caso não fosse isso não seria conservadorismo e mereceria o apreço de todos <sup>145</sup>.

Para Silviano Santiago, com a transformação da sociedade, surge uma modificação na estrutura da escrita, levando o romance a atender uma nova perspectiva, se desprendendo dos valores sedimentados, base do conservadorismo. Não existe, a princípio, relação alguma entre sociedade e obra, ou seja, o sociológico reflexo da sociedade na obra. Claro que a obra de arte se impõe primeiro do que a sua compreensão por parte ou da academia e seus intelectuais ou da sociedade de consumo, que muitas vezes não chega a ter acesso aos instrumentos para sua compreensão. Daí surgirem os descompassos entre o reconhecimento e o valor da obra.

O recurso do crítico é fazer um mapeamento de escritores e obras para poder entender o que de novo se produzia em matéria de romance naquela época. A lógica lhe impõe o veredicto de que a “anarquia formal” era um dado importante no resultado da pesquisa. O contraponto estabelecido por Silviano Santiago era o romance da década de 1930, quando havia mais consenso entre os escritores sobre “as regras da composição do romance”.

A falta de limites explícitos na forma dos romances da década de 1970, segundo ele, não é um fator prejudicial. Ao contrário, denota a excelente

---

<sup>145</sup> MALE, p. 34.

maleabilidade de estrutura, a vivacidade do gênero que insiste em ir contra as regras impostas, ampliando e colocando a questão da criatividade do romancista, “que busca sempre a dicção e o caminho pessoais”. O romance seria o vasto campo próprio para as grandes descobertas da narrativa por ter limites maleáveis:

O romance – ao contrário dos outros gêneros maiores – nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de *imitação* como motor para o novo. De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência. Gênero bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas, o romance surge como conseqüência de uma busca de autoconhecimento da subjetividade racional <sup>146</sup>.

Silviano Santiago afirma o compromisso da maioria dos prosadores brasileiros daquelas décadas com o autoconhecimento revelado pela experiência da escrita romanesca, destacando que um ponto em comum entre eles é a tendência ao memorialismo, como a história de um clã, ou a autobiografia, o que leva a determinar que ambas as vertentes ficcionais tenham como fim a “conscientização política do leitor”. Silviano Santiago reconhece que a tendência não é nova na literatura brasileira, vide a relação memória/modernismo analisada por ele. A sua ponderação é que tal propensão nunca foi “tão explícita na dicção da prosa”, no período da ditadura militar. Segundo Silviano Santiago, tal constatação deixa “abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance” <sup>147</sup>.

A confluência entre ficção e vida real apresenta um problema para o crítico estudioso que tem como instrumento de trabalho uma teoria que exige a análise apenas do texto no processo da interpretação literária. Silviano Santiago explora a metodologia básica do estruturalismo, que rejeita a miscelânea do texto com a

<sup>146</sup> MAE, p. 34-35.

<sup>147</sup> MALE, p. 35. Continua Silviano: “Sabemos, por exemplo, que a preocupação memorialística é um componente forte e definitivo dentro de nossa melhor prosa modernista. Mas os modos como aquela preocupação emergia na ficção eram menos abertos do que os modos como afloram em Rachel Jardim, Paulo Francis ou Eliane Maciel, para citar apenas uns poucos. Se Lins do Rego não tivesse escrito no final da vida *Meus verdes anos*, não teríamos certeza de que a ‘ficção’ de *Menino de engenho* era tão autobiográfica. O mesmo para Oswald de Andrade com o tardio *Sob as ordens de mamãe*, subseqüente ao *João Miramar*”. Idem, p. 35.

“intenção” do autor, ou com o contexto histórico no qual vive e escreve a sua obra. O ficcionista tem um prazer imenso em embaralhar as vertentes da sua ficção com dados que são muito parecidos e estão muito perto de sua vida. O ensaísta sustenta a hipótese de que a crítica tem obrigação em levar em conta o caráter de depoimento dessas obras geradas em um período de ditadura e de cerceamento da liberdade, pois de outra forma, o crítico estaria falseando a “intenção da obra”. Silviano Santiago remete o leitor ao seu próprio livro *Em liberdade*, obra na qual abandona “o rigor da crítica e do gênero romance e [exorbita] o poder da imaginação ficcional, numa tentativa de aclimatar o exercício do fingimento à experiência pessoal”<sup>148</sup>.

Para o crítico, a narrativa autobiográfica estimula questões teóricas que somente ela mesma pode colocar-se. São elas: a desconfiança no apagamento do individual em favor da globalização e da indiferenciação no tecido social e político; o apego do intelectual aos processos revolucionários de expressão democrática, sem a aproximação ao liberalismo econômico clássico; a afirmação do desejo, pela liberdade e pelo prazer, desprezando o gosto pelo martírio e o processo de civilização; e por fim, a questão nacional.

Atendo-se a essa última interrogação, Silviano Santiago indica as várias formas que revestiram a prosa de ficção durante o período militar. A primeira delas foi a prosa de “intriga fantástica e estilo onírico” em que o jogo de metáforas e símbolos era o responsável por transmitir uma crítica das estruturas de poder no Brasil. A segunda se refere ao romance-reportagem, com uma influência da *faction* (fusão das palavras em inglês para ficção e fato) de Truman Capote e outros, no qual eram denunciados os arbítrios da violência militar e policial nos anos do AI-5. No caso dos relatos dos exilados que voltaram ao Brasil nos primeiros anos da “abertura”, Silviano Santiago classifica-os como narrativas autobiográficas, pois são centradas no indivíduo, enquanto as narrativas dos modernistas são denominadas de memorialistas, pois enfatizam a família, o clã.

---

<sup>148</sup> MALE, p. 36.

A narrativa autobiográfica contribuiria, também, para um melhor conhecimento da história do País. O historiador futuro só teria a versão oficial dos acontecimentos. Cabe a ele recorrer aos relatos daqueles que sofreram na pele a investida da história para servir de referência numa possível interpretação do período repressivo. Nesse caso, tanto o historiador quanto o crítico se defrontam com a questão da veracidade histórica. Silviano Santiago lembra que a sua interpretação dos relatos dos perseguidos pelo regime ditatorial é feita sem a verdade dos fatos, pois “é pela estreita via do desprezo à veracidade que se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a estória e a história”<sup>149</sup>.

Ao assumir a escrita de Graciliano Ramos, Silviano Santiago só está ampliando um recurso que faz parte da própria forma estrutural e de conteúdo de muitas de suas narrativas: a busca do discurso do outro mesclado com o seu próprio, amplificando o poder da palavra como forma de atuação e de denúncia sócio-cultural.

## 4.2 Relações literárias

Silviano Santiago propõe-se assumir a escrita de Graciliano Ramos, suplementando um vazio na história do escritor alagoano. Ele cria a ficção para ocupar o espaço biográfico não narrado pelo outro. O momento pós-liberdade não descrito por Graciliano Ramos, entre o ato da prisão e o relato do diário em que conta as vicissitudes do cárcere, surge na escrita de Silviano Santiago. Como um observador que não se contenta em expor a ausência narrativa biográfica na história do outro, ele se permite incorporar, como que em um “transe perfeito”<sup>150</sup> não só a vida, mas a literatura do autor de *Vidas secas*. Esse procedimento discursivo do pastiche<sup>151</sup> que amplia a relação do texto com a adaptação da palavra, do “estilo” do

<sup>149</sup> MALE, p. 40.

<sup>150</sup> Caio Fernando Abreu se utiliza de um termo religioso para explicar a recriação do estilo de Graciliano Ramos por Silviano Santiago como se este tivesse recebido o espírito daquele para escrever o enredo do livro. Relacionando o ato de criação de Silviano Santiago com a técnica de Borges e Marguerite Yourcenar, escreve Caio Fernando Abreu: “Assim como Borges cria livros e autores ‘inexistentes’, ou como Marguerite Yourcenar parece ter recebido mediunicamente o imperador Adriano – o corpo e a mente de Silviano Santiago são como o ‘cavalo’ que praticamente psicografa as angústias de um Graciliano sem emprego e sem dinheiro, arrasado por quase um ano de prisão”. Cf. ABREU, Caio Fernando. *Transe perfeito*. *Veja*, São Paulo, 23 set. 1981. p. 113.

<sup>151</sup> Sobre o pastiche na obra *Em liberdade*, escreve Silviano Santiago: “De maneira nenhuma eu estou criticando o estilo de Graciliano Ramos, que, a meu ver, é o melhor estilo modernista. Portanto,

outro na literatura de um terceiro, já havia sido detectado por Eneida Maria de Souza, como basilar na escrita de Silviano Santiago: “A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano Santiago para apagar a assinatura autoral, o que confere a seu texto alto grau de ficção e tendência a embaralhar afirmações, inseridas tanto no texto-modelo quanto na cópia”<sup>152</sup>.

O discurso do outro já aparece, de modo velado, em Silviano Santiago desde o seu livro *O olhar*. A obra foi escrita entre os anos de 1961 e 1972, sendo elaborada durante o percurso do autor entre Rio de Janeiro e Paris, conforme está registrado na página final do livro. O lançamento do romance se deu em 1974. A segunda edição, em 1983. Nessa, Silviano Santiago agrega uma entrevista publicada em 1974 no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, quando do lançamento do livro. A entrevista ocupa o espaço destinado ao prefácio da obra. Esse recurso de explicitação didática do texto a ser lido será utilizado por Silviano Santiago em várias de suas criações. É uma forma derivada da profissão de professor e crítico que tende a explicar o texto em questão, assim como é parte de sua forma de criar: o texto teórico explicitado no texto criativo.

Silviano Santiago diz que a idéia de escrever a obra era a referência da biografia de Baudelaire escrita por Sartre. O título da obra seria *A infância de Charles Baudelaire, tal como foi sugerida a mim por Jean-Paul Sartre, e que escrevi com o estilo de Clarice Lispector, para dar de presente a Lúcio Cardoso*. De todo esse título sobrou *O olhar*, que não havia entrado no título original e que, segundo Silviano Santiago, traduz uma das preocupações mais constantes do texto sartreano: a observação. Realmente, o olhar perpassa toda a narrativa, aguçando os desejos de mãe e filho, ao mesmo tempo impedindo que suas vontades se tornem

---

todas as reverências possíveis a Graciliano Ramos! Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha (...). Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi eu assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos”. Santiago, MALE, p. 135.

<sup>152</sup> SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p. p. 24.

realidade. As ações existem apenas no pensamento, exceto uma, a que leva ao desfecho da trama: a morte do pai.

O *olhar* é elaborado com referências literárias definidas, como explica o próprio autor da trama, realçando a utilização do texto do outro como forma de redizer e refazer uma ficção toda sua:

Tem um capítulo no livro que se chama “Prazer – 15”. Nada mais é do que um resumo da vida de Emma Bovary e de um poema de Baudelaire, “L`invitation au voyage”. Faz parte (...) do esquema primitivo do livro, mas ao mesmo tempo foi ganhando suas próprias dimensões, distanciando-se mais e mais do modelo francês. O devaneio sensual no meu texto se passa num país de neve, enquanto no texto de Baudelaire é sempre no país das palmeiras, nos trópicos<sup>153</sup>.

O mesmo processo de “cópia” do outro está presente no livro de poesias *Salto*. Utilizando-se de motes alheios, Silviano Santiago compõe quatro poemas no livro como homenagem aos poetas: Manuel Bandeira (Louvado a mote alheio), Carlos Drummond de Andrade, representado em dois poemas (Palavra-puxa-palavra a mote alheio), e João Cabral de Melo Neto (Voltas a mote alheio). Os poemas estão na seção “Alguns floreios”, que divide a obra, funcionando como a Solda que une a primeira parte Saldo na terceira parte Salto. O poeta retoma um verso escolhido e trabalha em torno de seu tema. Usando uma estrutura retangular, lembrando uma espécie de placa de homenagem, os poemas são construídos com uma sintaxe quebrada, sem conexão semântica, criando uma leitura de sentido fonético. A presença dos três poetas é a transição do que existia de forma poética anterior para os novos caminhos, naquele tempo, da poesia concreta.

A primeira parte, “Saldo”, traz nas poesias a lembrança da tradição do verso, pois cria ainda um sentido global em cada poema. A sintaxe é explícita através dos seus elementos constituídos gramaticalmente, como os artigos, as preposições e conjunções. Essa primeira parte da obra está claramente relacionada, como indica o título, ao resto do estoque de certa mercadoria vendida com desconto pelos

---

<sup>153</sup> OLHAR, p. 13.

negociantes, como está escrito nos dicionários. Silviano Santiago retoma o sentido tradicional da poesia brasileira para deslocá-lo para a reestruturação concretista. Chegara a hora de se desmembrar a poesia em fragmentos de prosa, em substantivos e verbos realocados em uma sintaxe particular. Esses elementos começam a sobressair na segunda parte do livro de poesia, denominada “Solda”. Nos quatro poemas de “Algum floreio”, Silviano Santiago ancora o salto para o futuro da poesia nos três poetas já relacionados. É a partir deles que Silviano Santiago enxerga um caminho novo para trilhar.

Finalmente, o livro se abre para o “Salto”, o que seria a virada em poética, com uma epígrafe que remete ao trabalho que o leitor terá em ler e em construir um “sentido” aos poemas com que irá se defrontar: do-it-yourself kit (monte você mesmo). Estranhamente, os primeiros poemas são denominados “Números”. Saímos da palavra, que remete à abstração, para a concretude matemática dos números e suas lógicas, mas que transpostos para o livro perdem a forma numeral e ganham a forma das letras, alterando a percepção numérica. A última parte do livro é constituída por nove poemas. Ali está, mais do que um livro de poemas, uma obra explicativa das transformações possíveis da poesia tradicional em poesia de vanguarda. Da conversão do sentido linear e metafórico para a idéia de língua como montagem lúdica. Não deixa de ser, de certa maneira, um livro de estudo a respeito do uso da palavra como arte, já que, didaticamente, ele é construído como uma ponte entre a tradição e a vanguarda na poesia brasileira. Nele, a palavra sobressai no espaço, reduzida quase que totalmente à sua grafia, reafirmando que a poesia é construída, também, na linguagem, como uma escultura signo sem significado. Esse livro de poesia de Silviano Santiago, com essa estrutura, foi exemplar único. A estrutura de composição já estava pronta para a elaboração de mais uma obra.



### 4.3 *Em liberdade: uma ficção*

*Em liberdade* é romance, diário, ensaio literário<sup>154</sup>, autobiografia e biografia, o que faz dele uma escrita sem gênero definido, proporcionando a que seu autor dê-lhe o título de “uma ficção”. Se, aparentemente, a obra não tem limite de gênero detectável segundo uma denominação configurada nos estudos literários, é preciso demarcá-la com alguma definição: prosa limite<sup>155</sup>. A expressão “uma ficção” torna abrangente o espectro da compartimentação literária, mas não deixa de indicar e ancorar o seu texto em uma dimensão muito bem identificada: a ficção. Não se trata, naquelas páginas, de nada mais do que o imaginário de um autor transferido para as linhas de um livro. Refaz-se, então, a relação ficção e realidade, já que a obra trataria do diário que Graciliano Ramos teria escrito entre a sua saída da prisão, em 1937, e a escrita do diário *Memórias do cárcere* (1953).

Silviano Santiago recorre ao artifício do prefácio em que se narra a história do encontro dos originais que atravessam vários obstáculos até chegar às mãos do editor que descumpra a exigência do autor em queimá-los e acaba por aguardar vinte e cinco anos até a publicação da obra, agora entregue aos leitores. Recurso utilizado para a obtenção de realidade na escrita ficcional, a nota do editor camufla, ao mesmo tempo em que explicita o jogo ficcional, a verossimilhança. Outro expediente utilizado por Silvano Santiago são as notas de rodapé que criam a ilusão do ato mesmo da escrita, explicitado nas dúvidas e decisões que o suposto autor, Graciliano Ramos, utilizara na confecção de seu diário. Nenhuma dessas recorrências, no entanto, encobrem a definitiva explicitação do lado ficcional da obra.

A apropriação da experiência alheia para falar de si, como estamos vendo, é um meio, desde o início de sua vida literária criativa, utilizado pelo crítico-escritor, e vai desabrochar na sua plena forma na obra *Em liberdade*, explicitamente marcada pela epígrafe de Otto Maria Carpeaux: “Vou construir o meu Graciliano Ramos”. A

<sup>154</sup> Segundo Noemi Perdigão, Silvano Santiago erra ao eleger a ficção, quando deveria se ater ao ensaio: “O ensaio seria um meio mais adequado à expressão do núcleo da narrativa e à melhor exploração de temas que são vistos ‘en passant’”. PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. À procura da autoria: uma leitura de *Em liberdade* de S. Santiago. *Fragmenta*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, n. 8, 1991. p. 111-131. p. 120.

<sup>155</sup> Denominação dada por Silvano Santiago. Cf. SANTIAGO, Silvano. Silvano Santiago: A política através da palavra escrita. Entrevista para Lucia Helena. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n. 7, p. 83-96, 1992. p. 90.

construção é a exemplificação do “corpo” tornado grafia. O Graciliano Ramos de Silviano Santiago é a floração de um “ser” no papel. É a duplicidade de sujeitos: o que escreve e sobre o qual é escrito. O entrelaçamento de sujeitos é intencional e tenta produzir, por parte do escritor, uma fenda nas teorias reinantes na época, que privilegiavam o texto e descartavam a participação do sujeito, na análise e na interpretação <sup>156</sup>.

A multiplicação dos sujeitos também está expressa no recurso da cena em abismo que proporciona ao leitor vislumbrar uma história sobre/de Graciliano Ramos, escrevendo um conto sobre o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa em um cenário de suspeita de assassinato que propõe uma leitura da morte do jornalista Wladimir Herzog, no contexto da ditadura de 1964. São corpos grafados em uma relação liberdade/cativeiro.

*Em liberdade* é a possibilidade ampla do romance de englobar múltiplas realizações sem perder a sua eficiência de comunicação. Nele, temos a rede de sujeitos que remetem não só para o próprio ato da escrita, como reforçam a amplitude de uma relação histórica com processos ditatoriais, independentes de datas. Na obra não está focada, propositadamente, uma sincronia de referente histórico. Não se trata apenas da ditadura do Estado Novo getulista, ou da Inconfidência Mineira, nem da Ditadura Militar do final do anos 1960. Refere-se a um espectro maior da violência contra aqueles que tentaram se sublevar frente a um panorama social que não lhes dava respaldo como homens livres. Tematiza-se a liberdade, ou a falta dela, em qualquer tempo e espaço.

Anos antes do surgimento de *Em liberdade*, Fernando Gabeira tornou-se sucesso de público com o seu “romance-reportagem” *O que é isso, companheiro?*, relato autobiográfico que traça o panorama da guerrilha de esquerda e o exílio de

---

<sup>156</sup> A esse respeito, diz Silviano Santiago: “[*Em liberdade*] foi (ou é) uma tentativa de prosa-limite. 1. Investigar até que ponto se pode esticar o arco do ficcional quando se quer escrever a biografia de um escritor como Graciliano Ramos, que tem preferência pelo texto autobiográfico. 2. Como se pode transgredir os próprios limites ficcionais optando pela pesquisa factual sobre livros, e livros de outros autores. 3. Como fazer entrar na análise de uma obra os dados subjetivos inerentes a ela e rejeitados pela melhor Teoria da Literatura vigente e respeitada na época. Eis o resultado tripartido: o fingimento na biografia, o factual na ficção, o sujeito na teoria crítica”. Cf. SANTIAGO, Silviano. Entrevista para Lucia Helena. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, n. 7, ano 5, 1992. p. 90.

seus elementos <sup>157</sup>. Silviano Santiago propõe, com sua obra, uma leitura transversal, tangenciando o ponto da opressão pela expressa comunicação de seu pólo oposto: a liberdade. Mas uma liberdade de difícil convivência, como atesta o falso diário de Graciliano Ramos: “Aqui fora existem outras e diferentes armadilhas que pressinto nesta primeira semana em liberdade” <sup>158</sup>. A liberdade/prisão que, sintomaticamente, está presente na própria estrutura da escrita ficcional: na forma de diário e na proposta do autor factual de se passar por um outro. Como escreve Ana Maria de Bulhões Carvalho Edelweiss:

A narrativa ficcional [de *Em liberdade*] corporifica uma teoria do discurso que preferiu não se postular de outra maneira a não ser por aquela forma, dramatizada pela ficção. O que se vê em Silviano Santiago é que abandona a vertente da “pura” ficção e do “puro” ensaio, adentrando o espaço híbrido da ficção –confissão- onde ele se permite não abrir mão das prerrogativas de sujeito da percepção de uma realidade objetiva cujos dados ao mesmo tempo respeita e manipula <sup>159</sup>.

O autor do falso diário, ao abandonar a pura ficção (a ausência de amarras à realidade histórica) e o puro ensaio (a concatenação de argumentos que explique um dado fator histórico), adentra o espaço híbrido ilimitado da produção de um texto confessional sob o “corpo” de um outro. Todos os limites impostos pelos gêneros e suas margens são desrespeitados pelo ficcionista, o que faz com que os instrumentos epistemológicos para o seu deciframento tenham de ser de várias instâncias, como atesta um dos primeiros estudiosos a respeito dessa obra, Wander Melo Miranda, que na década de 1980 se debruçou sobre o estudo do funcionamento da memória enquanto linguagem, leitura, tradução; a reflexão sobre os pontos de convergência e de divergência entre o discurso ficcional, o discurso

---

<sup>157</sup> Escreve Flora Sussekind: “No caso de *O que é isso, companheiro?* o clima ainda parece ser mais propício para purgações políticas já que se vai direto ao assunto, sem ficcionalização, sem digressões, e com a certeza de que o que se lê ter acontecido, visto tratar-se do depoimento biográfico de um dos seqüestradores do embaixador americano Elbrick. Era mesmo inevitável o impressionante sucesso popular de um livro com histórias como essa”. Cf. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 161 p. p. 77.

<sup>158</sup> Santiago, EMLI, p. 61.

<sup>159</sup> EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho. *Em atenção a palavra do outro*. Alterbiografia: a autobiografia *Em liberdade*. 1990. 215 f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira)-Faculdade de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1990. p. 162.

autobiográfico e o discurso histórico; o relacionamento entre sujeito e discurso, sujeito e organização sociopolítica, além de considerar as relações do intelectual com o poder <sup>160</sup>.

Todas essas relações estão estampadas nas linhas confeccionadas de Graciliano Ramos sob a escrita de Silviano Santiago, ou vice-versa, pois não se pode identificar, perfeitamente, o que é da vivência de um ou do outro. O discurso confessional é utilizado pelo autor do falso diário para explicitar dados estéticos e históricos de seu interesse. A afirmativa não está nas linhas de *Em liberdade*. Está incorporada em outro romance de Silviano Santiago: *Viagem ao México*. A ocorrência prova a presença da rede de escrita que une o projeto literário do autor:

A coincidência nas intenções dos dois sujeitos (ou seja: ambos seríamos um) leva a uma explicação fácil e falsa do destino humano, que já me foi útil – não nego – em outro e antigo romance, mas no contexto desta narrativa a superposição de dois sujeitos distintos na escrita de um único eu não explica o que realmente sucede. Somos dois, fim de papo <sup>161</sup>.

Silviano Santiago deixa claro que ao redigir o falso diário está propondo uma “intenção”, um objetivo a alcançar, que ele detecta nos escritos e na personalidade de Graciliano Ramos. Ambos lutam por uma meta comum, que, na obra *Em liberdade*, parece-nos, é explorar a posição do intelectual coagido pelo poder político, em busca da saída dessa posição, principalmente através da fabulação. A personagem do narrador-escritor em *Viagem ao México*, que escreve o trecho destacado acima, cria uma ponte intertextual entre si e o narrador-escritor da obra *Em liberdade*. Só que nesta obra, o escritor é a figura de Graciliano Ramos. Ou seja: o apontamento ficcional de um romance para o outro, rompe com a figura proposta pela ficção e deixa entrever o escritor Silviano Santiago, como uma rasura, um fantasma que perpassa as duas obras.

---

<sup>160</sup> Cf. MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992. 175 p.

<sup>161</sup> VIME, p. 191.

Sob a mesma perspectiva, a da freqüência do escritor que surge em outras obras, podemos interpretar a presença do autor Silviano Santiago na pequena obra ensaística do mesmo, denominada *A vida como literatura*, uma homenagem ao livro *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Nele, coincidentemente, existe uma personagem de nome Silviano. Como o romance de Cyro dos Anjos se propõe como uma espécie de autobiografia da personagem (memórias imaginadas) acaba por ser uma fenda por onde passa o autor de *Em liberdade*. Alegando que Silviano é “o grande personagem nietzschiano da literatura brasileira”, o crítico Silviano Santiago o introduz não como personagem, mas como o próprio autor de um futuro romance (a obra de Cyro dos Anjos é de 1937):

Será preciso esperar cinqüenta anos para que ele [personagem Silviano] retorne num outro diário íntimo, numa outra ficção, fecundada por anos e anos de vida. Questão de obstetrícia, como escreveu Belmiro. No seu retorno em 1980, [o escritor] Silviano estará travestido de certo Graciliano Ramos ao sair da prisão do Estado Novo nos primeiros dias de 1937. (...) A reedição de Silviano não se deixará recobrir por um artista “comedor de carne crua”, antes por um “antropófago da carne crua”, cuja busca inglória será a da verdade poética. Há em tudo isso uma coincidência de nomes, locais, datas e desígnios que não pode ser desprezada. Ou pode? <sup>162</sup>

O emaranhado de coincidências é o estado que melhor se apresenta para o ficcionista Silviano Santiago. Ele se compraz em poder oferecer ao leitor intrincadas relações e caminhos dúbios que o faça se questionar de quem, afinal, se está falando: da personagem, da pessoa real ou do escritor ficcionado nas páginas do livro? E a resposta deve ser: de todos eles. Como um rizoma pós-moderno, a assiduidade da figura do escritor Silviano Santiago se espraia pelas suas obras de ficção e de ensaios, pontuando uma linha comum de presença/ausência de um ente como que encantado, que permanece nas diferenças, que se deixa entrever, mas não se deixa alcançar de todo. Tal figuração do escritor só foi possível a partir da incorporação da escrita do outro, Graciliano Ramos, como rasura da escrita de Silviano Santiago. No confronto entre os dois escritores, a personagem surgida apresenta a ambigüidade verossímil que dá suporte para que a figura de Silviano

---

<sup>162</sup> VCLI, p. 56-7.

Santiago transite pelas obras destilando o desconforto e a alegria de se saber carregando um estigma: a personagem é ficção ou retrata a pessoa real do autor? Na verdade, essa figura do escritor é o rastro do ofício do autor ao sair de uma dada realidade para adentrar-se no mundo diegético.

Ser um ou ser dois, ser Graciliano Ramos ou o narrador que acompanha Antonin Artaud <sup>163</sup>, é da natureza do escritor. Assumindo a escrita sob o estilo do autor alagoano, Silviano Santiago assume para si a representação de um tempo e espaço que lhe é “caro”, visto que a preocupação com a relação entre intelectual e poder e a observação e estudo da década de 1930 está presente com certa constância em sua obra. Tanto a personagem de Graciliano Ramos quanto a de Antonin Artaud vivem e escrevem sob o contexto-histórico dessa década. O que não proíbe a Silviano Santiago retratar a história passada, a do poeta Cláudio Manoel, e a história presente, a do jornalista Wladimir Herzog. Por isso, *Em liberdade* “funciona como uma espécie de síntese crítica da produção romanesca da década” <sup>164</sup> de 1970: estão presentes a história <sup>165</sup> e o relato confessional daqueles que sofreram a influência mais dura da perseguição ideológica. De certa forma, Silviano Santiago repropõe, pela leitura e confissão de Graciliano Ramos, a repetição da História que se faz desde Cláudio Manoel da Costa, da ditadura da era Vargas e da ditadura militar de 1964, numa avalanche de repressão contra o intelectual e seu instrumento de trabalho, qual seja, a obra escrita. Assim, o vínculo entre Silviano Santiago e Graciliano é a redenção do presente pelo passado, “de tal modo que o que se restitui não é a possibilidade de que o presente possa narrar o passado, mas de que o passado possa narrar-se a si mesmo *enquanto passado* no presente” <sup>166</sup>.

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

---

<sup>163</sup> Trata-se do dramaturgo francês Antonin Artaud, personagem do romance de Silviano Santiago *Viagem ao México*, analisado a seguir.

<sup>164</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 161 p. p. 73.

<sup>165</sup> Daniela Meister, em sua dissertação de mestrado, analisa a confluência entre história e ficção como fundamentação para o estudo das memórias e seus correlatos. In: MEISTER, Daniela Maria Segabinazi. *A liberdade de Graciliano Ramos: ficção memorialista*. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2000.

<sup>166</sup> AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 303 p. p. 188.

De certa forma, ele se apossa da experiência do outro para retratar um contexto desejado. Se não se viveu o ocorrido, a caneta e a imaginação do escritor providenciam para que a barreira da experiência possa ser quebrada pela narrativa das aventuras de quem as viveu.

## 5 SUPLEMENTO DO OUTRO

### 5.1 Viajantes e narradores

Em “Por que e para que viaja o europeu?”, de 1984, Silviano Santiago enfatiza as relações entre o velho e o novo mundo, respondendo à questão que dá título ao ensaio. Dentre as respostas encontram-se: a) o europeu viajava, no século 16, para propagar a fé e o império, ao mesmo tempo em que negava os valores do Outro: o habitante local perdeu a liberdade, fora obrigado a abandonar o seu sistema religioso e a sua identidade lingüística, passando a ser mera cópia do europeu; b) o europeu viajava pela ética da aventura, da descoberta e da posse do “mundo”; c) o europeu viajava como integrante de uma missão cultural, assim como antropólogos, no caso, Lévi-Strauss no Brasil e artistas, como Artaud, no México:

Contemporâneo do antropólogo mas caminhando em direção oposta é o espírito que permeia as viagens de um Antonin Artaud. Cansado da esclerose galopante que invadia o palco burguês europeu, Artaud sai à cata de expressões “teatrais” em que os fundamentos da experiência cênica não tivessem ainda sido abafados pelo processo de comercialização e profissionalização dos tempos modernos. É nesse sentido que, tal como um novo Montaigne, faz voltar contra o moribundo teatro europeu (e a seu favor como força de rejuvenescimento) aquele sopro de sagrado e de violência, de mito e rito, que se foi esvaindo do palco pelo bom comportamento cênico, única e imperiosa exigência do teatro de tipo naturalista e burguês<sup>167</sup>.

Por último, d) o europeu, atualmente, viaja como turista. Deseja conhecer as grandes cidades, principalmente, norte-americanas, como é o caso de Umberto Eco, que transformou sua viagem aos Estados Unidos em livro intitulado *Viagem na irrealidade cotidiana*<sup>168</sup>. Nele, segundo Silviano Santiago, Eco tenta compreender o

<sup>167</sup> MALE, p. 235.

<sup>168</sup> Silviano Santiago irá analisar, especificamente, os seis ensaios sob o título de “Viagem pela hiper-realidade”, publicados no livro *Viagem na irrealidade cotidiana*, lançado no Brasil em 1984, pela Nova Fronteira. Nele, Umberto Eco comenta a respeito do “falso absoluto” explicitado na cultura americana, em que a cópia é mais realista do que o real. O semiologista analisa a arquitetura, os museus de



“falso absoluto” dessas cidades, para concluir que nelas existe um fundo de sensibilidade popular e de habilidade artesã. Escreve Silviano Santiago:

O significado imposto pelo europeu à América deriva da força da violência da conquista. Em virtude desta, a cópia (americana) como mais real do que o real (europeu) passa a ser o desejo supremo do habitante do Novo Mundo no seu desejo de autonomia. A cópia (americana) só pode ser “real” no momento em que suplantar o modelo (europeu). Ou seja: a cópia é mais real do que o real no momento em que puder começar a “influenciar” o modelo.

O hiperrealismo portanto é um desejo. O hiperrealismo é o desejo da América que se desrecalca da condição de cópia européia. E, em termos de arte, é o redirecionamento da arte que já não se manifestaria pela simples repetição do modelo. (...) A América é esse excesso que marca a sua presença. Como excesso, é suplementar. O suplemento já é mais significativo do que o todo (a Europa) de que ele é suplemento. Hipótese<sup>169</sup>.

Segundo Silviano Santiago, o hiperrealismo que Umberto Eco descortina nas cidades americanas, representado pelo excesso, é a suplementação do real europeu, é um avanço sobre a influência externa do velho mundo. E Silviano Santiago ainda indaga de Umberto Eco por que ele não pensa o continente Europeu sendo “invadido” pelo hiperrealismo norte-americano, dando uma guinada na questão da influência, agora apresentada numa inversão de direção.

Aquele que viaja, deve, sempre que puder, relatar a viagem e as suas peripécias, assim como fez Umberto Eco, e também Antonin Artaud. Nessa perspectiva, as viagens são apresentadas por um narrador experiente, como o narrador de Benjamin, mas pode também ser narrada por aquele que não viajou, mas teve acesso à viagem, como é o caso do narrador pós-moderno. Em 1986, Silviano Santiago publicou o ensaio “O narrador pós-moderno”, problematizando a questão do narrador a partir do clássico artigo de Walter Benjamin. Para tanto, ele

---

cera, programas de tv, a Disneylândia, o museu Getty e os zoológicos americanos. Cf. ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 356 p.

<sup>169</sup> MALE, p. 240.

utiliza alguns contos do escritor paraibano Edilberto Coutinho (1938-1995) <sup>170</sup>, para apreender o lugar do narrador: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” <sup>171</sup>. Ou seja, narra-se o vivido ou o observado? No primeiro caso transmite-se uma vivência; no segundo, uma informação.

O que está em foco, de acordo com Silvano Santiago, é a noção de autenticidade. O autêntico seria só o vivido, a experiência ou engloba também o observado como forma “exterior” de saber que poderia ser incorporado por aquele que observa? A primeira hipótese levantada por Silvano Santiago é a de que o “narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” <sup>172</sup>. Essa categoria de narrador é desvalorizada por Benjamin por não conter a experiência da ação, pelo fato de o narrador não ter mergulhado na vivência e trazido dali a sua narrativa, transformando a ação em sabedoria que deva ser transmitida. O narrador clássico teria senso prático, pois pretendia ensinar algo; já a narrativa de informação perderia tal praticidade por não ter sido “tecida na substância viva da existência do narrador”.

Silvano Santiago amplia a sua hipótese de trabalho, incluindo a “sabedoria” na narrativa de informação, dando o sentido de verdadeiro ficcionista àquele que narra o que não viveu, construindo uma linguagem que tece o enredo, e quiçá, um valor experimental:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é o produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem <sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> Silvano Santiago selecionou e apresentou uma antologia de contos de Edilberto Coutinho para a *Tempo Brasileiro*, em 1992, denominada *Amor na boca do túnel*.

<sup>171</sup> MALE, p. 44.

<sup>172</sup> MALE, p. 45.

<sup>173</sup> Idem, p. 46-47.

A figura do narrador é a de quem se interessa não por si, mas pelo outro e pelas situações presentes. É aquele que leva o outro a falar. Silviano Santiago observa, ainda, que nenhuma escrita é inocente. Por trás da fala do outro está presente a fala própria do narrador.

O choque entre o vivido e o observado é o embate entre “as glórias da narrativa de um velho” e “o ardor lírico da experiência do mais jovem”. Eis, para Silviano Santiago, o problema pós-moderno. A solução da equação estaria na lógica da observação, ou seja, o olhar. Esse sentido expõe a faceta do espetáculo que transforma a ação em representação. A experiência é transcodificada em imagem. Narrador e leitor seriam parte de uma platéia que assiste a um espetáculo proporcionado pelas experiências (ou a falta delas) das personagens. Paradoxalmente, o olhar é recoberto com a palavra para se construir uma narrativa, sendo essa a razão da escrita em uma sociedade pós-industrial. O narrador apenas dirige o olhar – seu e do leitor – pelas cenas desenvolvidas na ação das personagens, criando uma rede comunicativa entre imagem e escrita, da qual brota a sabedoria da experiência observada.

Atestando o caráter da pós-modernidade no ato de narrar, Silviano Santiago compreende o descolamento da vivência como situação real que se percebe na escrita, ou seja, a representação não precisa, necessariamente, ter uma âncora na realidade, na experiência pessoal. Ela pode ser fruto, simplesmente, da escrita, da palavra impressa. E é esse objeto, a letra na folha de papel, o livro em si, a matéria de um profissional: o escritor. No romance *Viagem ao México*, o autor exercita a teoria do narrador pós-moderno ao relacionar aquele que vê e escreve com a personagem que vivencia o ato. Em certa altura da narrativa, ele escreve: “o relato é sempre meu. A aventura é propriedade única e exclusiva dele [Artaud]”<sup>174</sup>. Essa é a conexão que será explicitada na análise e interpretação a seguir.

---

<sup>174</sup> VIME, p. 191.

## 5.2 VIAGEM AO MÉXICO<sup>175</sup>

O diálogo do ensaísta com o escritor pode ser lido através da narrativa das experiências de Antonin Artaud pelas terras mexicanas. Partindo da relação entre Europa e Américas, assim como a noção de cultura inferior e cultura superior, Silviano Santiago ficcionaliza a viagem de Artaud, problematizando, também, a questão do narrador pós-moderno, “construindo um narrador que quer-não-quer (con)fundir o vivido e o ficcional”<sup>176</sup>.

### 5.2.1 A técnica do narrador-escritor

O narrador da obra é um escritor brasileiro não nominado. Ele abre a narrativa fazendo um discurso sobre o ato de escrever. Nesse exórdio o narrador apresenta a sua personagem e o método que irá guiá-lo para narrar a história. Junto com a metodologia, ele fará a sua profissão de fé do ato de criar: “Para escrever este livro, invento-me monstro, da maneira como só os navegantes sabem inventá-lo durante o transcorrer da viagem da descoberta”<sup>177</sup>. O narrador-escritor diz que irá se inventar em monstro para poder escrever o seu livro. Tal ato se coloca em paralelo com a imagem do navegante que sabe como ninguém, criar seres medonhos que se opõem à navegação. O monstro é o outro, o desconhecido, aquele que se faz de obstáculo para o caminho. Visionariamente, o narrador não quer ser o navegante – ou tem consciência de que não pode sê-lo -, prefere fazer-se abominável; deseja fazer-se barreira: aquele que tentará assombrar o navegante.

<sup>175</sup> A presente análise e interpretação faz parte de um capítulo da dissertação de mestrado intitulada *Dramaturgia de bastidores: Viagem ao México*, de Silviano Santiago, em três cenas, defendida em fevereiro de 2005, por este autor na PUCRS. Cf. RIBEIRO, Roberto Carlos. *Dramaturgia de bastidores: Viagem ao México*, de Silviano Santiago, em três cenas. 2005. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2005.

<sup>176</sup> HELENA, Lucia. Olhares em palimpsesto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365 p. p.76.

<sup>177</sup> VIME, p. 12.

Depois de o narrador se declarar monstro, e logo após o termo “viagem da descoberta”, o parágrafo seguinte transporta o leitor para o ano de 1492, durante a viagem de Vasco da Gama, num corte cinematográfico: “Sem que os marinheiros da armada de Vasco da Gama percebam, aparece uma nuvem negra no horizonte do meio-dia branco de luz” <sup>178</sup>. Ao se verem confrontados com um poder natural maior que o humano, apelam a Deus: “Por que somos de Ti desamparados, se este nosso trabalho não Te ofende?” <sup>179</sup>. E é esse apelo, vindo do século 15, que o narrador ouve no século 20, no ano de 1992 dando “início à narrativa da viagem de Antonin Artaud ao México, em 1936” <sup>180</sup>, Percebe-se que o jogo temporal será uma tônica na narrativa. O narrador não se preocupa com os laços de tempo que ele acabará por criar: no início do seu relato, traz o século dos descobrimentos para o final do século 20 narrando uma história ocorrida em 1936.

O medo dos marinheiros frente ao perigo e ao desconhecido é repreendido pelo narrador que, ao se dirigir a eles, está, na verdade, dirigindo-se a si mesmo. Escrever a obra que ele pretende é como enfrentar monstros. A primeira sensação que lhe vem é o medo, assim como os primeiros marinheiros o tiveram nas viagens das descobertas. O medo do desconhecido, o medo de se atirar em algo que poderá não ser compreendido pelos outros. Mas o medo não é propriedade somente do narrador e suas personagens, o leitor também entrará nessa equação, pois deverá enfrentar o seu temor ao desconhecido (a própria obra que tem nas mãos?) como força para terminar a leitura.

Com esse sentimento de horror frente ao obstáculo, vem a audácia, “Eis aí as minhas duas grandes paixões” <sup>181</sup>. Para enfrentar o monstro é preciso ser ousado, destemido, como foram os grandes navegadores e descobridores que singravam os mares desconhecidos. Assim, também ousando não ser compreendido, o narrador singrará os mares das letras. “Singrar os mares nunca dantes navegados, eis a

---

<sup>178</sup> VIME, p.11.

<sup>179</sup> Idem, p. 11.

<sup>180</sup> Idem, p. 11.

<sup>181</sup> VIME, p. 12.

vontade de Vasco da Gama e dos marinheiros ao deixarem o porto do Restelo, eis a minha vontade ao dar início a esta narrativa de viagem em que sou referência e sirvo de ponto de fuga”<sup>182</sup>.

Para o narrador, existirá uma bela “mistura” naquilo que ele fará, começando pelo léxico “singrar” português, vindo do “cingler” francês, originado em alguma língua escandinava. Ao apresentar essa “estranha e entusiasmante árvore genealógica”<sup>183</sup>, o narrador dá uma idéia do seu projeto ao escrever a história da viagem de Artaud. Ela não será apenas do viajante francês, mas dele próprio que pretende mostrar as ambigüidades que podem permear esse itinerário. Por isso, *Viagem ao México* será “viagem portuguesa, europeia, brasileira, latino-americana”<sup>184</sup>.

Ao se fazer escritor, o narrador trava uma luta constante entre os sentimentos do medo e da coragem, que acabam tornando-se um só: ele próprio. É construindo narrativas que ele constrói a si mesmo:

Invento monstros e a mim como monstro para poder continuar a respirar o ar pestilento deste fim de século, dar continuidade neste relato aos cantos da minha história e à deles, numa simbiose em que o medo meu que articula o objeto e o constrói de coragem é o mesmo medo que me articula e me constrói de coragem enquanto sujeito<sup>185</sup>.

Por essa perspectiva, caberão inúmeras histórias e vidas na narrativa. Serão várias as fontes para essa obra fragmentada. Desde as viagens de descobrimentos, passando pelas memórias do narrador e seu país, as vicissitudes de Antonin Artaud e a cultura francesa, as personagens históricas e as de ficção, o sincretismo religioso cubano, a cultura mexicana e dos índios Tarahumaras e outros cacos

---

<sup>182</sup> Idem, p. 13.

<sup>183</sup> Idem, p. 14.

<sup>184</sup> Idem, p. 14.

<sup>185</sup> VIME, p. 18.

desse grande mosaico que o narrador-escritor chama de “magia alucinatória da ficção audaciosa” <sup>186</sup>. Ao deflagrar a empreitada, ele, temeroso, mas confiante na ousadia, reconhece a dificuldade de escrever a respeito de quem não conhece, mas admite estar aí a liberdade. Poder descrever uma vida que não lhe é a própria, resultado de experiências vividas.

O narrador usa da leitura do mundo, que está entranhada nele, para criar uma realidade “de cidades que não vi ao ser gerado pela minha mãe, mas que já estavam impressas no sangue dos que me geraram pelo empréstimo generoso da palavra” <sup>187</sup>. Esse conhecimento lhe vem através das “viagens” que realizou. Ao conhecer o mundo através das viagens e das leituras, ele acabou conhecendo a si mesmo e ao outro que, agora, habita nele e respira e escreve por ele. Citando uma carta de Sêneca (trata-se das epístolas morais do filósofo espanhol para Lucilio), o narrador reflete, usando o questionamento do filósofo, sobre o porquê de os homens se movimentarem sobre a terra. Saírem de seus lugares e enfrentarem os obstáculos para conhecer outros locais e povos. Deduzindo daí a contradição dos que ficam e dos que se exilam:

E Sêneca me pergunta: Por que os seres humanos não iriam se movimentar pela terra, enriquecendo antigas e novas cidades com o esforço individual, reconstruindo países em ruína por causa das guerras ou reerguendo regiões decadentes em virtude de governos devassos, por que não iriam levantar diferentes casas de traçados arquitetônicos inesperados e constituir laços familiares originais em distantes e inóspitos climas? Inaugurar novos antepassados em uma nova cidade <sup>188</sup>.

Ao sair e ao buscar novos horizontes, o homem se realiza e se instrui, assim como o narrador-escritor, que, depois de transposto o obstáculo e a dificuldade,

---

<sup>186</sup> Idem, p.14.

<sup>187</sup> Idem, p. 15.

<sup>188</sup> VIME, p. 15-6.

pode olhar com carinho e ar de vitorioso para a sua obra como um marco da ousadia e do controle do monstro que é o medo da criação.

De acordo com o discurso do narrador, deduz-se que sua técnica de criação é: ousada e livre (não se amedronta diante das leis da criação), ambígua e anfíbia (não tem uma definição única e incontestável), intertextual (no sentido de que o narrador expõe sua criação e junto com ela vêm as diversas leituras que formaram o seu conhecimento). Por isso, a sua imagem é a de um “polvo anfíbio”, vários tentáculos e uma só cabeça.

### 5.2.2 Viagens entrecruzadas

Distribuindo-se as personagens do romance dentro de coordenadas específicas, observa-se o narrador localizado no Brasil, Rio de Janeiro, em 1994, e a personagem Artaud na França, Paris, no ano de 1935. Essas demarcações de pontos geográficos e temporais são as mais básicas peças do palco de ações por onde ocorrerão as peripécias das duas personagens; pois na verdade, existe um emaranhado de conexões tempo-espaciais nessa história, demonstrado pelo próprio narrador como um aviso de cautela ao leitor:

Não tem sido fácil explicar a cronologia às avessas desta narrativa e muito menos a distância temporal entre as datas que comandam o desenrolar das nossas duas vidas em metrópoles tão diferentes, como é o caso de Paris e do Rio de Janeiro. Tanto a distância temporal quanto a cronologia às avessas escapam ao bom senso da flecha do tempo, vale dizer, da história linear <sup>189</sup>.

Sem um marco sinalizador, seria quase impossível adentrar-se na narrativa de *Viagem ao México* sem se perder como um desavisado no labirinto do Minotauro.

---

<sup>189</sup> VIME, p. 190.



Para que isso não aconteça, dão-se duas marcações como um fio de Ariadne. A primeira é a divisão da obra em partes separadas por três grandes blocos (“Preparativos”, “As viagens” e “No México”). No interior desses, os fragmentos narrativos menores são introduzidos por cabeçalhos denominados “canto” e seguidos de numeração românica em ordem crescente até o número XIII. Além de uma clara alusão aos poemas épicos, como *Odisséia*, de Homero, e *Os Lusíadas*, de Camões, e o próprio tema da obra – viagem – que remete àquela enfrentada por Vasco da Gama ao tentar descobrir um novo caminho para as Índias, os cantos separam o fluxo narrativo criando margens para esse mar de palavras. Os próprios títulos indicam uma normatização do tempo como linear (o que não poderia deixar de ser): dos preparativos para a viagem em si e a chegada ao México. Dentro do enredo, a história se constrói com variações complexas de tempo que são ancoradas por títulos e remetem a dois parâmetros que se poderia chamar de âncoras: as datas e as localizações das personagens no espaço.

Em um vasto sentido, a narrativa abarca os anos que vão de 1902, em Marselha, até 1936 no México, com relação à personagem Artaud. Quanto ao narrador, o tempo percorrido é de 1992 até 1994. A narrativa começa com dois tempos e espaços determinados: Paris 1935 e Rio de Janeiro 1992. É naquele ano que Artaud decide fazer uma viagem ao México e faz os preparativos para tal; enquanto que o narrador, no ano de 1992, toma contato com a personagem para contar a sua jornada, ou seja, o autor do relato começa a construir sua narrativa a partir do último ano citado:

Naquele dia de 1992, logo depois de ter-me alegrado com as primeiras palavras de Artaud, tive de voltar a conviver com o seu silêncio. Por muitos dias, fiquei à espera de outras palavras suas que dessem continuidade às escutadas. Em vão. Durante semanas, fiquei aguardando-as. Mudei a rotina carioca dos meus afazeres e cheguei a desistir da vida de leituras planejadas a que me entregara nos últimos anos, isso com o único fim de ficar, por algumas semanas, meses, à espreita de uma nova sílaba que fosse. Concentrava-me como bailarino antes do espetáculo.

De repente, uma outra frase de Artaud, solta no ar, e ansiosamente esperada, foi o prenúncio de que nem tudo estava perdido. A frase me

dizia muitas coisas, mas principalmente me assegurava que ainda estávamos mantendo contato, ele lá em Paris em 1935, eu aqui no Rio de Janeiro em 1992 <sup>190</sup>.

Como a narrativa se dá a partir do ano de 1935, o narrador usa de uma analepse para retomar um período importante para o entendimento da vida da personagem. A ação se passa no ano de 1902, portanto fora do espectro de tempo inicial da obra, quando Artaud, com seis anos e até então filho único, percebe que sua casa será habitada por mais dois irmãos, gêmeos, que estão prestes a chegar, juntamente com uma tragédia: “Você [Artaud] não tinha nem mesmo se acostumado com as novas perspectivas de uma casa mais espaçosa e confortável, e eis que os dois irmãozinhos gêmeos tão esperados pela casa e pelos seus moradores... um nasce morto e o outro morre três meses depois <sup>191</sup>”. A partir desse episódio, o pequeno Nanaqui (apelido familiar de Artaud) começa a ver tudo em dobro: “Tudo dobra, tudo se duplica. Nada é um. Tudo é dois. Tudo é a coisa e o seu fantasma <sup>192</sup>.” E imediatamente o menino tem um ataque de meningite, sendo salvo da morte, mas carregando uma dor de cabeça para o resto da vida.

Duas outras analepses são descritas pelo narrador brasileiro, sendo uma de 1931 e outra de 1922. A segunda como consequência da primeira. Na década de trinta, ao ver um anúncio no jornal sobre a Exposição Colonial Internacional e dos Países d’Além-mar que se realizava em Paris, Artaud se lembra de um espetáculo do teatro do Camboja, a que assistira na Exposição Colonial na década de vinte:

Por muitos e longos minutos, Artaud não sabe se está ao lado do pai e do tio Adrien, percorrendo maravilhado os labirintos da Exposição Colonial de Marselha em 1922 e se extasiando com as luzes, a música e a mímica dos atores no espetáculo de balé cambojano, o wayang topeng. (...) Ou se está no presente, tendo pela frente o que na realidade tem: a entrada monumental e magnífica, bordada de palmeiras, da Exposição Colonial de 1931, que tinha

---

<sup>190</sup> VIME, p.27.

<sup>191</sup> Idem, p. 89.

<sup>192</sup> Idem, p. 90.

planejado visitar ao ler os jornais do dia no The Criterion, em plena Pigalle <sup>193</sup>.

Nas três analepses encontram-se elementos importantes para a construção da narrativa. São elas: a questão do duplo, da imagem duplicada que Artaud vê quando criança, as questões coloniais, que vêm explicitadas pelas exposições da cultura das colônias submetidas pelos países desenvolvidos, e o contato do ator e diretor de teatro com os espetáculos cambojanos, que dão a Artaud elementos para pensar a cultura europeia como estagnada no tempo, bem como o teatro, preso aos conflitos psicológicos.

A percepção de que o narrador manipula os fatos de acordo com a sua vontade e os separa conforme as suas intenções vai ficando cada vez mais evidente. A sua intromissão é visível, e ele faz questão de exibí-la. Um primeiro sinal fica evidente nas titulações das partes em que divide a sua narrativa, pois, além de marcar tempo e espaço da personagem principal, delinea e expõe o seu próprio espaço e tempo como foi demonstrado acima (Artaud em Paris, 1935, e o narrador no Rio de Janeiro, 1992).

Uma passagem da narrativa que evidencia esse fato paralelo é a questão tempo-espaço relacionada com a viagem a Havana, em Cuba. Artaud, a caminho do México, desembarca na capital cubana no dia 31 de janeiro de 1936. O narrador também fez uma viagem a essa cidade em janeiro de 1993. Não satisfeito em narrar as ações da personagem nesse itinerário, ele expõe a sua própria viagem como parte da obra. Tanto que o segundo bloco se chama “As viagens” (duplicação), e não “A viagem” como deveria ser, se tratando do relato de um viajante principal (Artaud). Esse talvez seja o cruzamento mais incomum registrado na obra. O motivo? O narrador antepõe o ano de 1993 ao de 1936:

---

<sup>193</sup> VIME, p. 60.

Mas a *ordem* está correta (a década de 30 vem depois da década de 90). Também são corretas as datas (1993 no meu caso, e 1936 no caso de Artaud). Os únicos pontos em comum nas nossas viagens entrecruzadas e, por isso, coerentes com o bom senso são o lugar geográfico (a cidade de Havana) e o mês do ano (janeiro) em que nos encontramos<sup>194</sup>.

O delineamento do tempo não está em ordem, cronologicamente, o ano de 1993 não antecede o de 1936. O que o narrador coloca como ordem é a explicitação do seu “escrever o romance”. No início dessa análise já ficou observado que ele faz questão de afirmar que começou a tomar contato com Artaud em 1992 (metáfora para o início da escrita do livro). Deduz-se que no ano seguinte – 1993 – o narrador-escritor parou de escrever a sua obra, fez a viagem para Cuba, conheceu Havana, voltou para o Rio de Janeiro e continuou a desenvolver a trama de *Viagem ao México*. E, aparentemente, ainda não havia chegado à parte em que descreve a viagem da personagem principal àquele país. Por isso, para ele, a ordem está correta: a sua viagem, dentro do tempo de escrita da obra, realizou-se antes da viagem do francês, apesar dessa ter ocorrido primeiro no tempo linear e real:

Para explicar não só a inversão cronológica, como também os cinqüenta e sete anos que separam uma data da outra no calendário deste século, poderia recorrer ao expediente da coincidência de intenções dos dois sujeitos em pauta, Artaud e eu. (...) Artaud e eu temos genealogias diferenciadas. (...) As regras de construção deste jogo ficcional são distintas de outros jogos ficcionais; são outras e bem explícitas. Só isso<sup>195</sup>.

A perturbação temporal que ocorre nessa passagem demonstra a superposição da narrativa em camadas espaço-temporais. A narrativa é a possibilidade de uma seqüência duas vezes temporal: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa, que, para ele, se torna um pseudo-tempo. Nesse caso

---

<sup>194</sup> VIME, p. 190.

<sup>195</sup> VIME, p. 190-1.

específico, a história da viagem de Artaud é o tempo da coisa-contada, enquanto que o tempo da narrativa é o do narrador. A questão aqui é que a distorção temporal não foi realizada por causa de estilo ou necessidade do enredo, o motivo é que o tempo foi distorcido pela intromissão de uma história paralela àquela que estava sendo contada. Não satisfeito em se introjetar na obra, o narrador subverte a questão temporal e narra a sua viagem antes da viagem da personagem principal.

Como se a narrativa fosse construída frente a um espelho, a seqüência da obra traz o capítulo intitulado “**Vera Cruz fevereiros**”, em que o mês explicitado no plural (duplicado) será relatado por Artaud e o narrador, no ano de 1936, e por dois espíritos que se apossam de seus corpos e contam a história da chegada dos espanhóis ao México:

Nessa noite, antes de você adormecer ao som da carpa que nunca silencia sob a proteção das arcadas, ficamos os dois a conversar no alto da janela do hotel. Do subsolo da praça, como zumbis, levantaram espectros que num pulo espetacular vieram se familiarizar com os dois estrangeiros de passagem pela cidade. De supetão, os espectros astecas e espanhóis se apropriam das nossas vozes e maquinam as nossas falas, com o único intuito de entrelaçar acontecimentos históricos do passado com os do presente e os do futuro (...)

Em outro e distante fevereiro, no dia 10 do mês, - é o que, por artimanhas dos espectros, sai da sua boca, Artaud -, no ano de Ce Ácatl, ano de Quetzalcóatl, em 1519 do vosso calendário, retorna do Oriente ao México o deus branco e barbudo, à frente de quinhentos e oito soldados, todos vestidos de alto a baixo com ferro <sup>196</sup>.

Se antes o narrador subverteu o tempo para narrar a sua viagem a Cuba e entrelaçar o mesmo espaço em tempos diferentes, agora ele entrecruza o tempo através não de uma fissura no mesmo, mas pela posse de corpos por espíritos localizados em épocas distintas.

---

<sup>196</sup> VIME, p. 263-4.

O narrador possui pleno poder sobre o espaço, já que ele narra de um ponto no futuro, e, portanto, pode analisar acontecimentos que virão, como, por exemplo, nessa passagem em que ele e a sua personagem principal estão brigados: “Pergunto-lhe se o Arquiteto tem o poder e a função de um *metteur-en-scène* como ele o concebe nos artigos sobre teatro publicados em Paris. Não me escuta. Não me enxerga. Não me escutará nem me enxergará mais até o momento em que pisar a terra firme da América Latina”<sup>197</sup>. Ou nessa outra passagem: “Entrevejo em futuro remoto, na parte superior de outro e semelhante cenário religioso, o simulacro desse céu azul original, agora feito em papel de alumínio, amarrotado por mãos maternas aflitas”<sup>198</sup>. Mas a prolepse mais interessante é a do final do romance, onde o narrador tem um visão do futuro:

No dia 31 de outubro, embarca para a França a bordo do navio *Mexique*. (Nesse mesmo navio, no dia 7 de junho do ano seguinte, desembarcarão no México vindos da Espanha os meninos órfãos da Guerra Civil. São quinhentas crianças que serão acolhidas pela Presidência da República e que, abrigadas nos internatos de Morelia, irão conviver com crianças mexicanas.)<sup>199</sup>.

O narrador, simplesmente, sai da história que estava narrando para prever que no ano seguinte sucederá um fato marcante na história mundial. A única ligação entre as pontas narrativas parece ser o navio que leva Artaud para a Europa e que trará as crianças para o México.

### 5.2.3 Antonin Artaud

A personagem principal de *Viagem ao México* é o ator, dramaturgo e intelectual francês Antonin Artaud. Mas a obra não é autobiográfica, o que torna necessária a presença de uma segunda personagem, o narrador. Portanto, a ótica

---

<sup>197</sup> Idem, p. 179.

<sup>198</sup> VIME, p. 181.

<sup>199</sup> Idem, p.383.

da narrativa é a do narrador não nominado. Ele seleciona as cenas que serão transformadas em ação e que mostrarão os deslocamentos da personagem. A imagem que o leitor terá de Artaud passará pela seleção do narrador.

O primeiro contato do leitor com a personagem se dá através de um relato, que se apresenta através da oralidade. Ou seja, o narrador não está acompanhando a personagem; não vê as cenas que descreve. Está apenas escrevendo o que a personagem lhe diz:

Naquele início de verão de 1935, (...) Antonin Artaud me disse – e ficou me repetindo as mesmas palavras durante os meses restantes do ano – que muitas vezes, depois do pouco que mastigava na hora do almoço, caminhava até o Quartier Latin para ver, rever os antigos filmes mudos em algum cinema do bairro. Segundo ele, essa experiência cotidiana e rotineira preenchia cada vez mais as suas tardes, enriquecendo-as<sup>200</sup>.

A impressão do narrador é a de que a personagem, por fazer parte do mundo do teatro, está encenando para uma platéia, ele, o narrador: “Aquelas palavras foram proferidas em voz metálica, projetada para o palco e direcionada à platéia, voz de timbre forte que encobria ou fantasiava um antigo vício de gagueira”<sup>201</sup>. O papel do narrador é o de ser um simples escriba, de acordo com o seu próprio relato: “Escrevi a frase escutada na tela do computador”<sup>202</sup>; “Ele [Artaud] fala, eu escuto e transcrevo:”<sup>203</sup>; “Continuo a transcrever:”<sup>204</sup>; “Não entendo a frase que Artaud diz logo em seguida e, por isso, deixo de transcrevê-la”<sup>205</sup>; “Continuo a anotar as palavras que são emitidas pelas gigantesca boca de out-door:”<sup>206</sup>. A convivência fraterna dura oito páginas. O narrador percebe que não conseguirá ser apenas ouvidos e mãos a favor da personagem européia: “Paro de anotar na tela do

<sup>200</sup> Santiago, VIME, p. 25.

<sup>201</sup> Idem, p. 26.

<sup>202</sup> Idem, p. 27.

<sup>203</sup> Idem, p. 27.

<sup>204</sup> Idem, p. 28.

<sup>205</sup> Idem, p. 30.

<sup>206</sup> Idem, p. 30

computador as palavras proferidas por ele, não sei se por insubordinação ou por necessidade de diálogo. Definitivamente, não serei o seu Platão. Copiar começa a me cansar. Só ouvir, cansa mais ainda”<sup>207</sup>.

Há uma quebra na narrativa, na medida em que o narrador não quer ser heterodiegético, não quer estar ausente da narrativa. A própria intervenção com as suas frases curtas, manifestando-se ao dizer que estava presente ouvindo e anotando as frases do outro já indicava que ele não teria paciência para ser apenas um escriba. A sua vontade é de se tornar um narrador homodiegético, contar a sua própria história, sem, contudo, deixar de contar a história da outra personagem:

Se Artaud me permitir, acho que vai permitir – (...) -, se ele me permitir, vou começar a intrometer palavras minhas no que ele está me dizendo no verão de 1935 e que eu só agora, em 1992, depois de semanas e meses em incessantes tentativas de sintonia, estou ouvindo com nitidez e anotando neste computador<sup>208</sup>.

Artaud tem personalidade forte e não admite a insubordinação do seu escriba e emudece. O narrador, pego de surpresa, também não tem palavras para seguir o relato e decide, então, colocar o discurso de uma terceira personagem e convoca – através da sua memória de leitor – o poeta carioca Vinícius de Moraes que escreveu “que nada existe de mais semelhante a um espectador de cinema do que um burro”<sup>209</sup>. O narrador quer ser tudo, menos um burro, que carrega uma viseira que lhe tolhe as imagens laterais e que o faz caminhar sempre em frente, independente dos acontecimentos ao largo. A intenção do narrador é manter o diálogo, se por acaso o francês quiser ouvi-lo, do contrário o romance acabou, não tem como prosseguir, já que o narrador não será apenas o narrador ausente, e a personagem principal parece relutar em aceitar a intromissão do escriba: “Será que interrompi a torrente das palavras dele pelo mero prazer de interromper? Existe, e é forte, a

---

<sup>207</sup> VIME, p. 32.

<sup>208</sup> Idem, p.33.

<sup>209</sup> Idem, p. 33.



vontade que sinto de lhe dizer alguma coisa, a vontade de conversar existe, mesmo sabendo que de nada vai adiantar para o conhecimento mútuo o que eu venha a lhe dizer”<sup>210</sup>.

O narrador, logo mais adiante, percebe (ou se ilude?) que Artaud quer voltar a falar, ou seja, está aceitando o pacto de compartilhar da narrativa com o seu narrador; e retoricamente começa a recitar como se falasse para o espaço sem ninguém. O narrador recomeça o seu trabalho de transcrever a fala do outro: “Não foi difícil encontrar um estratagema de reconciliação para que estas anotações ganhassem corpo neste romance: faço de conta que as perguntas ensimesmadas dele são dirigidas a mim e é por isso que posso escrever”<sup>211</sup>. A partir daí o narrador volta a digitar a fala de Artaud, que está preocupado com o uso da língua que, para ele, não tem o poder de denominar os objetos a que se refere, e de que tem vontade de inventar a sua própria língua, que seria original no nascimento e na designação das coisas. O narrador continua o seu trabalho até o momento em que percebe que os olhos de Artaud o redescobrem, como se ele estivesse fazendo algo de errado – como uma criança que é pega fazendo travessuras: “Assusto-me com a proximidade dos olhos azuis. Minto: delicio-me com a proximidade deles. Já estava julgando menos perigosos o anonimato meu e os estratagemas da trapaça estilística que estou inventando com vistas à construção ficcional de um diálogo entre nós”<sup>212</sup>.

Ao continuar escrevendo as palavras ditas pela personagem, o narrador não se anula no seu ato de escrivão e continua a colocar as suas palavras, as suas idéias na tela do computador, com as palavras do outro. Ao se apropriar de um espaço que, originalmente, era destinado à personagem principal, o narrador acaba se perdendo no emaranhado de histórias e falas: “Ouço as palavras seguintes, mas não tenho certeza se realmente as ouvi. Não sei se o meu trabalho manual nas teclas do computador é o de transcrevê-las, ou se na verdade são os meus dedos que as escrevem por vontade própria”<sup>213</sup>. A relação entre personagem e narrador seguirá por esse caminho transformado em voz e escrita até o momento em que o

---

<sup>210</sup> VIME, p. 33-4.

<sup>211</sup> Idem, p. 34.

<sup>212</sup> Idem, p. 37-8.

<sup>213</sup> VIME, p. 43.

narrador não só escreve o que lhe dita Artaud, mas começa a acompanhá-lo por suas andanças, o que até aqui não acontecia. O que existia era uma ligação entre voz (Artaud) e escrita (narrador ouvindo e passando para o papel através de seu computador).

A transposição da condição de ouvinte para aquele que passa a acompanhar visualmente se faz na seguinte passagem: “Artaud não se dirige mais a mim. Tomado pela fúria, se dirige a uma platéia inexistente, como um ator de cinema diante da câmara, gesticula com as palavras como se elas fossem braços de polvo”<sup>214</sup>. A câmara, na realidade, é o próprio narrador que agora adquire uma condição de lente entre a personagem e o leitor. A personagem continua a falar a respeito da sua relação com os participantes do Movimento Surrealista e do episódio em que ele pede a Andre Gide que traduza uma peça inglesa, e que esse nega o favor. O espaço, que até agora era virtual e distante, se torna um mesmo ponto ocupado pelas duas personagens: “Você [narrador] não acha que tenho razão de me preservar desses monstros sagrados e todo-poderosos da cena parisiense? Artaud me pergunta, enxergando-me de bloco na mão e tomando notas, já que não tinha mais o computador à minha frente”<sup>215</sup>.

O narrador adentra o tempo-espaço da personagem e se materializa no território francês, junto a Artaud, com um bloco de notas, anotando o que o outro fala. O escriba pós-moderno ficará transitando entre esses espaços-tempos, anotando no bloco para depois transcrever no computador. As sentenças relativas a esse trânsito são muitas: “Acompanho-o pelas costas, como uma câmara cinematográfica”<sup>216</sup>; “Já estou ao lado de Artaud nesta manhã de 9 de janeiro de 1936”<sup>217</sup>; “Os meus olhos se transformam na lente de câmara fotográfica que surpreende o corpo de potro selvagem.”<sup>218</sup>; “A câmara dos meus olhos rodava pelas ruas de Havana durante o período dito *especial*”<sup>219</sup>. Vagarosamente, o narrador vai tomando conta do espaço e da narrativa; está cada vez mais presente junto à

---

<sup>214</sup> VIME, p. 59.

<sup>215</sup> Idem, p. 52.

<sup>216</sup> Idem, p. 71.

<sup>217</sup> Idem, p. 140.

<sup>218</sup> Idem, p. 166.

<sup>219</sup> Idem, p. 204.

personagem principal. Começou apenas ouvindo a sua voz e agora já consegue não só ouvir, mas ver os acontecimentos e os cenários em que transita Artaud. Esse crescendo de intromissão vai chegar às raias do exagero quando da narrativa sobre a viagem realizada pelo brasileiro à cidade de Havana, decorrendo daí a observação do próprio narrador:

Artaud anda buscando uma maneira delicada de dizer a mim que julga estar adquirindo um papel subalterno nesta narrativa e no nosso relacionamento. Deduzo que Artaud não quer que eu passe de escriba a protagonista principal deste romance. Deduzo em seguida: ele não gostou de ser apenas ouvinte do meu longo relato de viagem a Cuba<sup>220</sup>.

O jogo do narrador é, mais ou menos, claro quanto aos sentimentos seus e da personagem principal e do papel de cada um:

Te digo [para Artaud], para o seu grande espanto, que posso ser o seu escriba sim, mas que tenho sido um escriba que optou por não querer pedir os olhos de nenhuma testemunha ocular. E acrescento: Sou mais chegado aos olhos dos oráculos que desvendam mistérios nas palavras escritas que maculam o espaço da imaginação<sup>221</sup>.

Ser escriba de Artaud, segundo o narrador, é possível, mas, com certeza, ele não ficará somente na descrição e narração das ações da personagem, pois colocará a sua própria visão dos acontecimentos. Para ele, as palavras contêm mistérios que somente a imaginação pode solucionar. Manipular o significado das palavras abre uma fenda na interpretação da fala e das palavras, tanto da personagem como do narrador. Pois esse, além de narrar a história, rege a construção do discurso, alocando termos e passagens de acordo com a sua intenção de comunicação, em um ato de ligação entre o enredo e o narratário. Para

---

<sup>220</sup> Idem, p. 215.

<sup>221</sup> VIME, p. 263.

além dessas características, o narrador mantém com a sua obra uma relação ideológica, que vem à tona quando das suas intervenções na narrativa, através de seu elemento principal: a palavra.

#### **5.2.4 Duas viagens, um só destino.**

Analisar o discurso das personagens é reconhecer o local de onde elas falam, de onde postulam os seus interesses como seres pensantes e atuantes. Localizar os dois entes é o princípio de tudo: Artaud na França, o narrador no Brasil. Portanto, aparentemente, dois mundos diferentes, localizados em hemisférios contrários e rotulados de primeiro e terceiro mundos. Os franceses estariam dois degraus acima dos brasileiros, em termos de visão global de civilização e progresso.

A própria relação entre as duas personagens, no romance, atualiza essa imagem. O narrador (terceiro mundo) será o escriba do francês (primeiro mundo). Aquele servirá de apoio para que as ações desse sejam narradas e descritas para os leitores, não importando a posição nem as idéias do segundo. Poderia haver aqui um discurso monológico, em que somente um diz o que pensa, sem a intervenção do outro. No entanto, isso não ocorre, pois, como se viu, o narrador não compactua com o projeto da personagem e insere a sua voz dentro da narrativa, ou seja, transforma o que poderia ser um monólogo em diálogo: a presença do outro na fala – ou texto – de um primeiro postulante.

A conseqüência desse ato se explicita através da posição do narrador com relação às idéias da personagem: “Gosto do jogo que crio para dar continuidade a esta narrativa e continuo a me nomear como interlocutor no discurso intransitivo dele [ Artaud ]”<sup>222</sup>. Se a personagem quer monologar, o narrador encontra uma maneira de transformar esse monólogo em um diálogo, colocando-se no meio da fala do outro para transmitir o seu pensamento ao leitor. Mas o que começa como uma interlocução acaba como uma nítida intromissão do narrador na história da viagem

---

<sup>222</sup> VIME, p. 35.

de Artaud, traduzindo o reflexo do mundo de quem vive e usa a linguagem para demonstrar uma determinada posição.

A primeira demonstração dessa ideologia das posições das personagens se percebe logo no começo da narrativa, quando Artaud diz não encontrar as palavras certas para expressar o que pensa: “Para ele [Artaud], as palavras de toda e qualquer língua européia tinham se tornado um instrumento fracassado de comunicação”<sup>223</sup>. Essa posição da personagem, dita através do narrador, coloca em xeque a própria questão do escrever o romance, mas aparentemente se salva, pela redução ao contexto europeu. Uma “língua européia” não conseguia mais expressar o conteúdo da cultura do continente. Estaria o narrador insinuando, através do mistério da palavra, que uma língua do continente americano ainda teria condições de produzir sentido e encantamento? O cansaço da “língua européia” se oporia à atividade de uma “língua americana”? O questionamento de Artaud para o narrador é sintomático quanto à questão: “Artaud me pergunta com insistência se eu também não tive alguma vez vontade de criar uma língua que pudesse exprimir a minha exclusiva visão do mundo”<sup>224</sup>. À pergunta da personagem, segue-se a mudez do narrador, encoberta pela fala seguinte da personagem. A resposta não virá em nenhum momento na forma explícita da fala, mas se concretizando na obra acabada em forma de romance. Afinal, o narrador se comunica com o narratário, através das palavras impressas em livro, como esse que ele constrói. Artaud, ao pedir que o narrador seja o seu escriba, lhe dá o poder de escrever o que uma língua européia não conseguiria.

A relação dialógica é uma insistência do narrador para com a sua personagem: “Artaud rejeita o diálogo; despreza a conversa franca e amistosa a que vem sendo incitado. Nem mesmo adota o velho recurso do solilóquio teatral, em que o tom desabusado e majestático traz implícito uma ordem para que o outro (eu) cale a boca, escute e se extasie”<sup>225</sup>. Essa relação de amor e às vezes de ódio entre a personagem e seu escriba obriga o mesmo a expor as opiniões do outro,

---

<sup>223</sup> VIME, p. 34.

<sup>224</sup> Idem, p. 35.

<sup>225</sup> Idem, p. 85.

independente da sua boa vontade. Tais ocorrências vão se tornando cada vez mais freqüentes até chegar no ponto em que o narrador não sabe mais o que é dele e o que é de Artaud: “Não sei se o meu trabalho manual nas teclas do computador é o de transcrevê-las, ou se na verdade são os meus dedos que as escrevem por vontade própria” <sup>226</sup>. Sendo ainda mais enfático, questiona: “Transcrevo as palavras de Artaud, ou simplesmente escrevo?” <sup>227</sup>, ou seja, o que ele acaba de relatar é da personagem ou é produto seu? Aqui, o que ocorre é uma concatenação de idéias. O que antes era diálogo vira um monólogo, pois expressa uma idéia ou várias, que tanto podem ser de Artaud como do narrador, porque, provavelmente, as duas personagens compactuam com o que está dito:

Tudo caminha para esconder a riqueza da diversidade que aprendi a duras penas com os escritos de Victor Segalen. Esse vazio ideológico que atravessamos hoje me seduz. Ele é fascinante porque põe a nu a verdadeira possibilidade de transformação do planeta Terra sem que seja imposto a uns o que outros julgam ser a verdade. Ninguém mais sabe com certeza o que é bom, o que é mau. Só podemos aquilatar as estratégias de curto prazo que estão na mesa <sup>228</sup>.

A consciência da relação entre personagem e narrador se torna um jogo complexo de correspondência mútua, em que um não sabe até onde o outro está mentindo, blefando. O interesse do narrador é de que a narrativa não pare, nem que para isso tenha de inventar, suplementar partes em que Artaud não queira cooperar com ele. Essa imagem de um narrador chegando ao estado demiúrgico de poder sobre a narrativa e a personagem se traduz na passagem em que o mesmo, numa leve alusão às escrituras, se compara ao espírito de Deus pairando sobre as águas quando da criação do mundo: “Pairo desde ontem pela manhã à frente de Artaud, qual um obcecado que em vão espera o mínimo sinal de reconhecimento do objeto da sua obsessão” <sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> VIME, p. 43.

<sup>227</sup> Idem, p. 70.

<sup>228</sup> Idem, p. 70.

<sup>229</sup> VIME, p. 83.

O narrador está invisível aos olhos da personagem, o diálogo está difícil de ocorrer: “Nenhum detalhe da cena à minha frente indica que ele quer me enxergar”<sup>230</sup>, no entanto, a narrativa deve continuar: “Desisti de esperar o reconhecimento mudo e tácito que viria da aquiescência do olhar. Preferi adivinhá-lo e buscá-lo com os meus próprios olhos (...)”<sup>231</sup>. O escriba tenta animar Artaud a manter o diálogo vasculhando lembranças da infância do ator, e em um ato de psicanálise, força a memória da personagem lembrando de passagens da morte dos irmãos da mesma e de quando ela teve meningite. Ou seja, o fluxo da narrativa, que vinha da personagem para o narrador, inverte-se, passando deste para aquela, numa interferência da condução dos atos e ações, e em uma explícita amostra da alocação imposta de fora para dentro.

As interferências no tempo-espço se tornam comuns entre os dois dialogadores: “De repente Artaud some da minha vista. Ou sou eu que sou enxotado do apartamento de Denfert? Reatamos a conversa anterior no final da tarde do mesmo dia de setembro”<sup>232</sup>. É nesse espaço perdido, quando a personagem some da vista do narrador, que este aproveita para narrar cenas de seu interesse, como o diálogo mantido com o dono da hospedagem em que Artaud passa o dia antes de embarcar para o México: “[Artaud] Sobe as escadas com a mala. Ficarei esperando por ele aqui em baixo – para que lhe fazer companhia no quarto se amanheceu em Antuérpia sem olhos de me ver?”<sup>233</sup>. Na conversa, Joseph Marlou conta sobre sua experiência de marinheiro e, agora, de dono de hotel onde todos passam e ninguém finca raiz: “Todos estão em trânsito, menos ele e a patroa, é claro, que são fixos e indispensáveis como o capitão e o piloto no comando do navio. Hóspedes se assemelham à marujada”<sup>234</sup>. Ao que o narrador responde com uma fala de quem vive da escrita e de compor personagens, como o hotel que abriga seres de passagem:

---

<sup>230</sup> Idem, p. 83.

<sup>231</sup> Idem, p. 83

<sup>232</sup> Idem, p. 103.

<sup>233</sup> Idem, p. 143.

<sup>234</sup> VIME, p. 147.

Queria ter-lhe dito [para a esposa de Marlou] que na verdade me aparentava mais a um hotel ou a um navio. Pelo prazer que tenho em hospedar e carregar pessoas dentro de mim. É simples: quando elas ficam insuportáveis, abro a porta e as varro para fora como se fossem bagaço de cana. Uso e jogo fora. Foi o que aconteceu há pouco<sup>235</sup>.

O narrador acaba por fazer uma nova profissão de fé, como já tinha feito no início do romance. Assim é que ele convive e dialoga com Artaud; através da vivência plena de um no outro; de dois seres como se fossem um e ao mesmo tempo um composto por dois. A imagem explica com perfeição a trama da narrativa, em que tempo e espaço diferentes são anulados para que as duas personagens possam se confrontar como se postas em uma cena intemporal.

Em 1994, o narrador recebe a visita da personagem: “Recebo inesperadamente aqui no Rio de Janeiro a visita de Artaud”<sup>236</sup>. Além de inserir a sua viagem ao México, em 1993, o narrador abre novo espaço para comentar com a personagem sua vida intelectual, quando encontra um casal de críticos que não compartilha das idéias nem do narrador nem do ator francês:

Artaud (escandindo cada sílaba e com fala pausada, como em filme de ficção científica dublado): Te cuida, caro mio. Pelos olhos periscópicos do Príncipe Submarino vi que o boletim meteorológico das relações interpares mudou, e pra pior, vocês atravessam no momento zona helicoidal de alta turbulência, apertem os cintos! Zona sujeita a chuvas de mabembes e trovoadas do Mal. Veja como se desenham descargas de nuvens negras nacionalistas e latrinas de porcelanas ufanistas no horizonte da nossa amizade transcontinental a bordo do *Albertville*, foi o que li no inconsciente dele pelos olhos periscópicos do Príncipe Submarino<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> Idem, p. 148-9.

<sup>236</sup> Idem, p. 274.

<sup>237</sup> VIME, p. 275.



Esse episódio vai unir mais ainda as perspectivas das duas personagens (narrador e Artaud) de que têm algo em comum, apesar das diferenças.

O fato de compartilharem idéias semelhantes não faz com que o diálogo seja harmonioso e pleno, como se tem visto. Algumas falas opõem as duas personagens e seus mundos diferentes:

O que Artaud me diz que vê é o transbordamento espontâneo, gratuito e coletivo da libido que carece ser feito em público e para ninguém em particular, a fim de que fique apenas comprovado o vigor do apetite sexual dos mastodontes machos. (Que tolinho você é, Artaud. Nem de longe você desconfia de que já está sendo enredado pelas picardias de Exu – escondo dele esse comentário, deixando-o às voltas com as explicações em que evoca o deus Pã e Pompéia.)<sup>238</sup>.

O mundo clássico de fundamento grego de Artaud é a explicação da personagem para a libido que ele percebe nos negros cubanos, trabalhadores do cais do porto. Já para o narrador, o que aconteceu não pode ser explicado pelo conhecimento grego, mas somente a religião dos negros de Cuba poderia desvendar a libido percebida por Artaud. O choque de opiniões e de mundos são percebidos pelo narrador, mas não é dito por este para o francês; é saboriado somente por ele e pelo leitor; o que ele lhe diz é de outros prazeres que, com certeza, o dramaturgo irá conhecer: “Você já fala assim, meu camarada, e nem sequer ouviu as histórias dos prazeres causados pela coceira do bicho-de-pé, ou dos mornos arrepios do cafuné nos dias de chuva – lhe digo, mas ele não me escuta, absorto que está pela movimentação nas docas”<sup>239</sup>.

Enquanto Artaud discorria a respeito das colunas gregas imitadas pelos cubanos, o narrador se intromete, novamente, com uma outra visão a respeito da mesma coluna:

---

<sup>238</sup> Idem, p. 219.

<sup>239</sup> VIME, p. 221.

Ou então – roubo a palavra e me intrometo nas observações de Artaud – esses mestres-de-obra, na maioria pretos ou mulatos, encontravam na coluna a manifestação mais sólida e pública do grande caralho arretado de Exu, emprestando à cidade a condição de esculturas fálicas que convocam os habitantes para a comunhão em torno do desregramento dos sentidos<sup>240</sup>.

É nesse mundo novo que Artaud será introduzido quando participar de uma cerimônia do Padê de Exu, em companhia de Ferra-o-Duque, em que receberá a espada que carregará como amuleto pelo resto de sua vida: “O corpo assassinado de Artaud vai renascer (...). O babalorixá lhe presenteia uma espada de Ogum, feita em metal dourado. (...) Artaud recebe a espada e agradece”<sup>241</sup>. Está-se no final da segunda parte. A primeira terminara com a saída de Artaud da Europa, simbolizada pelo quadro de Ló e sua filhas. Nesse capítulo, o final é uma reverência ao mundo híbrido, com as etnias formadoras da americanidade:

Por todo aquele momento, na paz e na dança, na música e no êxtase, nas vozes e no companheirismo, confundem-se Cuba, África e Europa. Abole-se o oceano, apaga-se o tempo da escravidão, brilham peles de um único e maravilhoso tom. Os filhos e as filhas de santo cantam os cânticos de unló<sup>242</sup>.

A ilha de Cuba funciona como uma espécie de preparação, como introdução de Artaud ao mundo desconhecido para os seus sentidos. De posse do amuleto de Ogum, a personagem entra no México pelas mãos do narrador que abre a sua narrativa com uma frase sombria: “Ninguém te espera no Muelle de la Sanidad no dia 6 de fevereiro de 1936”<sup>243</sup>. Com essa introdução, o próprio narrador parece se

---

<sup>240</sup> Idem, p. 226.

<sup>241</sup> VIME, p. 244.

<sup>242</sup> Idem, p. 244.

<sup>243</sup> Idem, p. 247.

distanciar da sua personagem. Assim como ninguém esperava por Artaud, ele próprio, o escriba, se afasta do ator como que se colocando em uma posição de rechaço. O dramaturgo, agora, pisa em terras que são mais conhecidas pelo narrador, e, portanto, de seu domínio, do que do outro europeu. Artaud é visitante estrangeiro que chega a terras alheias. Antes, o narrador era visitante em terras estranhas, apesar de conhecer, e bem, a cultura francesa.

A constância e repetição do pronome de tratamento “você” nas introduções das frases da narrativa dão uma idéia desse afastamento, que não ocorria nas duas primeiras partes da obra: “Você veio ao México em busca de um país (...)”<sup>244</sup>; “Você sabe que, em todos os tempos (...)”<sup>245</sup>; “Você se interessa (...)”<sup>246</sup>; “Você levantou as âncoras (...)”<sup>247</sup>, e nesse ritmo ele introduz, mais uma vez, o pensamento e as pretensões de Artaud com a viagem ao México, só que agora de um ponto de vista mais distante, como que analisando os objetivos do dramaturgo. O narrador, de repente, analisa:

Antonin Artaud é o seu nome, nascido às oito horas do dia 4 de setembro de 1896, na cidade de Marselha, filho de Antoine Roi Artaud e de Euphrasie-Marie-Lucie Nalpas, eis o que te digo como um escriba que faz de conta que autentica o pensamento alheio pela repetição, e você se vira para mim sem esconder o contentamento por ter sido reconhecido pelo nome próprio no meio da praça de la Constitución<sup>248</sup>.

A impressão que se tem é de que as duas personagens acabaram de se conhecer, com o narrador introduzindo o francês a um novo mundo, como se começasse a escrever a narrativa no momento presente, página duzentos e sessenta e um. É na primeira noite que as duas personagens conhecem a história do México através dos espíritos que viveram o momento da descoberta do local e se

---

<sup>244</sup> VIME, p. 247.

<sup>245</sup> Idem, p. 247.

<sup>246</sup> Idem, p. 248.

<sup>247</sup> Idem, p. 248.

<sup>248</sup> Idem, p. 261.

apossam de suas bocas para informarem aos dois e ao leitor. Artaud é possuído pelo branco, enquanto que o narrador “recebe” o representante dos índios mexicanos; ou seja, perdura o paralelismo de colonizador e colonizado, mesmo com o narrador se dizendo estrangeiro: “Do subsolo da praça, como zumbis, levantaram espectros que num pulo espetacular vieram se familiarizar com os dois estrangeiros de passagem pela cidade”<sup>249</sup>. Mas, ao mesmo tempo, interpreta a fala de Artaud como uma identificação da sua posição: “Ao escutar suas novas palavras, reparo que já me considera um entre os outros hispanos”<sup>250</sup>.

Aparentemente, o fato de a apresentação da personagem ocorrer nesse lugar estratégico da obra relaciona-se com o próprio título da mesma, que remete, estritamente, à viagem de Artaud ao México; é justo, portanto, que o conhecimento se dê quando da chegada da personagem à terra da América Central. Pode-se conjecturar que as duas primeiras partes são uma espécie de preparativo em que se faz um vasto painel sobre a personagem e seu contexto cultural e a relação do narrador com o mundo francês. Uma espécie de preparação, que deveria ser mental, ou ficar apenas no rascunho do autor, antes de ir para as páginas do romance na voz do narrador. Mas isso também pode ser somente mais uma artimanha do narrador.

Ao vasculhar o tempo de Artaud, o narrador se mostra um leitor não só de livros mas também do mundo, integrando seu conhecimento ao do outro. Esse embate de cultura cria na obra, através da visão do narrador, o que se poderia chamar de *links* de um texto com outros (numa acepção ampla do termo, não só no sentido de texto escrito, mas também visual, como o cinema, a pintura, etc). Essas cintilações textuais aparecem, aqui e ali, criando como que pequenos buracos, pequenas entradas para um outro mundo, um universo paralelo – como uma galáxia intertextual, em que o leitor poderia se adentrar e vasculhar como referências complementares ao conteúdo que está lendo. Nesse sentido, o narrador estabelece tanto um diálogo horizontal, entre ele, a personagem e o leitor, quanto um diálogo

---

<sup>249</sup> VIME, p. 263.

<sup>250</sup> Idem, p. 232.

vertical, entre a narrativa e os textos que cita, criando, assim, uma rede de colagens textuais que exemplificam o rastro de sua cultura.

*Viagem ao México* se constrói como um jogo ficcional baseado na autoreferencialidade da escrita romanesca. O narrador de Silviano Santiago processa a escrita no momento mesmo em que dialoga tanto com Artaud quanto com o leitor implícito. O romance se mostra também campo de batalha da escrita, demonstrando a reflexão sobre a prática narrativa. Assim, o narrador reflete explicitamente sobre o seu ofício de escritor, de forma direta, conceitualizando os problemas que sua arte encerra. Além da própria criação ficcional em prosa, a complexa relação cultural criada pela personagem Artaud sobre o teatro contemporâneo ilumina, mais ainda, o mundo da criação artística estabelecida pelo diálogo entre as duas personagens.

O diálogo expressa uma correlação entre dois olhares que se entrecruzam, seja para fingir que se apaga a diferença entre eles seja para reafirmá-la, expressando um “contraponto [que] encena, narrativamente, o espetáculo de uma construção cultural em que a palavra é fustigada pela imagem”<sup>251</sup>. O narrador, ao se ligar implícita ou explicitamente a uma câmera, que pode ser também o olhar, dá à narrativa em estudo um ar de espetáculo. Nele, Artaud é convocado a desempenhar o papel de protagonista, personagem e ator. Já o narrador é também espectador, que acompanha os passos da personagem pelo palco desterritorializado por onde ele navega sua viagem de reconhecimento do novo mundo. Mas o narrador não se reduz à condição de escriba ou observador passivo da cena que o outro representa. “Ele comparece como duelista, como desavisado combatente lançado no texto que em si é arena”<sup>252</sup>. Essa relação intersubjetiva se dá na fronteira que separa os sujeitos da mera individualidade. O intercâmbio de experiência não se processa, como na narrativa clássica, segundo uma relação de atividade/passividade, na qual

---

<sup>251</sup> HELENA, op. cit., p. 87.

<sup>252</sup> PEREIRA, Rogério Silva. *O monstro e o lugar-comum: alteridade e escritura. Uma leitura de Viagem ao México, de Silviano Santiago, à luz de dois contos de Jorge Luis Borges*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Faculdade de Letras, PUC-MINAS, Belo Horizonte, 1998. p. 154.

o ouvinte/espectador recebia do narrador demiurgo as lições de sabedoria. O lugar desse novo narrador é móvel e intercambiável, demonstrando a onipresença do olhar que dá voz a quem narra, a determinar sensíveis alterações de espaço e tempo.

## 6 OLHAR PERIFÉRICO

### 6.1 A voz do outro

Em sua reflexão a respeito da narrativa brasileira no ano de 1985, no ensaio “Prosa literária no Brasil”, Silviano Santiago ressaltava que os relatos dos ex-exilados são a parte marginalizada pela história oficial. Quando em um contexto histórico de autoritarismo, explícito ou não, as minorias se destacam, tentando uma afirmação de liberdade, de luta contra a correnteza e o recalçamento:

A questão das minorias apresenta dupla configuração: tem vigência na história (do Ocidente e, em particular, do Brasil) e é atual (reinvindicação de direitos e de liberdade por parte de grupos sociais, autenticados pelas reflexões modernas no campo das ciências humanas). Ela é histórica no momento em que se ativam as forças neutralizadoras ou recalçadas pela sociedade branca e patriarcal brasileira; é atual, quando deixa vir à tona os temas ligados às microestruturas de repressão moderna. Em suma, a questão das minorias é o reverso da medalha do autoritarismo. De um lado, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como a da mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer outro grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social ou política<sup>253</sup>.

Para Silviano Santiago, a problematização das minorias pela literatura brasileira da década de 1980 resultou de um aproveitamento do caminho traçado pela prosa modernista e dos exilados, avançando para o tempo presente e modificando-se na perspectiva histórica. Salienta, ainda, que “o intelectual é a figura mais questionada pela prosa” daqueles anos. Assim, a questão das minorias deveria passar por uma descentralização do poder em paralelo com a descentralização da “fala do saber” do intelectual, pois é ele o “único idealizador e porta-voz das aspirações populares”. O crítico questiona o autoritarismo do intelectual que fala pelo outro em vez de dar voz a ele.

Há uma diversidade de questões e caminhos na escrita romanesca que Silviano Santiago aponta já nas décadas de 1970 e 1980, com o intuito de ampliar o

---

<sup>253</sup> MALE, p. 41.

campo da crítica. Baseando-se no lema de que o crítico deve “trabalhar com categorias abrangentes e generosas”<sup>254</sup>, ele busca enquadrar mais do que a tradição e o cânone da literatura brasileira. Está interessado na ampla rede cultural que tece a sociedade brasileira, não à procura da unicidade, nem de conceitos de nacionalidade, nem de universalidade, mas tentando captar as multiplicidades do tecido sócio-cultural. Tais multiplicidades podem ser detectadas na sua escrita ficcional que elenca um panorama de personagens colocados à margem de uma sociedade auto-declarada normal, nas obras: *O olhar*; *Stella Manhattan*; *Uma história de família* e *Kate Jarrett no Blue Note*.

## 6.2 *O olhar: a mulher engaiolada*

Publicado em 1974, o romance *O olhar* é composto por vinte e seis capítulos que optamos por denominar “fragmentos”. São quadros narrativos que delimitam o fluxo do enredo como se fossem retratos pendurados nas paredes de um espaço de exposição em que a linha de união entre eles se faz pela observação do leitor. Como forma de apreensão dessas fabulações, faz-se presente o título de cada peça, com o nome anexado sob a moldura do quadro, como, por exemplo: “Noite”, ou “Comprimido”, ou “Escola”, etc.

A fragmentação narrativa é intensificada pelo predomínio do pensamento, do fluxo de consciência de suas personagens em detrimento de uma representação espacial cênica e da ação. Estão presentes nesses fragmentos os relatos de experiências pessoais de uma família composta por pai, mãe e filho (imagem cristã da “sagrada família”), sendo que a voz narrativa é dada em maior quantidade à mãe e ao filho. A voz do pai só surge uma única vez. A imagem paterna é dada pelo viés da mulher e do filho. No entanto, a sua importância no ceio da família é nítida pela atração que exerce sobre as outras duas personagens.

A narrativa é um constante fluir de pensamentos e reflexões morais a respeito das instituições do casamento e da maternidade, declarados sob o ponto de vista da mulher. O privilégio da narrativa sob a ótica feminina desfaz a falsidade da aparência

---

<sup>254</sup> MALE, p. 36.



do casal perfeito e em harmonia. A mulher casou pela necessidade sexual, única forma até então de realizar o seu desejo. O mais importante é que ela tem consciência desse fato, o que faz com que se submeta às regras impostas pela sociedade:

Ela exige e mais cobra [sexo do marido] e tinha consciência disso não era como as outras que casam porque não precisam, tinha casado porque tinha precisava de se casar caso contrário teria ficado virgem na casa do pai<sup>255</sup>.

Entre ficar virgem, morando na casa do pai, e casar para realizar o desejo sexual, ela opta pela segunda alternativa. O marido lhe foi imposto pelo pai, que viu no genro advogado o futuro sólido para a filha, ao mesmo tempo em que tirava da sua responsabilidade o sustento da mesma. A relação entre sexo/casamento é reforçada pelo desconhecimento, por parte da mulher, da lógica e da prática do ato sexual fora do matrimônio. Enquanto a sociedade dá ao homem o privilégio e o dever da prática sexual, à mulher resta o conhecimento através da teoria explicitada pela prática das casadas. É assim que a personagem fica sabendo a respeito da noite de núpcias. Quando da transferência da teoria para a ação é inevitável o descontentamento:

Encorajada [a seguir em frente] e [com a aula] ministrada por Glorinha, já então casada, mesmo assim se assustou com a violência do corpo pesado balançando sobre ela sem que ao menos sentisse prazer só dor e vendo acima olhos rosto satisfeito e acostumado do marido<sup>256</sup>.

Os olhos do marido satisfeitos e acostumados ao ato sexual é o paradoxo dos olhos da mulher, que deveriam refletir a insatisfação e o medo por sua parte. A primeira relação sexual é considerada por ela como ato de covardia, em que o marido se impusera sem levar em conta a inexperiência por parte da mulher, tentando, atrapalhada ou desinteressadamente, acalmá-la:

---

<sup>255</sup> OLHAR, p. 31.

<sup>256</sup> OLHAR, p. 79.

Seu desejo era que parasse tudo naquela hora antes que acontecessem coisas piores incorrigíveis no entanto agüentou e apenas se desesperou quando viu manchas de sangue no lençol alvo chorou lágrimas escorrendo pelo rosto e a voz nojenta do marido tentando consertar as coisas acalmá-la em vão, enfim cansado virou-se para o lado e dormiu deixando-a sozinha na noite e na cama inconsolável entregue a arrependimentos e revolta <sup>257</sup>.

Passadas as primeiras horas, já na manhã seguinte, frente ao espelho, ela se olha e se admira vendo no reflexo não mais aquela outra, fechada para o mundo e para o conhecimento do sexo. Ela agora fazia parte de uma outra realidade que não poderia insensibilizá-la diante do sofrimento que sentia pela forma como tudo acontecera:

porém do sofrimento (de novo) nascia o prazer desabrochava-se como flor de deserto tirando da aridez da mesquinhez do solo a beleza com que se exhibia agora ao olhar humano. Viu-se mulher aberta exposta e se sentiu bem <sup>258</sup>.

Dor e prazer emaranhados aos sentimentos físicos e psicológicos. A mulher se descobre, apesar de tudo, forte perante a sua sexualidade. Mais forte ainda que a sexualidade do marido, homem experimentado.

A descoberta de si, no entanto, ficou resguardada entre as quatro paredes do quarto, sob a estrutura das instituições família e sociedade. Apesar de ter-se encontrado como mulher, a personagem continua, por doze anos, a obedecer às regras de manutenção da imagem serena do núcleo familiar, como se tivesse sido narcotizada: “passando o tempo passou também o arrependimento o olhar vidrado se foi desanuviando vendo as coisas como deviam ser vistas” <sup>259</sup>. A sentença proferida por ela “ver as coisas como deviam ser vistas” é a sua entrega à sedimentação de lugares comuns na idealização da família. É o sinal da sua entrega como vítima da insatisfação, apesar de guardar dentro de si a consciência do sofrimento causado pela não ruptura da situação. Vivendo sob opressão, a família não tem diálogo. O

---

<sup>257</sup> Idem, p. 80.

<sup>258</sup> OLHAR, p. 91.

<sup>259</sup> Idem, p. 80.

próprio filho, adolescente, percebera o cenário de difícil aceitação entre os pais, pois as brigas entre o casal eram constantes: “as brigas entre o pai e a mãe não eram de hoje nem de ontem mas não eram tão freqüentes achava eles até calados demais como se só trocassem as palavras necessárias exatas medidas encontrando no exagero um pecado a ser punido”<sup>260</sup>.

Na relação que se esgarça dia após dia, chega o momento em que as verdades, de ambas as partes, emergem. O marido pressionado pela vontade sexual da mulher desabafa, logo após a relação: “Só um negro é capaz de te satisfazer”<sup>261</sup>. Ao constatar que não podia realizar todas as vontades da mulher, o homem, ferido em sua masculinidade transfere para a companheira o sentido mais baixo com relação ao sexo. Relaciona seus desejos à imagem do negro, colocando em paralelo o preconceito de raça e de gênero. Tanto a mulher quanto o negro se equivaleriam, pois eram referências de estratos sociais relegados e periféricos. Ao transferir para um outro homem a possibilidade de sustentar o desejo de sua mulher, o marido não se coloca abaixo de nenhuma outra força, pois aquele que poderia ser seu “concorrente” não tem nível social que possa ameaçá-lo. Assim, o esposo tem a consciência livre para poder identificar na mulher que tem seu desejo sexual expresso a imagem da prostituta. Demonstrando na face um desgosto profundo, sentencia o homem, no único momento em que sua voz é admitida, perante a insatisfação sexual da mulher:

satisfazê-la satisfazê-la satisfazê-la como? Se exigia como um cobrador impertinente. As prostitutas da juventude indiferentes longínquas quase sempre porém vez ou outra exigentes reclamando todos os esforços desde os mais imperceptíveis até o entrecerrar dos lábios. Ali na sua frente surgiam em longa procissão procurou-as nos olhos dela, ela se furtava, buscou-as então com as próprias mãos segurando os cabelos como se apertasse esponja sentindo ceder por mais que apertasse, levantou o rosto dela os olhos ainda fugiam fechados nunca envergonhados abriu e lançou um olhar de nojo de volta. Mais do que de nojo de comando de superioridade no amor. Mulher inatingível para ele alta montanha destinada a privilegiados. Revoltou-se”<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Idem, p. 22.

<sup>261</sup> Idem, p. 21.

<sup>262</sup> OLHAR, p. 32.

Misto de fraqueza e de soberba, a reação do marido é a sentença do homem ferido no mais íntimo de sua capacidade. O narrador percebe tal cenário, traduzindo-o nas palavras: “A prosmicuidade da frase é que é terrível. A grosseria mesmo. Talvez sobretudo a superioridade do homem do macho sobre a fêmea condição animal como se ele não fosse capaz de se abaixar por um momento que fosse só para satisfazer a mulher”<sup>263</sup>. Nessa cena emblemática, a epifania chega tanto para o homem quanto para a mulher. Ela também se descobre como um animal selvagem que necessita de muito mais do que o marido é capaz de lhe proporcionar, ao mesmo tempo em que sofre com as conseqüências futuras que essa sua atitude possa lhe render. Diante da resposta do marido, a mulher se esconde:

O corpo se contrai percorre de alto a baixo tremor temor de medo de conseqüências futuras, agora o marido se revolta pela primeira vez com palavras antes percebia o desejo da esposa mas fugia simplesmente nos gestos nas respostas negativas na altivez na distância<sup>264</sup>.

Depois do desabafo do marido, ela conclui, pela primeira vez, que ele tinha razão e chorou um choro abafado, um rápido soluço e uma lágrima. No pensamento da mulher, o marido tinha razão, mas não pela ótica da insaciabilidade de uma prostituta, mas porque a relação com um “negro” era o desfazer as hierarquias entre dominador e dominado. O sexo com o “negro”, metáfora para sexo livre e selvagem, seria o ideal da relação entre duas pessoas que se querem, se desejam e não buscam priorizar níveis de nenhuma ordem, seja moral, religiosa ou social:

Mas como foi ele descobrir que só um negro mesmo sem requintes sem falso pudor simplesmente agindo por instinto e por necessidade sem deixar rastro racional ferozmente como um leão à procura da caça matando estraçalhando devorando expondo depois os retos ossos pros outros pros abutres<sup>265</sup>.

O desejo de sexo com um “negro”, para ela, é a realização de um ato em que afloram apenas o instinto e a necessidade do corpo. Para o homem, a palavra “negro” tem a força do adjetivo que macula; para a mulher, a força da liberdade e

---

<sup>263</sup> Idem, p. 22.

<sup>264</sup> OLHAR, p. 31.

<sup>265</sup> Idem, p. 33.

prazer pelo gozo da vida. A racionalidade e o pudor do marido submetem-na a ser um objeto possuído pelo vencedor: “A caridade [no amor] pressupõe o desnível entre o caridoso e o pedinte, a generosidade mútua quase irmanados no mesmo fim”<sup>266</sup>. A mulher não quer a caridade das migalhas que sobram, ela quer o ato pleno, como mulher plena com a qual se identifica. Dessa forma, ela só pode almejar a saída do núcleo familiar para poder realizar seus desejos. Mas, no mesmo momento, uma força externa prende-a no redemoinho incansável que se tornou a sua vida: o medo. Ela sabe que será apontada nas ruas como uma “fora da lei, fora da norma”:

olhada na rua como depravada sem-vergonha que traiçoa o marido com um crioulo. Ririam dela alguns até cuspiriam no rosto, dizer que nada daquilo a atingia era impossível! Pois vivia apesar de tudo deles do pouco que a cercava<sup>267</sup>.

A possibilidade da realização sexual através do adultério é outra ruptura que lhe dá vertigem e assombro:

só por medo é que estaca diante da realidade do adultério medo de ser chamada de desclassificada pelos parentes medo de enfrentar a sociedade na sua forma mais mesquinha cochichos sobretudo medo do ódio futuro do filho embora pressentisse tinha plena certeza de que o filho a compreenderia medo de ser apontada no meio da rua de correrem atrás como no catecismo da infância e agora nos sonhos medo enfim de ser recusada pelo que escolhesse<sup>268</sup>.

As formas opressivas que domesticaram o seu pensamento vêm à tona, como a religião, a ruptura com a família, com as regras da sociedade, o desprezo do filho e por fim, o medo da rejeição pelo outro que ela escolhesse. Todo esse conjunto de repressão psicológica faz com que ela não possa se mover para lado nenhum, restando-lhe somente a imobilidade dentro de casa e dentro da sociedade. Tal estabilidade foi sedimentada através das normas e regras sociais. O casamento e a maternidade aprendidos na perspectiva idealista na escola e nos livros: “Mãe e

---

<sup>266</sup> OLHAR, p. 33.

<sup>267</sup> Idem, p. 35.

<sup>268</sup> Idem, p. 56.

companheira ideal reflexo dos ensinamentos recebidos ainda há pouco no curso normal e que estavam armazenados em três grossos cadernos cheios de ilustrações e copiados com letra caprichada”<sup>269</sup>.

Mas não constava das páginas do livro a realidade do cotidiano do casamento e da maternidade:

As dores e o mal-estar voltaram à tardinha as fraquezas e as tonteiras que a tinham subjugado durante esses últimos dias as inépcias que vinha sentindo a falta de paciência nos mínimos afazeres estavam ausentes da literatura dos manuais e das aulas. E imediatamente reagiu contra a teoria e a palavra / mãe / há pouco senha de um mundo místico sonhado e a levou à injúria. Blasfemou contra a gravidez<sup>270</sup>.

A mulher decide, num ato de coragem, depois de doze anos de repressão e opressão, tomar uma atitude. Cansada de abaixar a cabeça, de não responder com a mínima objeção à superioridade do marido, ela resolve, no jantar de comemoração de casamento, se libertar:

Não não poderia mais agüentar esta situação revoltar-se não mais de uma maneira calada escondida procurando trair o marido apenas em pensamento, revoltar-se através de um ato que a justificasse e a libertasse dos sofrimentos da vida atual<sup>271</sup>.

Era preciso liberta-ser e libertar também o filho das grades que o ameaçavam de uma vida futura também amargurada, modelada por mãos frias e excessivamente racionais, como as do seu marido. “Foi quando finalmente tomou a decisão que executaria mais tarde”<sup>272</sup>.

O narrador acompanha a saída da mulher para ir ao mercado e a surpreende entrando direto em uma farmácia. O leitor pode, então, vislumbrar a resolução

---

<sup>269</sup> OLHAR, p. 122.

<sup>270</sup> Idem, p. 122.

<sup>271</sup> Idem, p. 182.

<sup>272</sup> OLHAR, p. 182.

encontrada pela personagem para se ver livre do marido, sem, contudo, traí-lo. À noite, na hora do jantar, homem, mulher e filho à mesa, advêm o surto espasmódico do homem; o sufocamento; a bile que escorre pelo canto da boca, a morte rápida, o corpo estirado no chão. O desespero do filho, tentando ajudar o pai em contraste com a frieza da mulher que observa impassível à cena.

Ela agora estava livre. Liberta das amarras do marido e dos elos de seu próprio paradoxo em querer liberdade e só conseguir viver presa às normas sociais. “Parecia que tinha ficado durante séculos e séculos aprisionada em casa”<sup>273</sup>. Rompendo a prisão da casa e do casamento, ela acabava por romper a sua própria prisão pessoal. Estava liberta de si mesmo ao conseguir romper o paradoxo que a imobilizava. As suas atitudes poderiam, agora, ter correspondência com o seu pensamento. Não precisa mais se sentir uma prisioneira em gaiola de passado, como se sentia antes:

A liberdade de outrora / a casa fechada hoje. Animal em curral só a vista é capaz de vagar pela imensidão da planície embora corpo ossos carne pele fiquem plantados ali como árvore, culpar sua casa pela vida que levava hoje, a culpa era do marido. De dia estava na rua de noite, ficava em casa estudando processos ou escutando rádio sou simplesmente à-toa ela? Dia e noite ali encurralada engaiolada<sup>274</sup>.

Aberta a porta da gaiola, a personagem pode tentar colocar em ação o seu plano utópico de viver uma vida plena sem ter um homem que a coloque em nível inferior:

ser correspondida em tudo não o sentir fugir não sentir esmagando não o sentir superior lado a lado ombro a ombro uma confusão entre possuidor e possuído um mundo ideal só de possesores lado a lado viver caminhar gozar<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> Idem, p. 128.

<sup>274</sup> Idem, p. 104.

<sup>275</sup> OLHAR, p. 53.

A narrativa de Silviano Santiago insere-se na luta pela inclusão da mulher como sujeito de uma história individual e coletiva. Recebendo do autor a voz incisiva que pode clarear a perspectiva de uma vida, a personagem se faz ressoar como espelho de muitas vidas presas à infra-estrutura social que as subjugam. O paradoxo do engessamento da ação com o deslocamento do pensamento em busca de liberdade alia-se perfeitamente à estrutura narrativa que privilegia o fluxo de consciência, as análises e reflexões observadas pela “fala” de cada personagem, principalmente da mulher, o que a caracteriza como eixo central da narrativa.

A enunciação feminina identifica a solidificação de um estrato social machista, ao mesmo tempo em que possibilita a abertura de passagens por esse muro sedimentado ao expor ao leitor a personagem pela perspectiva de um intimismo opressivo. Do choque entre realidade e pensamento, advém a importância para o conhecimento das múltiplas perspectivas que correm sob determinadas leis, normas ou regras que fundamentam o estado físico e psíquico de seres humanos regidos por imposições.

Silviano Santiago, ao propor a morte do homem, fortalece a posição de independência da figura feminina em busca de uma projeção no espaço social que a acolhe. Assim como, ao dar à personagem a voz da liberdade sexual, amplia o campo de exposição do discurso feminino, na tentativa de igualá-lo ao discurso sexual masculino. A fala feminina é apresentada como a força discursiva paralela à força sexual que a mulher impõe ao marido. O desejo sexual aberto e materializado nas atitudes da personagem obriga ao remanejamento da hierarquia social em que o homem é o potente e dominador, principalmente com referência ao ato sexual. No caso presente, o macho perde a imagem de potência ao não conseguir se igualar, muito menos sobrepular, o vigor sexual da mulher, considerando-se incapaz de satisfazê-la, portanto, perdendo o direito à voz de superior.

No entanto, em um falso equilíbrio entre macho e fêmea, a mulher continua sendo a vítima do marido e da sociedade, pois não tem forças para sair do círculo vicioso em que foi colocada. Silviano Santiago não rompe de vez com essa atitude de submissão, fazendo que sua personagem consiga a liberdade através do enfrentamento social. A dúvida explicitada pelo pensamento da mulher imprime uma



complexa rede em que liberdade/prisão são apresentadas e vividas de forma opressiva pela personagem. A solução de seu problema só lhe é garantida com a eliminação deste. A morte do marido é a morte do pai, a interrupção da voz superior, o desfacelamento do centro referente imposto, ao redor do qual devem gravitar outros elementos, em total dependência. Libertos, mulher e filho podem vislumbrar um princípio de novas relações, que não deixam de ser novas dependências, mas agora, sob uma outra chave de pertencimento. O deslocamento das associações é o vetor constante da formação humana. Desloca-se do centro para a periferia, criando-se novos centros, menos densos, que podem irradiar novas relações em sucessivas participações. O que não se pode conceber é o engessamento das associações instituídas como forma de unidade eterna.

Nesse sentido, a multiplicidade, tanto das associações entre relações pessoais quanto das formas institucionais, é a idealização de um mundo mais conseqüente e harmonioso nas suas infinitas capacidades de desdobramento, como se o homem fosse um “ser-objeto” desenvolvido para se obter várias formas, integradas em um mesmo corpo, como é possível visualizar na personagem Eduardo/Stella, que será analisada a seguir.

### **6.3 *Stella Manhattan*: multiplicidade**

A epígrafe retirada dos escritos de Kafka assinala a entrada ficcional da obra, que nos remete a uma espécie de porta do inferno de Dante: “Deus não quer que eu escreva, mas eu sei que devo escrever”. A indagação do escritor traz a dúvida entre a noção religiosa e moral da ocultação de “algo” que não deve ser revelado, seja por que motivo for e o dever de se expressar através do desvio da regra imposta, até mesmo pela própria consciência do autor. O ato da escrita norteia, também, a segunda epígrafe, de Bonnard. Aqui, a relação entre realidade e expressão ficcional se faz através da metáfora da pintura. O que o escritor faz não é o retrato da vida, mas o trabalho com a linguagem é que deve dar a vida à narrativa: “Não se trata de pintar a vida. Trata-se de tornar viva a pintura”. A ficção será o que dela o autor fizer como instrumento de linguagem.

Por isso, está ali, presente, a teoria explicando a confecção do texto. Entre a primeira e a segunda partes, introduz-se o narrador e os seus questionamentos a respeito do fazer a narrativa. Sintomaticamente, o narrador está incrustado no título “começo: o narrador”, explicitando a estrutura de origem da obra, como um mapa do caminho ficcional moldado pelo escritor. O que leva um ser a escrever um livro? A luta entre o desejo e a necessidade da arte na vida humana é o mote da epígrafe dessa parte, retirada de Gaston Bachelard: “A conquista do supérfluo proporciona uma excitação espiritual maior do que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo e não da necessidade”. Existiria mais gozo na excitação espiritual do que na realização de uma necessidade material. Está inserida nessa concepção de arte a questão sobre a necessidade de se criar uma obra artística. Se ela não tem certa utilidade material, serve, e muito bem, como um alento e/ou questionamento para o espírito. É esse motor que faz com que o escritor vá contra certa moral explicitada na primeira epígrafe sobre não poder escrever e coloque em linguagem a sua obrigação como criador: tornar realidade um desejo humano.

Tais indagações estão presentes no diálogo entre o escritor e o narrador nessa espécie de digressão discursiva. A própria interrupção do fluxo da narrativa é parte do enredo, como reflete a personagem alter ego do escritor: “Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação”<sup>276</sup>. Por isso, o romance lido não flui como narrativa “falsa”, mas deixa aflorar a interrupção do momento da criação e das dificuldades por que passa o autor, pensando consigo mesmo (O embate entre as duas personagens, escritor e narrador, é a transposição para a narrativa da luta que se dá na mente do criador ao escrever sua ficção), em como traduzir no papel uma idéia projetada.

Inseridas no interior da narrativa, as ponderações do autor sobre a concepção de arte e forma de retratá-la são expressas no diálogo entre o escritor que busca desvencilhar-se de parâmetros que tolhem a sua escrita e o seu outro-eu que teima em apontar-lhe as ironias, os erros da sua escrita. Como um espectro, o eu do escritor observa, por detrás da cadeira em que o outro está sentado, escrevendo, ao

---

<sup>276</sup> SMAN, p. 86.

mesmo tempo em que lê as anotações do autor. Esse se queixa de que não é ajudado e que o outro só serve para inibi-lo, para tornar as coisas mais difíceis do que já são:

Percebo que – apesar do pedido de ajuda – a sua desconfiança com relação a mim persiste, e ela transparece na forma como pouco a pouco vai querendo eliminar da frase que joga no papel este seu amigo retórico e inútil para que suas experiências pessoais – uma tarde de verão nova-iorquino em que você estava deitado na cama ao lado de David – se entreguem nuas ao papel<sup>277</sup>.

O amigo retórico é o freio da consciência do escritor; é o superego que tenta domar o que vai ser escrito no papel; é a barreira que deve impedir que a vida real do autor se torne exposta na ficção: “Nuas!? Você perdeu o pudor?’ – grito um grito de quem se afoga”<sup>278</sup>. A imagem da nudez, do abrir-se propositadamente ao leitor, irrita o “amigo retórico”. O escritor para a escrita e faz sinal de que vai voltar atrás, aceitando o conselho do outro:

[o escritor] vira-se para mim e diz que na verdade sou eu quem tem razão e que você realmente não gosta de narrativas autobiográficas. Ficção é fingimento blábláblá, o poeta quem diria? É um fingidor. El poeta qua-quaquaqua-quá es un jodedor, eso si. A fucker. A mother fucker. Fode tão-somente pelo prazer de escrever. Por isso é tão fodido. The novelist is a fucker who fucks only to be fucked. El novelista es un jodedor que fode só pelo prazer de escrever<sup>279</sup>.

Na ironia da ambigüidade entre fingimento e realidade, o escritor vai tecendo o texto com referências diversas, pois sabe que a ficção engloba e refaz de todas as maneiras o material que lhe é dado como abastecimento. A ficção se alimenta de tudo o que lhe é proposto, pois é uma “forma mutante, permeável, nômade”<sup>280</sup>. Metaforicamente, o autor explica o fazer arte como uma xícara que vai se enchendo de leite, derramado pelo escritor, até o seu transbordamento. Ou seja, qual é o ponto

---

<sup>277</sup> SMAN, p. 73.

<sup>278</sup> Idem, p. 73.

<sup>279</sup> Idem, p. 74.

<sup>280</sup> FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 192 p. p. 28.

do necessário nessa ação? Até onde o escritor controla a sua vontade? A resposta desse autor escrito no romance é de que às vezes uma ação canaliza esforço maior do que o necessário para fazê-la e a ordem para parar não é o bastante para cessar a ação. Por isso:

Há um transbordamento inevitável da energia que acaba por tornar imprevisível o fim da ação que se começou a fazer. Sem um fim conveniente que lhe é imposto, de repente a ação sai do plano do real e prático para entrar nas terras do acaso <sup>281</sup>.

O acaso pode ser a solução ou o problema da escrita. De acordo com o narrador do romance, para João Cabral de Melo Neto a norma assegura a satisfação da necessidade. Ou seja, sair da norma é desperdício de energia. Divergindo da opinião do consagrado poeta, ele caminha para o oposto:

Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação por exemplo – não importa agora a questão da qualidade – que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil, com a audácia e inépcia de alguém que, ao despejar leite numa xícara para se alimentar pela manhã, deixa que a maior parte do líquido se desperdice pela mesa <sup>282</sup>.

A concepção de arte do narrador-escritor está baseada na audácia e inépcia para se produzir uma energia humana que rompa e transborde a norma. A mesma audácia que já fora usada pelo escritor-narrador de *Em liberdade* e que será utilizada para a confecção de *Viagem ao México*, e que agora está sendo posta em prática para narrar a trajetória de *Stella Manhattan*. Tal digressão encontra-se incrustada nas páginas da história policial de Eduardo da Costa e Silva, que rompe com as normas da sociedade e se divide em duas personalidades: ele mesmo e os seus outros eus Stella Manhattan e Bastiana, a faxineira <sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> SMAN, p. 68.

<sup>282</sup> SMAN, p. 70.

<sup>283</sup> Nesse pequeno manual metalingüístico sobre a arte, Silviano Santiago explica, também, a base da análise e interpretação para um ensaio seu, “Retórica da verossimilhança”, publicado em *Uma*

Vivendo em exílio, Eduardo da Costa e Silva reside em Manhattan, Nova Iorque. O ano é o de 1969, época da ditadura militar em terras brasileiras. Morando há pouco mais de um ano no país, ele trabalha no Consulado do Brasil. O emprego lhe fora conseguido pelo coronel Valdevino Vianna, amigo de seu pai. Eduardo vive uma dupla exclusão: da família e do país natal.

No ano anterior, a personagem se vira abandonada pelos pais que não a aceitavam, devido a sua orientação sexual: “vê a si mesmo deitado na cama e trancado no quarto por dois meses, execrado pelos pais que não queriam aceitá-lo como filho depois do que tinha acontecido, do escândalo felizmente abafado por amigos influentes da família”<sup>284</sup>. No primeiro momento, o único apoio recebido foi da empregada de casa, a negra de olhos brancos e dóceis chamada Sebastiana. A compreensão de Bastiana vinha da vivência de situação parecida: “Você sabe, tenho um sobrinho também que -, e em lugar do olhar se encher de lágrimas, de ter piedade ou de abrir o bué, sorria um sorriso de alegria e cumplicidade, aproximando-se da cama como fada-madrinha”<sup>285</sup>. Pela ótica do pai – Sérgio -, a solução para o “problema” foi arrumar um emprego em um lugar bem longe, em outro país.

Viver em Nova Iorque dá a Eduardo/Stella a oportunidade de ser quem é, de exprimir a sua vontade mais íntima. Dependendo da ocasião e da necessidade, Eduardo incorpora a personagem Stella Manhattan, um misto de Carmem Miranda e Poliana, inocência e glamour:

“I hate New York”, Stella grita sem muita convicção por detrás da vidraça, olhando para o céu cinza de outono e para a rua sem pedestres, onde a faixa cinzenta do asfalto é acompanhada por faixas paralelas, ininterruptas e multicoloridas de carros estacionados. *Não é um ventinho desses pensa que vai me tirar o bom humor nesta glorióóó-sa manhã de outono*, e diz para si mesmo, imitando fotógrafo de

---

*literatura nos trópicos*, sobre a obra de Machado de Assis: “A oposição de temperamento com base na oposição entre o olhar para a frente e o olhar para cima já está em Platão num diálogo (me lembro agora) que utilizei para compreender o pragmatismo e o idealismo em Machado de Assis, está numa anedota de Platão, o apólogo da velha e do astrólogo”. Mais uma vez, a personagem-escritor transpõe os limites da obra ficcional para ligá-la ao ensaio crítico. Idem, p. 88.

<sup>284</sup> Idem, p. 25.

<sup>285</sup> SMAN, p. 26.

antigamente diante do menino birrento: “Sorria, Stella, sorria, vamos sorria. Não deixa a peteca cair. Up, up. Cavalinho alazão, upa, upa. Olha o astral. A vida é bela. Life is beautiful. Gorgeous! New York is beautiful! You`re beautiful. Here comes the sun. It`s all right” <sup>286</sup>.

Sempre que se acha feliz, principalmente quando encontra com o seu amado Rickie, Stella desabrocha no apartamento e nas ruas de Nova Iorque espalhando sua alegria esfuziante. Mas essa fuga de personalidade fica cada vez mais difícil no desenrolar da narrativa. A figura de Stella começa a desaparecer quando Eduardo é obrigado a enfrentar uma realidade imposta pelos acontecimentos políticos que o envolve. “O que parecia um romance deliberada e ironicamente cheio de tiques do linguajar e do comportamento *gay* revela uma lado pesado de intriga política” <sup>287</sup>.

Naturalmente alienado em termos de política, Eduardo se vê envolvido na questão da ditadura militar brasileira através do coronel Vianna, ele também uma personagem duplicada, pois, assume o papel de Viúva Negra. Durante o dia é adido do consulado brasileiro. À noite, se veste de couro e sai à procura de prazer pelos becos e ruas pouco iluminados. Precisando de um cúmplice que o possa auxiliar a esconder o seu outro eu, ele vê na oportunidade de ajudar um amigo brasileiro, a forma mais fácil de atingir seu objetivo. Eduardo assume a responsabilidade por um quarto de pensão usado pelo coronel. Dias depois, as paredes do lugar amanhecem pixadas com palavras contra a repressão: “Tinham pintado cruzeiros suásticas por todos os lados e escrito nazista, `torturador´, `fascista´, `pig´, `gorila´” <sup>288</sup>.

A cumplicidade de Eduardo com Vianna parecera ao grupo de esquerda reunido na cidade como um relacionamento com base na espionagem. Eduardo, provavelmente, seria cooptado pelo militar para se infiltrar no grupo. Nesses cruzamentos e desencontros, Eduardo, que nunca fora espião, sente a pressão dos agentes do FBI que começam a investigar a sua vida e decide voltar para casa. Em diálogo por telefone com o coronel Vianna, Eduardo expressa sua vontade de deixar a cidade e o país. Mas o coronel o faz ver, usando de retórica, que ele não tem mais nem casa, nem país, nem família. O cordão havia sido cortado quando se revelara a

<sup>286</sup> Idem, p. 13.

<sup>287</sup> ABREU, Caio Fernando. Ficção elétrica. *Isto é*, São Paulo, 18 set. 1985, p. 78.

<sup>288</sup> SMAN, p. 64.

sua homossexualidade: “Que notícia você tem do seu pai? (...) Que notícia você tem da sua mãe? Que carta você recebeu dela?”<sup>289</sup>, lhe diz o outro. Com a resposta negativa, Eduardo compreende o seu total estado de abandono. O clique e o ruído de ocupado encerram o diálogo e a pretensão de um retorno a um porto seguro, a um lugar de aconchego e proteção, que nunca existiu.

Exilado da família, excluído do país de origem, Eduardo se vê deixado à margem também pelo grupo de brasileiros da cidade de Nova Iorque por causa da desconfiança de seu relacionamento com um membro do exército que havia participado do golpe de 1964 no Brasil, o coronel Vianna. A exclusão se dá duplamente através dos planos social e político. Nem é sem intenção de aprofundamento da exclusão que a relação homossexual/comunista é refletida através da personagem de direita representada pelo professor da Universidade de Nova York, o agente do SNI e informante do FBI, Aníbal.

Em conversa com Marcelo, membro do grupo de esquerda infiltrado nas relações do professor, Aníbal defende a ortodoxia da política reacionária contra todo e qualquer tipo de socialismo:

o senhor [Marcelo] não conhece os terroristas brasileiros, se vê logo que o senhor não os conhece. São todos uns veados, com perdão da palavra, mas numa hora destas é bom pôr os pingos nos ii. O rapaz [Eduardo] é [veado], os terroristas são [veados], logo inimigos é que não são [entre si]. Se entendem entre eles. São todos da mesma laia. E como tal, estão metidos no mesmo saco<sup>290</sup>.

Ao entender que a homossexualidade é desvio de conduta, Aníbal projeta a sua reflexão para todos os campos, inclusive o político. Eduardo, com certeza, em sua opinião, desviara-se para a esquerda, como ocorrera com a sua sexualidade. Deslocado sexualmente. Deslocado politicamente. A sentença homofóbica já estava declarada em sua cabeça. O professor, ao auxiliar a ditadura da direita, pensava contribuir para a imagem de um Brasil ordeiro e “correto”. Tudo o que fugisse desse

---

<sup>289</sup> Idem, p. 229.

<sup>290</sup> SMAN, p. 254.

parâmetro deveria ser podado, excluído. Um homossexual nunca deveria ser admitido como funcionário de um consulado, imagem exterior do país, por exemplo:

Soube de colegas cariocas que passavam por Nova Iorque que, já no Rio, os costumes do rapaz deixavam a desejar. Agora, os senhores me digam, como é que um consulado vai contratar uma figura dessas. Será que não fazem a mínima investigação na vida pregressa dos funcionários? Não quer prejudicar o rapaz, longe disso, ele que ganhe a vida dele como pode ganhar, o que o incomoda no final das contas, e pede que o interpretem corretamente, é a imagem do brasileiro que o americano vai tendo. Daqui a pouco vão pensar que o Brasil é um imenso jardim zoológico, como antes o confundiam com a floresta amazônica<sup>291</sup>.

Para Aníbal, a imagem do brasileiro poderia ser prejudicada quando havia tanta tolerância com a sexualidade de um funcionário do consulado. Nenhum governo deveria aceitar tais práticas, nem mesmo os EUA. Questionado pelo agente do FBI se os EUA tinham o telhado de vidro quanto a essa questão, e, portanto, eram tolerantes com a sexualidade de seus funcionários, responde o professor: “Tolerante é uma ova. Não vamos misturar as coisas. Quando vocês descobrem uma pessoa como aquele rapaz [Eduardo] não pensam duas vezes, rua!”<sup>292</sup>.

Tal afirmativa é endossada pelo coronel Vianna que vê seu posto no consulado ameaçado diante do rumo que tomam as investigações a respeito do grupo terrorista brasileiro: “Os ianques perdoam tudo, bebida, mulher, taras, até droga, perdoam tudo, menos bicha. Toda bicha é comunista. Sua carreira, seus contatos nos States, tudo por água abaixo”<sup>293</sup>. Coronel Vianna só não perdeu o cargo porque manipulou as investigações que recaíram sobre o grupo e Eduardo, saindo chamuscado, mas ainda “íntegro” na sua moral de direita.

Derrubando a tese de Aníbal e do coronel Vianna de que todo comunista é homossexual e vice-versa se apresenta a personagem de Francisco Ayala, também chamado de Paco, vulgo Lacucaracha. Fugido da ilha de Cuba, odeia os comunistas

---

<sup>291</sup> SMAN, p. 253.

<sup>292</sup> Idem, p. 254.

<sup>293</sup> SMAN, p. 227.



por causa da repressão contra a religião. É a Lacucaracha quem distribuirá panfletos pela cidade à procura de Eduardo/Stella quando este desaparecer sem deixar pistas.

A razão dialética heterossexual/direita, homossexual/esquerda se completa com a relação entre voyeurismo e sadomasoquismo devidamente ocultados pelos seus representantes de extrema direita. Desse modo, amplia-se a perspectiva e desfaz-se o rigor binário entre excentricidade e tendência ao comunismo/socialismo. O professor Aníbal, paraplégico, representa o lado da vigília sobre o sexo e sobre a ditadura militar. Através de suas observações e delações, ele completa o seu estado sexual de impotente, satisfazendo-se em olhar sua mulher Leila se entregar à passantes nas ruas próximas de sua casa. Sua atitude sexual e política é desvelada pelos olhos e pela mente. Sua ação na vida se faz através da passividade da observação e da satisfação em produzir relações de poder, nunca em agir:

Aníbal, o corpo imóvel e impassível na cadeira, os ombros caídos sem mostrar desânimo, antes relaxamento, as mãos se cruzando sobre as pernas sem vida, o olhar vago e decidido. Aníbal entrava – tantas vezes antes e agora de novo nesta noite outonal de sábado – para um estado de silêncio e de recolhimento intelectual tão absoluto, tão nirvânicos, que era o momento em que saíam do seu cérebro as máximas definitivas do seu modo de pensar. Por ele essas farsas sexuais nunca acabariam, eram o tônico de que precisava para ir levando adiante a sua compreensão dos homens e do mundo, as suas reflexões mais íntimas e mais descompromissadas com o mundo acadêmico. Nesses momentos era ele, só ele, quem pensava <sup>294</sup>.

A analogia entre prazer sexual e atitude política caracteriza não somente os ocupantes da denominação de esquerda, mas adentra os participantes da direita, como que desfazendo as linhas rígidas e limítrofes de uma denominação que sugere um rótulo nas atitudes das pessoas. Oposto ao estado estático e reflexivo de Aníbal está o coronel Vianna que só sente prazer ao se submeter à ação do sadomasoquismo, consequência de seu engajamento nos porões da ditadura, como torturador. Podemos deduzir tal derivação visto que “agora” ele gostava de sexo violento:

---

<sup>294</sup> SMAN, p. 140.

O Vianna foi enumerando [para Eduardo] as mil dificuldades que tinha para transar numa legal em Nova Iorque, ainda mais que gostava agora de gente barra pesada e não enfeitava também negro ou porto-riquenho, e em Nova Iorque se a pessoa não estiver vestida a caráter nada feito. Só de uniforme. Cada um com o seu. Por isso tinha umas roupas de couro escondidas em casa e já não sabia mais como continuar a escondê-las sem levantar suspeitas da mulher <sup>295</sup> (grifos nosso).

*Stella Manhattan* é a narrativa do desejo; da tentativa de se controlar algo muito mais poderoso do que a vontade humana pelo resguardo às aparências morais. Quando Silviano Santiago escreve como posfácio a explicação para a duplicidade das personagens, ele dá a chave para o entendimento das ambigüidades desses seres de papel. Tanto o narrador quanto as personagens são dobradiças. Portanto, são peças únicas, mas que podem se desdobrar em outras. No corpo da narrativa, essa mesma alusão à obra de arte de Lygia Clark surge na voz da personagem Marcelo, codinome Caetano:

‘Gosto de Albers. Me lembra coisas de Lygia Clark. Só que, na sua série dos ‘Bichos’, Lygia foi mais longe, misturou a precisão geométrica de Albers com a sensualidade orgânica das bonecas de Bellmer. Albers ficou sempre nos jogos tridimensionais dentro da superfície bidimensional. Lygia descobriu a dobradiça que deixa as superfícies planas se movimentarem com a ajuda das mãos do espectador. Os olhos vêem depois para apreciar a combinação que foi conseguida. Que cada um conseguiu.’ <sup>296</sup>

Tal hibridismo, ou dobradiça, é a expressão mais visceral tanto das personagens quanto da própria escrita poética do autor que é ilustrada através da vontade de Marcelo em criar uma obra em que as palavras sejam a transformação da grafia em um corpo espacial:

---

<sup>295</sup> Idem, p. 55.

<sup>296</sup> SMAN, p. 127.

‘Quero fazer um poema, um livro, onde a apreensão pelo tato seja o que importa. Pedir ao leitor que pegue as palavras com as mãos para que as sinta como se fossem vísceras, corpo amado, músculo alheio em tensão. Que as palavras sejam flexíveis, maleáveis ao contato dos dedos, assim como antes, na poesia clássica, elas eram flexíveis e maleáveis quando surpreendidas pela inteligência. Quero que a polissemia poética apareça sob a forma de viscosidade. Que não haja diferença entre apanhar uma palavra no papel e uma bolinha de mercúrio na mesa’<sup>297</sup>.

As muitas significações que a palavra pode ter traduzem a multiplicidade de sujeitos apreendidos através das personagens do romance. No caso das esculturas de Lygia, as superfícies planas se movimentam com a ajuda das mãos. O mesmo mecanismo transposto para a narrativa, faz com que as personagens se movimentem de acordo não com a ajuda de um terceiro, mas com a necessidade/desejo de cada uma. As lógicas binárias são desconstruídas pela vivência de cada um, que em um momento é um, logo depois, se muda em outros, explorando uma alteridade necessária para a sobrevivência física e espiritual. As personagens são “uma multiplicidade de diferenças e ambigüidades incomensuráveis, um núcleo de hibridismo irredimível que viabiliza uma crítica geral da lógica antagônica”<sup>298</sup>.

A estrutura do paradoxo permite desvelar o mais profundo desejo de cada personagem. A ambigüidade de cada uma revela um constante movimento de ir e vir, um deslocamento entre alteridades. Tais flutuações identitárias são passíveis de localização em uma contemporaneidade em que as definições são contestadas. Para Denílson Lopes Silva, os personagens de *Stella Manhattan* “não são representações de classe ou grupo sociais e sim metáforas que encenam a crise do individualismo, caracterizada por uma progressiva perda por parte do sujeito de uma identidade claramente definida”<sup>299</sup>. O pesquisador não exclui, entretanto, a possibilidade do narcisismo ser superado pelas relações efêmeras do neo-tribalismo.

---

<sup>297</sup> Idem, p. 128.

<sup>298</sup> POSSO, Karl. Híbridos produtivos: Silvano Santiago, sobre a homossexualidade. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p. p. 120.

<sup>299</sup> SILVA, Denílson Lopes. *O drama do efêmero: um estudo sobre a obra de Silvano Santiago*. 112 f. dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Instituto de Letras, UNB, Brasília, 1992. p.68.

A perda de uma identidade definida e única se assenta no desaparecimento da personagem, que de exclusão em exclusão acaba por sumir das ruas de Nova Iorque, como uma essência que depois de um tempo se volatiliza no ar. A “Estrela” de Manhattan pode ter ido brilhar em qualquer outro lugar. Morreu? Foi seqüestrada? Desapareceu por conta própria? Ninguém sabe. De certa forma, Eduardo/Stella/Bastiana já previam o espaço vazio que era uma tentativa de definição de si:

Eduardo não tem mais. Eduardo nunca teve. Pensou que tivesse, o bobo. Pensou errado. Ninguém tem Eduardo. Ninguém teve Eduardo algum dia. Sente-se tão solto, tão solto que todo o ambiente concreto e pesado ao seu redor parece reduzido a puro ar. Uma pedra no ar. Um avião. Um meteorito. Um acrobata liberado da gravidade. Nada o puxa mais para a terra. Um corpo que não atrai e que não é atraído. Solto<sup>300</sup>.

Ao ser separado do núcleo familiar, Eduardo pôde se reconhecer em sua forma plena e múltipla. Outra personagem, de outra obra faz o caminho inverso, na tentativa de buscar uma explicação para o seu “lugar” na família e no mundo. Para isso é preciso um trabalho de arqueologia nas entranhas dessa instituição. Dessa procura nasce a história de uma família.

#### **6.4 Uma história de família: mistério e verdade**

Narrar para não morrer. Deixar de herança não o filho da carne, mas a história da vida encarnada no papel. Poder refazer a vida através da compreensão pela palavra escrita. Ser um Brás Cubas, ou um Samuel Carneiro de Souza Aguiar, ou Walter Ferreira Ramalho, ou Antônio de Albuquerque e Silva<sup>301</sup>, todos eles frustrados paternalmente. Assim também é o narrador de *Uma história de família*. Escritor nas horas vagas com pouca produção publicada e reconhecida, o protagonista procura pelos rastros da história de seu tio Mário. Mais do que ter um

---

<sup>300</sup> SMAN, p. 231.

<sup>301</sup> Nenhuma dessas personagens deixou herdeiros: A primeira, Brás Cubas, é de Machado de Assis; todas as outras são criações de Silviano Santiago e estão inseridas nas obras: *O falso mentiroso*, *Heranças*, *De cócoras*, respectivamente.

bom enredo para a sua narrativa, o fator que, provavelmente, o despertara para esse membro da família era a existência de um ponto em comum entre eles.

Tio Mário era a parte excluída da família. O lado renegado, segundo seus membros. Por isso a narrativa se abre com a cena da morte dele imaginada pelos componentes da estirpe, com todos os rituais e os conseqüentes semblantes de alívio no rosto de cada um pelo fato consumado. Cena diversas vezes revista e suplicada pela impaciência dos familiares: “Todos querem a sua morte, tio Mário”<sup>302</sup>. Esse é o aviso que o sobrinho dirige ao tio, pois este não percebe a verdadeira intenção daqueles que o rodeiam. A advertência se dá no diálogo entre os dois, ou melhor, no monólogo do sobrinho com o tio surdo-mudo. As suas palavras são dirigidas a ele, mas ricocheteiam pelas paredes do quarto sem respostas. Somente a imagem de Mário sorrindo permanece na projeção da tela imaginada pelo sobrinho, enquanto conversam: “À frente da minha memória de agora revejo um corpo de homem, alto, esguio e bambo, boquiaberto, que sorri. Você”<sup>303</sup>.

O protagonista localizado no Rio de Janeiro recupera as imagens e sons de um passado que se deu no interior de Minas Gerais, na cidadezinha de Pains. Envolvido pelo sentimento do desejo de conversar com o tio, o protagonista se mostra como único membro da família que poderá entendê-lo, pois está no mesmo patamar que o outro:

O filme da recordação se projeta fotograma após fotograma na parede branca do quarto. Não posso mais rebobiná-lo, ou deixá-lo depositado, lacrado e intocável em alguma prateleira do tempo. A vontade de conversar com você, tio Mário, já vinha me perseguindo há algum tempo, mas por essa ou aquela razão fui adiando, adiando este nosso reencontro. Saí em campo, fiz perguntas a familiares, a vizinhos e amigos da família, não satisfeito viajei pelo interior de Minas, foi assim que fui dando sentido a ações e acontecimentos que gangorreavam pela minha memória, tudo com a intenção de acumular material para que a nossa conversa fosse de igual para igual (grifo nosso)<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> HIFA, p.7.

<sup>303</sup> Idem, 11.

<sup>304</sup> HIFA, 12.

Cada fotograma projetado na parede pela memória do narrador é passível de leitura, como os fotogramas de um filme. A seqüência de imagens faz o sentido da história, como explica o protagonista, baseando-se nos teóricos russos. Ele não quer o processo fílmico naquele momento. Ele isola o fotograma do rosto de tio Mário para reter o que lhe atrai: “Quero a verdade dele, não me interessa agora dar sentido à sucessão das cenas” <sup>305</sup>. Resgatar a verdade dele, Mário, é o que propõe o sobrinho; nada mais. As “outras” verdades proferidas pela família ele já ouvira. O ato iniciador da narrativa é a necessidade. “Necessidade de compreender como um personagem sobreviveu num contexto de carência” <sup>306</sup>.

Não obstante o desejo familiar pela morte do membro estranho aos seus, tio Mário foi permanecendo vivo, apesar das duas tentativas de assassinato. Em todas elas, estranhamente, sua mãe dizia ter sido casualidades sem maiores conseqüências. E assim, tio Mário foi vivendo a despeito de todas as vontades contra e de todos os percalços:

Você foi ficando do lado de cá da vida pastando do mau e do pior, mas pastando. Escutando ou fingindo que não escutava, ou não escutando mesmo as palavras beatas e impiedosas ditas por todos à sua frente. Sendo atropelado aqui e ali por gestos e ações que não compreendia ou fazia questão de não compreender, ou não compreendia mesmo. Ridicularizado por adultos e crianças intolerantes e cegos que enxergavam na sua mansidão não o molde diferente da maioria a ser cobiçado, mas o grotesco que exigia deles chacota, desprezo, raiva <sup>307</sup>.

Em suma, tio Mário “era um constante perigo para a tranqüilidade da família” <sup>308</sup>. Era o membro espúrio que a família tentara em vão esconder. Assim como se escondeu quem teria tentado baleá-lo. Tal enigma só será revelado muitos anos depois da morte natural de tio Mário através da carta do Dr. Marcelo para o narrador. A missiva é um divisor de águas na narrativa. Antes o protagonista, em diálogo com

<sup>305</sup> Idem, 20.

<sup>306</sup> CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Análise do romance *Uma história de família*, de Silviano Santiago. In: *Literatura e promessa: figuração e paradoxo na literatura brasileira contemporânea*. Niterói: EDUFF, 2002. p. 38.

<sup>307</sup> HIFA, p. 26.

<sup>308</sup> HIFA, p. 43.

o passado, tentava entender os processos familiares que excluía um membro da convivência em comum. Tinha o controle sobre as investigações. Após as revelações do Dr. Marcelo, o narrador se sente à deriva ao ser informado das tramas subjacentes por sob as águas tranqüilas da família.

Segundo as palavras do doutor, o protagonista deveria saber do ocorrido em sua família como forma de acerto de contas com a vida. Precisaria ficar a par de tudo porque está sofrendo, de acordo com as previsões do doutor Marcelo. É isso que ele dá a entender ao narrador: “[Dr. Marcelo] sabe (não diz ‘adivinha’, tio Mário) que, neste exato momento, estou precisando – e muito – da ajuda dele”<sup>309</sup>. O sofrimento é duplo, pois é sentido no corpo e na alma, por causa dos percalços da doença: “Insiste em dizer que está apenas me dando uma *mãozinha*, pois a calma eu teria de encontrá-la não através dele, mas por caminho que, eu sei, você está começando a trilhar e que te levará ao nirvana tanto almejado por todos”<sup>310</sup>. Vislumbres de sofrimento, solidão e paciência são as imagens projetadas pela carta do Dr. Marcelo. O conhecimento que ele dá ao protagonista é o remédio para aqueles que não têm vida muito longa, como ele pensara que o outro teria, quando do primeiro encontro entre eles: “Achara que eu teria ainda de viver muitos e muitos anos para poder saber o queria saber. Estava enganado”<sup>311</sup>.

A morte está próxima, o desvendamento dos fatos passados também. O que o Dr. Marcelo não entende é porque o narrador quer tanto conhecer o seu tio, se eles eram tão diferentes: “A sua vida não se casava com a vida do Mário que você queria conhecer, escreve. Você não se casava com o seu tio, nem pareciam parentes”<sup>312</sup>. A perspectiva do Dr. Marcelo se distancia da vontade do protagonista em se colocar de “igual para igual”. Mas essa igualdade pode ser encontrada através do sentimento da dor: “o único e possível ponto comum entre o Mário e você era a dor”<sup>313</sup>. Essa é a ligação que estava pulsando entre as duas personagens. Tio Mário e o sobrinho são frente e verso de uma mesma realidade. O protagonista procurava no seu tio a sua própria verdade: “Você buscava (será que ainda busca?) uma lógica

---

<sup>309</sup> Idem, p. 65.

<sup>310</sup> Idem, p. 66.

<sup>311</sup> Idem, p. 67.

<sup>312</sup> HIFA, p. 69.

<sup>313</sup> Idem, p. 69.

na vida dele que pudesse explicar o encadeamento dos acontecimentos da sua vida”  
314 .

A imagem é clara: tudo o que se aplicava a tio Mário pode ser aplicado ao narrador, menos a inocência. Se aquele era puro pela imputabilidade natural, esse é o avesso dessa afirmação. Se a família, principalmente a mãe, era pelo desaparecimento do filho, não será esta a condição que esse outro vivera, não pela figura materna, que morrera, mas pelos outros membros da estirpe? Não será esse também um perigo constante para a tranquilidade da família? A verdade é que o narrador está só, sem a presença de qualquer pessoa mais próxima, a não ser Etelvina, a empregada. O pai também já morrera, mas cadê o irmão?

Tio Mário era apontado como “débil mental” por alguns. Como não seria chamado o narrador pelas ruas da vizinhança? Como teria vivido essa personagem, já que só temos informações esparsas a seu respeito? Não sabemos de sua história por sua própria voz, mas podemos deduzir que a vida contada de tio Mário é o disfarce para a vida não narrada desse protagonista. Em lugar do pronome “eu”, colocou-se o “ele”. Em lugar de um doente, possivelmente de Aids, pois essa não é declarada nominalmente, mas sintomaticamente, empregou-se o chamado genericamente de “louco” (a epígrafe do livro traduz essa possibilidade pelas palavras de Arthur Bispo do Rosário: Cada louco é guiado por um cadáver.). O desvio do discurso dito é a possibilidade do discurso calado. Em vez de apontar para si próprio, o protagonista indicou o seu vizinho. É do outro lado que ocorrem tais barbaridades, não aqui. Procedendo dessa forma, o protagonista desvia sutilmente o foco sobre si, iluminando o outro que lhe é semelhante.

O narrador, assim como seu tio Mário se aproximam “pela marginalidade, pela vergonha que provocam”, (...) “pelo estigma da diferença”<sup>315</sup>. A “normalidade” para a família era a busca constante de seus progenitores, como afirma a mãe de Mário, quando encomenda a morte do próprio filho pelas mãos do amante, o farmacêutico Onofre, que já planejara o assassinato do marido dela por envenenamento. Segundo

---

<sup>314</sup> Idem, p. 70.

<sup>315</sup> BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 146 p. p. 88.



a mulher, a doença maculava o ambiente: “Não posso conviver sob o mesmo teto com a doença e a miséria humanas. Repulsa é o que eu sinto. Asco. Aqui dentro alguma coisa mexe demais comigo e me leva ao desejo de cortar o mal pela raiz que nem uma erva daninha”<sup>316</sup>. A insensatez da busca pela perfeição a levava a desvarios constantes em que incluía o amante:

Ela jogava na cara dele [Onofre] o desejo crescente de uma família saudável, harmoniosa e perfeita em que a vontade dela (a que se subordinava a vontade de Deus) reinaria absoluta na busca infinita de um modelo ideal que tornaria o pequeno e desgarrado grupo igual aos outros, que tornaria o clã estrangeiro invisível aos olhos de Pains<sup>317</sup>.

Por serem descendentes de italianos, a mãe quer, por todos os meios, que a família se iguale e desapareça no seio da comunidade local pela nivelção entre si. Por isso o sacrifício de alguns em benefício de outros. Aqueles que se desviam dessa norma traçada pelos pais são dignos de desaparecer. São colocados à margem por se revelarem a vergonha das famílias:

A vergonha da família e de todos os amigos, baixando à sepultura, perde olhos de ver, boca de falar, ouvidos de escutar, nariza de cheirar, mãos de agir e pés de andar. A vergonha passa a ser lembrança, pura e incorpórea, quase inumana, pois nem um retrato de você, tio Mário, chegaram a tirar, nem um só retrato seu ficou como lembrança<sup>318</sup>.

A culpa e a vergonha estão relacionadas ao processo de contaminação a que um doente de AIDS está exposto:

Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à sífilis, e mais ainda à AIDS, pois não

---

<sup>316</sup> HIFA, p. 102.

<sup>317</sup> Idem, p. 102.

<sup>318</sup> HIFA, p. 9.

apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada “prática” sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e portanto implica mais culpabilidade<sup>319</sup>.

Na década de 1980, quando surgem as primeiras vítimas da doença, os homossexuais, a sociedade viu se invadida pela falsa informação de que se trataria de uma “doença gay”. Anos depois, a AIDS foi relacionada, também, aos necessitados de transfusão de sangue, aos usuários de drogas injetáveis e ao crescente número de “heterossexuais” que apresentaram os sintomas da doença. Mesmo assim, ainda há a vinculação da doença aos homossexuais: “a AIDS é uma doença concebida como um mal que afeta um grupo perigoso de pessoas ‘diferentes’ e que por elas é transmitido, e que ataca os já estigmatizados numa proporção ainda maior do que ocorria no caso da sífilis”<sup>320</sup>.

Ironicamente, tio Mário, o “diferente”, o “estigmatizado”, sobrevive a todos. Participa de todos os enterros. Leva todos os familiares até à colina, local do cemitério, de onde sempre retorna, vivo. Assim também o narrador da história é um sobrevivente. Está vivo nas palavras que conta e escreve. Luta com as palavras e pela vida. O estranho não era ele, era a família. A carta do Dr. Marcelo desnuda a perfeição almejada por ela. No fundo daquele poço só existia desamor, assassinato, traição, ganância. Nada mais. A água que deveria ser pura era turva. De imaculado na família, só tio Mário. Os sobreviventes à família acabam por ser os seus representantes, são os seus herdeiros.

O narrador é taxativo quanto ao seu sentimento frente à doença: não tem culpa, nem deveria. É o que podemos depreender de sua afirmativa: “Volto [de Pains] sem graça e ressabiado, como se estivesse sendo punido por ter sido pego em flagrante”<sup>321</sup>. A punição que enfrenta é imprópria. A culpa não lhe cabe, assim como não cabia a tio Mário. Esse valor positivo é o que refaz as forças do doente.

---

<sup>319</sup> SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. 167 p. p. 98. (Companhia de bolso).

<sup>320</sup> Idem, p. 99.

<sup>321</sup> Santiago, HIFA, p. 12.

As palavras do protagonista poderiam ser as mesmas enunciadas pelo escritor Caio Fernando Abreu, quando descobriu ser portador do vírus HIV: “Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo”<sup>322</sup>. A culpa e a vergonha são produtos dos “outros”, são impostas por uma outra moralidade:

Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuza: `Vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde´. Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida (...). A vida grita. E a luta, continua<sup>323</sup>.

Prosseguir a vida lutando é a intenção do narrador, mesmo por que, agora, os enigmas da família estavam todos revelados. Era hora de se começar uma nova etapa. “Tudo está pronto para ser feito o angu”<sup>324</sup>, sem caroço, como podemos deduzir.

A relação do homossexual com o núcleo família e com a sociedade está presente de forma explícita ou, sintomaticamente, pela falta de um deles, a família, nos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*, que retratam, mais do que o estilo gay, uma forma erótica de viver e de se relacionar com o outro e com o mundo.

## 6.5 *Keith Jarrett no Blue Note: exílio e solidão*

O livro de contos de Silviano Santiago reúne cinco histórias que tem como *leitmotiv* a solidão e a figura do gênero masculino. De acordo com a nota introdutória da obra, o título remete ao nome do cd do pianista Keith Jarrett ao se apresentar no espaço Blue Note. Cada conto tem o nome da respectiva faixa do cd: Autumn leaves (Folhas secas), Days of wine and roses (Dias de vinho e rosas), Bop be, You don't know what love is/Muezzin (Você não sabe o que é o amor/Almuadem) e When I fall in love (Quando me apaixono). Os termos utilizados nos títulos nos dão um espectro

<sup>322</sup> ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. 192 p. p. 102.

<sup>323</sup> Iden, p. 103-104.

<sup>324</sup> HIFA, p. 105.

do romantismo inculcado em cada palavra, e por conseqüência, em cada enredo ali escrito.

Com exceção do último conto, “Quando me apaixono”, ambientado no Rio de Janeiro, Brasil, os outros quatro têm como cenário algumas cidades dos Estados Unidos e França. Apresentam, portanto experiências em terras estrangeiras, pois são brasileiros que se deslocaram voluntariamente de seu país. Vivem a condição nômade dos sujeitos contemporâneos. Tal nomadismo também se percebe nas relações amorosas e sexuais, pelas trocas constantes de parceiros. O ser nômade amplia a experiência de vida experimentada, no caso, na duplicidade do deslocamento geográfico e na multiplicidade dos relacionamentos íntimos.

A presença do elemento neve nos quatro primeiros contos reforça a ruptura dos laços afetivos com o passado recente das personagens. O ambiente inóspito à sensibilidade do brasileiro reproduz a aridez dos relacionamentos rápidos e superficiais. O sol de Copacabana aquece somente a última história, mas não está presente no calor do relacionamento entre as suas personagens, pelo menos não na de um deles. Ali, o frio do sentimento continua como em um campo nevado.

Outro ponto comum entre os cinco contos é que todos eles têm um narrador que se utiliza do pronome de tratamento “você” não como uma terceira pessoa, a quem se fala, mas como uma voz interior que se dirige a si mesma, criando um diálogo com uma espécie de autoconsciência. Silviano Santiago já usara desse recurso quando escreveu o diálogo-monólogo do narrador com o escritor no romance *Stella Manhattan*. O texto assim proposto permanece em um estado de constante reflexão, como que orientando as diretivas das ações da personagem-narrador, como uma forma de escrita autobiográfica.

É pelo fator deslocamento geográfico que se é introduzido na primeira história. Ali está um narrador, vivendo o fim do inverno e o começo da primavera, em um outro hemisfério: “chove há dois dias sem parar na cidade, depois de ter nevado meses sem parar”<sup>325</sup>. O local é uma cidadezinha do interior norte-americano onde

---

<sup>325</sup> KJBN, p. 16.

os sem-casa, ou *homeless* são apontados como os fatores de insegurança física que reina no centro da cidade. Nesse espaço, o narrador sente a carga negativa de ser estrangeiro, aquele que não conhece e não está adaptado aos costumes da região: “Você passou a ter ódio de ser reconhecido como estrangeiro depredador dos bons costumes nacionais” <sup>326</sup>.

O sentimento de corpo que está fora de seu espaço não impede que o narrador possa observar e atentar para a paisagem urbana da cidade americana. Tudo lhe parece feio, sujo: “Veja só, agora você dedica tempo integral a observar as calçadas cobertas de lixo do Primeiro Mundo” <sup>327</sup>. Tudo parece deslocado. A relação do narrador com o tempo e espaço é de choque, como se vivesse exilado. Não podemos precisar a questão do exílio, se é político ou voluntário, mas o fato do desgosto e permanência da personagem em terra estrangeira causa desconfiança no leitor. De qualquer modo existe uma espécie de exílio para o protagonista dentro da própria sociedade. Viver em uma sociedade voltada para os costumes ortodoxos “deixa-o como um estranho na sociedade na qual ele é forçado a viver” <sup>328</sup>.

A fuga da realidade só se dá através da memória. A idealização de lugar mítico só ocorre quando do deslizamento do pensamento que leva à memória de outra época, vivida em outro lugar: Paris, França. Tais lembranças são acionadas pelo som de Keith Jarrett tocando *Autumn leaves*: “As três folhas secas, selecionadas e apanhadas ontem no caminho de volta à casa do trabalho, nada têm a ver com as antigas *feuilles mortes* do outono parisiense” <sup>329</sup>.

Em Paris, o narrador confessa que não se sentia estrangeiro. Lá ele conhecera um amigo, Villareal, que partira para o México e nunca mais foi visto. Lá, ele vivera o ar intempestivo dos anos finais da década de 1960. Também em Paris, encontrara o amor casual, “e a partir daí, você foi sempre em frente. Aceito, rejeitado, escorraçado, espancado, paparicado, xingado, esnobado, ridicularizado,

---

<sup>326</sup> Idem, p. 25.

<sup>327</sup> Idem, p. 23.

<sup>328</sup> “leaves him at odds with the society in which he is forced to exist”. POSSO, Karl. Deciduous signification and homosexual exile: Silviano Santiago’s “Autumn leaves”. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n.24, p. 5-30, 2000. p. 23.

<sup>329</sup> KJBN, p. 33.

amado”<sup>330</sup>. O narrador passa a viver uma vida de quem não é aceito com muita facilidade. As ações físicas e os sentimentos são desnudados pela seqüência de verbos na voz passiva que imprimem uma rotina marcante na vida da personagem.

Também a imagem da AIDS se faz presente pela metáfora da arma que mata e amedrontada toda uma comunidade:

Ontem como hoje não é um canivete aberto que te amedronta. É outra a arma: invisível aos olhos humanos, traiçoeira e, ao menor sinal à vista de sangue alheio, oportunista. A arma não sangra, se reproduz e se robustece no sangue do outro como aves migratórias que constroem novos ninhos nas árvores tropicais, onde são generosamente acolhidas para o acasalamento<sup>331</sup>.

Desterrado, o narrador se lembra com certa saudade o tempo vivido em Paris, contraponto de seu estado de espírito atual, morando nos Estados Unidos. A solidão agora se faz no espírito, pela falta de amor, e na presença física, pelo desgosto de morar em um lugar com o qual não se identifica.

A mesma solidão sente o narrador de “Dias de vinho e rosas”. Sob a opressão do inverno, a necessidade de ter alguém com quem compartilhar um momento, faz com que a personagem acabe ligando para um ex-namorado, abandonado por ele:

Já em casa, na quinta-feira, com os flocos de neve da tempestade lambendo o vidro da janela, você não sabe por que, por que você chamou Roy ao telefone. Não o fazia muitos anos. Quinze pelo menos. Nem uma carta, nem uma palavra amiga trocaram durante todo esse tempo. Você partiu sem lhe deixar o endereço. Um dia você não quis revê-lo<sup>332</sup>.

A diferença entre os dois, apesar de terem convivido durante seis anos, está explicitada entre aquele que viaja e aquele que se enraíza. Roy vive em Nova York.

---

<sup>330</sup> Idem, p. 38.

<sup>331</sup> Idem, p. 38.

<sup>332</sup> KJBN, p. 56.

Aparentemente nada se modifica em sua vida: o pijama tem sempre o mesmo motivo indiano, o número de telefone é o mesmo há anos, motivo pelo qual é encontrado facilmente pelo outro. Motivo das reflexões do amante: “por que é que ele guardava tanto amor pela mesma cidade? Pelo mesmo endereço, pelo mesmo número de telefone?”<sup>333</sup>.

Ao contrário dele, o narrador gosta de se deslocar e sabe que Roy tinha conhecimento dos motivos das suas viagens constantes. Ficam subtendidas as suas relações extraconjugais. Enquanto Roy se prende aos sentimentos imutáveis da paixão, da entrega, da convivência, representados pelo apego ao estático, o narrador tem uma visão dos relacionamentos como se todos eles fossem meramente visuais e corpóreos, “você se transforma num *voyeur* de você e de seu companheiro”<sup>334</sup>. Por isso, para ele, o sentimento é a transformação do tato em apelo sexual, do corpo como única forma de se realizar física e mentalmente: “recordando, você se vangloria da capacidade que tem de oferecer pele, boca, dentes, órgãos, músculos e líquido que satisfazem”<sup>335</sup>. O que, na sua avaliação psicológica o coloca como um ser vulgar.

Não obstante, em um domingo de nevasca, os dedos do narrador não titubeiam em discar o número de Roy. Ele mesmo não sabe por que faz isso. Qual a causa de buscar um amante há muito distanciado. Mas não resiste. Ele sabe que Roy estará sempre à sua espera. Estático. O narrador não acredita quando recebe da telefonista o recado de que o número estava desativado e que ela não poderia fornecer o novo número.

Roy, aparentemente era o único contato com um passado de relativo sentimento. Um relacionamento esgarçado, mas ainda um porto com certa segurança que agora era negado ao viajante contumaz. Seu amante emudece. Retira-se do discurso da personagem.

---

<sup>333</sup> Idem, p. 64.

<sup>334</sup> KJBN, p. 66.

<sup>335</sup> Idem, p. 67-68.

Em “Você não sabe o que é o amor/Almuadem”, Carlos recebe vários telefonemas de uma mulher que o conhece, mas de quem ele não se recorda. O diálogo entre os dois começa truncado pelo não reconhecimento por parte do narrador, mas aos poucos eles vão se entendendo. Ela procura por um tal de Michael, que disse que iria se hospedar na casa de Carlos, mas nunca apareceu. Aos poucos, o narrador pensa ter certo domínio da cena, mas tem dúvidas quanto a essa veracidade: “Você se lembra dum casal, se lembra mal, o excesso de álcool e de sexo, a mistura dos dois sempre apaga convenientemente a sua memória”<sup>336</sup>. Desse rápido contato em um passado recente restou apenas certa lembrança por parte de Carlos. Da parte da mulher, há a procura por uma pessoa amada que está em apuros, pois ela acha que prenderam Michael e que os telefones deles podem estar grampeados.

A situação surreal vivida por Carlos é como o despertar do sono para passar a um pesadelo da realidade, o “terra-a-terra agressivo”. Tal contraste fica evidenciado pelos relatos do narrador ao acordar de seus sonhos com o bairro de Ipanema, no Brasil, pelo som do telefone que lhe traz as lembranças embaralhadas de um cotidiano solitário em busca de prazer e companhia. O narrador tenta desfazer o emaranhado de sonho e realidade para compreender a vida momentânea, mas percebe que quanto mais sentido procura, mas sem sentido fica o texto (viver) vida:

[os problemas] que surgem e saem de cena na folha de papel concreta da realidade e do sono que naquela se refugia, buscando espaço para você poder respirar e sobreviver, continuar fabricando pequenos enigmas que vão se aclarar um dia, ou que talvez nunca se aclarem, ficando como excessos da escrita onírica dum corpo protegido pela calefação e pelos cobertores numa noite de tempestade de neve numa cidade norte-americana sem nenhuma importância, texto que por muito querer significar acaba nada significando, dissolvendo-se no ar como um suspiro<sup>337</sup>.

---

<sup>336</sup> Idem, p. 106.

<sup>337</sup> KJBN, p. 100.



A falta de significado se concretiza no término da ligação entre Carlos e Catarina, quando esta descobre que aquele não se lembra nem dela nem de Michael. Resta a Carlos sonhar com Ipanema. Com a Ipanema de seu passado, seu lugar afetivo na vida, “bairro onde você nasceu, cresceu e não está morando mais”<sup>338</sup>.

Outro bairro carioca, Copacabana é o espaço do conto “Quando me apaixono”. Mais uma história de amor não vivenciado por uma das partes. No caso, o narrador, depois de anos separado do companheiro, recebe a notícia de sua morte. É hora do retorno, mas não o reencontro, muito menos o resgate. No hospital, encontra a mãe de Adolfo, o falecido. O encontro é frio e sem sentimentos por parte dela, que não “compreendia” o tipo de relação de amizade entre seu filho e o outro: “forte amizade, é só isso o que ela pensava da relação de vocês dois até a noite passada, até aquele momento?”<sup>339</sup>. Por parte do narrador, com relação ao ex-companheiro, a falta de sentimento também é visível, não só nesse momento crucial, mas por todo o tempo do relacionamento:

Você se lembra de que o Adolfo sempre te dizia que tinha sido criado e morava numa casa de poucas palavras e de muitos sentimentos e que, de uns anos para cá, convivia com uma pessoa como você, de muitas palavras e de poucos sentimentos. “De nenhum sentimento”, acrescentava ele<sup>340</sup>.

Adolfo gostava do lado romântico da história dos dois. Adorava inventar o começo do relacionamento como se fosse um conto de fadas. Tal intensidade de vivência afetiva esbarrara na falta de transbordamento sentimental do outro, na frieza da relação mais sexual do que de convivência no cotidiano. O narrador se entusiasmava somente com a conquista, nunca com o convívio prolongado, ou com as responsabilidades de um relacionamento. Mais uma vez são corpos em movimento e em busca de prazer, sem compromisso. São corpos legados à solidão, como todos os outros dos contos anteriores. O passado, quando se apresenta, é

---

<sup>338</sup> Idem, p. 117.

<sup>339</sup> KJBN, p. 123.

<sup>340</sup> Idem, p. 130.

somente para minimizar a desolação do presente. Este é triste por não oferecer um espaço ideal de realização. As personagens estão de passagem por lugares que não são os seus. Neles, elas não se realizam, mas também não podem fugir desse nomadismo, da necessidade constante de deslocamento físico e sentimental.

As questões do nomadismo, do deslocamento e do pertencimento a um dado espaço estão relacionadas no conto que divide a obra, “Bop Be”. Nele existe uma espécie de reflexão a respeito do estado de constante movimento, a viagem, e o seu oposto, o estático. Não por acaso, essas relações de deslocamento espacial são a base dos contos do livro, assim como indicam uma inquietação quanto ao *ethos* gay que perpassa toda a obra.

No conto não existe o conhecimento da origem por parte da personagem. O viajante abre os olhos e já está em um campo branco, de neve. Não sabe como chegou lá. Por que está lá. Se já viajara para outros lugares. Sabe apenas que ali é o seu lugar. O espaço onde cria raízes e morre: “O corpo”, continua o viajante, “não se desloca dum lugar para outro da terra, apenas se acomoda pra melhor, ou pra pior, na paisagem em que sempre está”<sup>341</sup>. O texto faz uma referência ao estar no mundo, como se depreende pela epígrafe do poeta cubano Lezama Lima que trata do olhar materno que não contempla o deslizar do tempo, mas apenas o nascimento e a morte como uma unidade de um grande sofrimento com a epifania da criatura. Estar no mundo é sentir dor e alegria. Assim como as personagens originadas nas páginas do livro vivem a sua dor e a sua alegria de estar no mundo.

As constantes viagens das personagens são uma tentativa de viver a unidade da vida, feitas de momentos, de fragmentos, de amor e de sexo casual, independente do lugar geográfico. “A possibilidade de pensar o lugar de origem em função do território alheio, arbitrariamente hierarquizado nas escolhas, dita um começo (...). E talvez dite também uma reintegração das partes exiladas e cindidas na vertigem da errância”<sup>342</sup>.

---

<sup>341</sup> KJBN, p. 81.

<sup>342</sup> MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em vôo cego: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira*. 164 f. Tese (Doutorado em Letras)-Departamento de Letras, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2004. p. 148.

Ao focar o modo de vida daqueles que por questões de família, de convivência em sociedade e por realização pessoal como ser humano, são obrigados a escolher outros espaços de pertencimento, Silviano Santiago cria referências culturais em que as personagens das obras *Stella Manhattan*, *Uma história de família* e *Keith Jarrett no Blue Note* se fazem perceber pela concretude de suas ações, não se dando o dever da invisibilidade segundo padrões sociais tidos como normais. Mesmo quando saem do núcleo familiar e do espaço de origem, elas tendem a marcar o seu novo território de vida, não como seres recuados, mas como pessoas em que a força de atitudes diante da vida se faz cada vez mais necessária.

Nos textos não cabe o sentimento de derrota, pois, segundo Silviano Santiago: “Não compete ao homossexual introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se auto-exclui da sociedade como um todo em vias de normatização”<sup>343</sup>. Os homossexuais devem ser astuciosos. Eles devem assumir formas sutis de militância; praticar a concretude através da invisibilidade. A tática está presente nas dobradiças de Eduardo/Stella, na história do outro do sobrinho de tio Mário e no exílio geográfico que rasura o exílio social dos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*.

Tanto as personagens homossexuais dos romances e contos de Silviano Santiago quanto a mulher vítima do casamento perfazem uma galeria de seres deslocados e periféricos dentro de suas instituições de pertencimento nas sociedades em que vivem. Grupos que estavam silenciosos perante as letras e que são resgatados através da “revitalização dos discursos das minorias, como os da mulher, do índio, do negro, (...) no final da década de 1970”<sup>344</sup>. Os “ex-cêntrico[s], o[s] *off-centro*[s]”<sup>345</sup> começam a ter uma maior visibilidade, graças a movimentos e a escritores que buscam dar-lhes voz e incentivar a luta “por seu espaço no debate acadêmico e no meio cultural”<sup>346</sup>. O resgate dos valores eclipsados pelas normais sociais é o reflexo intenso da luta pela liberdade fora da opressão histórica e social sob regimes totalitários representados pela ditadura do universal. Mais do que a

<sup>343</sup> COSPO, p. 202.

<sup>344</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002. 169 p. p.29.

<sup>345</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Imago, 1988. 332 p. p. 88.

<sup>346</sup> SOUZA, op. cit., p.29.

totalidade, espera-se que a literatura reflita as possibilidades fragmentadas que são parte de um todo constituído historicamente. A periferia existe em relação ao centro, não sob a sua guarda. Por isso crítica e ficção dialogam: para que possam sustentar a visibilidade da multiplicidade das relações intrínsecas a todo o fazer humano. Onde existe ser humano, há pluralidade.

## CONCLUSÃO

Crítica e ficção são os instrumentos utilizados por Silviano Santiago para talhar na escrita a presença do intelectual que pensa o seu tempo e espaço. Por detrás da diversidade de gêneros discursivos como poemas, contos, romances e ensaios sobre literatura e cultura está um escritor, em sentido lato, que estabelece parâmetros para o desenvolvimento de sua obra.

Na escrita de Silviano Santiago nada se encontra ali por acaso. Todas as linhas de força da criação, da análise e interpretação estão traçadas na constituição de uma rede abrangente que engloba o mundo diegético (a ficção) e a realidade literária (o ensaio) contextualizados em temas e pontos comuns.

A rubrica Silviano Santiago traz ao mundo das letras um crítico contemporâneo que atesta os diversos caminhos das culturas brasileira e latino-americana, além de um ficcionista que imprime, em narrativas, questionamentos literários e de realidades diversas como eixo fundamental dos enredos que escreve, pois criticar e criar fazem parte de um processo comum na procura de objetivos. Trata-se de uma busca por desvencilhar o pertencimento a um dado espaço geográfico, assim como a um determinado tempo, que é o vivido pelo criador, que presentifica-se tanto no discurso do ensaio quanto no de ficção.

Ao buscar o tema para análise, o crítico empreende a referência a sua postura dentro de uma trajetória intelectual que o satisfaz como pensador e como produtor de arte. Seu texto seja de ensaio ou de ficção está impregnado pela vivência daquele que o produz, pois “leitura ficcional e leitura ensaística se conjugam: abrem caminho para o *agón*, para o enfrentamento de *valores* – literários, sociais, políticos – impossíveis de serem apartados na arena onde se confrontam”

347

---

<sup>347</sup> MIRANDA, Wander Melo. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p. p. 103.

A contextualização do espaço-tempo percorrido pelo escritor é imprescindível para a compreensão de sua escrita. Percorremos alguns caminhos trilhados por Silviano Santiago, a partir do interior do Brasil, passando por França, Estados Unidos, Canadá e retornando ao país de origem. O contato com professores e pensadores de outras nações possibilitou a ampliação de seus conhecimentos, assim como deu espaço para que a cultura brasileira fosse apresentada em outro país (nos EUA), por meio dos departamentos das universidades em que ensinou. Da mesma forma, o seu contato com as teorias pós-estruturalistas e pós-modernas fundamentou a sua forma de analisar e interpretar a cultura brasileira. A geografia global possibilitou um cenário amplo para as narrativas de Silviano Santiago, como se constata nas ficções em que suas personagens se deslocam por países como França, Estados Unidos e México.

Ao retornar ao Brasil, na década de 1970, como professor na PUC-RIO, propôs a leitura desconstrutivista nos textos bases da formação literária e cultural do país, relendo *Iracema*, de José de Alencar, os *Sermões*, de Padre Vieira, a *Carta do descobrimento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, e percebendo ali o discurso construído no sentido de obliterar uma possível florescência da cultura autóctone. Ao desmascarar o discurso encoberto pelo outro, propõe a convivência dos paradoxos culturais como forma de se fundamentar e avançar a sociedade como um todo. As leituras lançadas no passado remoto não se fazem pelo saudosismo inerente a uma recordação do que foi perdido, mas, pelo contrário, serve como sustentáculo para que se possa viver o presente e lançar-se ao futuro, pois o interesse maior do escritor e pensador deve ser sempre discutir os grandes temas da sua época, trabalhando com o que mais gosta: o discurso literário.

Para lograr as chaves de leitura que possibilitassem a interpretação de seu tempo, Silviano Santiago utilizou-se das noções do pensamento de Jacques Derrida, principalmente as de descentramento e suplemento, que estão na base de seu fazer crítico e ficcional. Outro fundamento de seus instrumentos de análise e interpretação foi possibilitado pelo advento do estruturalismo, o qual foi assumido pelos professores da PUC-RIO, e por outras universidades brasileiras, com algumas exceções, entre elas a da USP, e, de certa forma, pela contestação das diretrizes do movimento, já que Silviano Santiago imprimiu um forte apelo ao subjetivismo dentro

da sua composição ficcional. De forma criativa, ele pôs em discussão o engessamento das regras que diluíam e propunham a morte do autor.

Empenhado em expor um meio-termo entre autor e personagem, ele cria o escritor-pensador “Silviano Santiago” que perpassa quase toda a sua obra, interligando-a e remetendo-a a outros textos e instâncias como uma espécie de *link* crítico-literário. Da mesma forma que ousa enfrentar a questão do subjetivismo na literatura, ele sugere o não aprisionamento do escritor às formas discursivas. O esfacelamento entre as fronteiras dos gêneros sempre foi perseguido por Silviano Santiago, como analisamos no capítulo dois “No reino da palavra”, em que o discurso do ensaio adentra a ficção, assim como a ficção se apresenta eivada de *flashes* de ensaio, abrindo o horizonte para uma obra cada vez mais híbrida. No entanto, a separação entre os discursos ainda se faz presente em limites tênues. O texto do ensaio “distingue-se da ficção por ainda respeitar protocolos e pactos da escrita ensaística, embora se perceba de que se trata de um discurso intervalar, híbrido e em simetria com o universo fabular do escritor”<sup>348</sup>.

É importante, segundo a sua visão do fazer arte na contemporaneidade, o desdobrar-se da escrita sobre si com a possibilidade de o texto comportar a sua própria explicação, propiciando uma forma de ruptura da linearidade fabular, ao mesmo tempo em que explicita a discursividade das narrativas e propõem temas reflexivos que operam o horizonte da discussão, pois para Silviano Santiago, “na pós-modernidade, o próprio estatuto do ficcionista e do poeta requer a reflexão. Se você não passa pela reflexão, se faz uma ficção que não passa pela reflexão, está simplesmente reproduzindo o real”<sup>349</sup>.

A exploração de temas comuns nos ensaios e na ficção propõe um diálogo entre as obras que possibilitam a formatação de um espaço privilegiado de observação da realidade presente do escritor e de seu leitor. Por isso, a escrita de

---

<sup>348</sup> SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p. p. 27.

<sup>349</sup> SANTIAGO, Silviano. O intelectual Silviano Santiago. Entrevista a Eneida Leal Cunha e Wander Melo Miranda. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p. p. 172.

Silviano Santiago está plena de problematizações sobre a cultura brasileira, como o advento da comunicação de massa; a subjetividade perante a questão do cerceamento das liberdades pessoais, quando da instalação de regimes ditatoriais; a necessidade de dar voz àqueles que lutam para ser reconhecidos como cidadãos plenos de uma determinada sociedade, como os homossexuais e as mulheres.

Os ensaios básicos para a formação da visão teórica sobre a literatura brasileira estão relacionados pelos debates a respeito das questões de influência, cópia e os questionamentos sobre o lugar das minorias, como analisamos na seqüência de textos “Eça, autor de *Madame Bovary*” (1970), “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), “Apesar de dependente, universal” (1980) e “O cosmopolitismo do pobre” (2002). Neles, Silviano Santiago elaborou regras e normas básicas para a sua escrita ficcional e ensaística, como propusemos com o subcapítulo “Princípios para uma escrita-ficcional”. Dos ensaios sobressaem a visada consciente do crítico sobre o seu lugar geográfico e cultural, assim como as discussões que deve enfrentar um pensador crítico dentro de uma sociedade em tempos de mudança de século, como a do final do 20, começo do 21, emblematicamente aberta para a globalização e o poder da comunicação de massa, não fugindo de sua atração, mas propondo a convivência não-pacífica e não-alienante com seus estratos culturais.

No ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, de 1985, Silviano Santiago, refletindo sobre a profissão de escritor, elaborou reflexões que são o fundamento de sua escrita ficcional. No texto são detectadas as primeiras linhas de força da criação de Silviano Santiago, a experimentação da poesia concreta e a constante procura pelo subjetivismo na narrativa, assim como, verificamos, que desse texto emana a forma de pensar e compor a sua ficção e a sua literatura. Nele, Silviano Santiago posiciona-se da forma como o escritor deve conhecer o seu instrumento de trabalho não perdendo a sua identidade e o seu papel social para a *mass media*; não se atendo somente à lei do mercado, perdendo a força da produção inovadora, e não se deixando ser um “moedeiro falso”, ou seja, aquele que produz uma obra que na dinamicidade da cultura literária não evoca a reflexão sobre si e não propõe caminhos novos para a narrativa, tornando-se a criação, pelo contrário, uma moeda falsa no sistema de trocas que é a escrita e o seu leitor.



Segundo Silviano Santiago, na década de 1980, houve uma explosão das regras tradicionais do gênero romance, caracterizando-se essa época como um momento de transição literária. Tal transição se dá devido às características específicas do momento marcado pela indecisão, o desconforto e perda de rumo claro e transparente. A falta de limites explícitos, ao contrário do que se possa pensar, ajudou na maleabilidade de estrutura das narrativas, colocou em cena o debate contra as regras impostas, ampliou e canalizou a questão da criatividade do romancista e proporcionou a ampliação das representações das personagens no mundo diegético através da concretização das narrativas voltadas ao processo de inclusão das minorias.

Esses elementos que circulavam pela periferia do sistema literário são iluminados pelo foco da narrativa de Silviano Santiago. Advindo essa necessidade de exposição justamente pelo recalque político-social vigente especialmente na sociedade daquela época, fim de ditadura e começo de democracia. Uma repressão explícita ou mesmo a repressão velada (contra mulheres, negros, gays, mendigos), mas consciente e arrasadora no convívio sócio-cultural. Irradiando desde esse ensaio a sua profissão de fé na escrita e no seu conteúdo diegético, Silviano Santiago propõe estudar e refletir o seu tempo, a sua época, a sociedade que o rodeia e da qual faz parte. Expõe, então, as mazelas e as fraquezas sociais através da fortificação das personagens excêntricas e periféricas de uma sociedade cultural, também ela, periférica perante a hierarquia das relações econômicas. Destacamos que para Silviano Santiago é a economia que desnivela o parâmetro de comparação, não a cultura e, portanto, a manifestação artística deve ser apreciada pelo que é, não pelo que economicamente reproduz ou reprime.

O escritor mostra-se, portanto, empenhado em desenvolver um pensamento cultural e literário comprometido com a mais evidente atualidade teórica, ficcional e social. A sua perspectiva de trabalho na escrita, seja ela texto de ensaio ou ficção é o produto de uma “terceira margem” (como no conto de Guimarães Rosa) no pensamento e na criação literária. Esse processo não é dialético, não se baseia na oposição binária que resulta em uma síntese totalitária, mas está assentado sobre o deslocamento entre duas perspectivas de processo cultural: o global e o local. Tal

tratamento toca ora em um lado ora em outro produzindo uma arte que se desprende de uma identificação única para projetar formas e conteúdos múltiplos que se entrelaçam no emaranhado da realização artística. Para criar uma terceira cultura em “diferença” é preciso transgredir a cultura local e a cultura global. Nesse contexto, Silviano Santiago coloca a sua noção de “entre-lugar”: não é a cópia do global, mas a transgressão em diferença do global.

O crítico parte do binarismo local/global para, com a sua implosão, celebrar na escrita literária um caminho “entre” que não privilegie nenhuma das margens, mas que se alimente de suas opressões na conformação de espaços e fragmentos porosos. “Para além das noções de pureza e de originalidade, são produzidas nas ‘margens entre’ formas de diferença, nas interseções e transposições através das esferas de classe, gênero, raça, nação, geração, localização”<sup>350</sup>. As formas de diferença se fazem presentes na ficção de Silviano Santiago justamente nas interseções entre as personagens deslocadas de um centro eleito como local principal para lugares multiplicados em várias geografias. Do mesmo modo, está evidente na eleição de personagens que subtraem a conformidade de regras impostas preconizando o deslocamento de conceitos morais, estéticos, religiosos, de vida.

Não se encontra nas obras de Silviano Santiago a valorização pura e simples da cor local, de suas características estilizadas em formas clichês como se fossem a única possibilidade de contextualizar uma literatura nacional; da mesma forma que não existe a pura glorificação da cultura global. O que se revela, sim, é o imbricamento entre essas realidades culturais, com a crítica necessária para o questionamento de suas inferências na produção literária e cultural local. Tanto o texto de ensaio quanto o de ficção fazem a revisão dos conceitos de regional, pós-regional, local e global que garantem a relação entre culturas. As relações estão expressas não-somente no conteúdo como também na forma híbrida que mescla diferentes discursos na tentativa de fugir da forma que aprisiona, para o rompimento

---

<sup>350</sup> GOMES, Renato Cordeiro. Cosmopolitismos, nacionalismos, lugares e não-lugares na cultura contemporânea. In: MASINA, Lea; BITENCOURT, Gilda N.; SCHMIDT, Rita Terezinha (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/ temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 176 p. p. 110.

de fronteiras que ampliam horizontes. Ampliar horizontes é poder conjugar a maior quantidade possível de elementos formadores de uma cultura sem deixar de fora nenhum aspecto. É essa a contribuição mais explícita da obra de Silviano Santiago: a constante procura pela inclusão, seja sobre elementos ficcionais como demonstra a sua gama de personagens, seja a respeito do sistema literário e a necessidade de se dar espaço para o estudo da autobiografia, da correspondência dos escritores, considerados gêneros menores no âmbito da academia, principalmente a partir dos anos 1970, matéria bruta de seus estudos.

Tanto a crítica-ensaística quanto a ficção de Silviano Santiago produzem uma rede sistêmica de suplemento que enlaça as questões mais prementes a respeito do fazer literatura como forma de expandir o horizonte para a inclusão de gêneros discursivos assim como a inclusão de segmentos marginalizados. Tais temas e personagens são construídos a partir da mais exigente forma discursiva que se apresenta como fragmentária, metalingüística, deixando aflorar nas suas narrativas o próprio fazer-se da idéia de arte. O texto que vai construindo a si mesmo, ao mesmo tempo em que apresenta perspectivas diversas para a narrativa, em um constante diálogo entre narrador, personagem e leitor.

A ficção amplia e dá suporte para as interpretações dos ensaios literários, assim como esses alargam o horizonte para a escrita da ficção. O diálogo entre ensaio e ficção também se faz, por diversas vezes, dentro de cada texto, extrapolando as fronteiras que delimitam os diferentes discursos. Os textos são intercambiáveis. Trocam informações e expressões entre si, confeccionando uma malha de referências que podem ser analisadas como representativas de certa cultura do final do século 20, chamada por ele de pós-moderna, em que as possibilidades de ampliação das referências da literatura estão abertas para o escritor e o pesquisador interessados em seguir as pistas de novas realizações e questionamentos. Tais possibilidades são conferidas na descentralização de culturas e temas canônicos e na inclusão da periferia no âmbito do debate de idéias. Nesse sentido, Silviano Santiago, como qualquer pensador que desconstrói discursos e referências rígidas, elege outros novos centros, proliferando-os através de seus textos e colocando-os em confronto com a norma estabelecida. A obra de Silviano,

no seu conjunto, comprova à saciedade a sua condição de ser que optou pela discordância e a rebeldia.

Nos ensaios de Silviano Santiago, foi possível levantar princípios que embasam sua escrita criativa. Na ficção, constatamos a aplicação dessas regras. A relação entre eles selou o pacto crítica e ficção. Por isso, está presente no texto literário a teoria que a sustenta. As regras utilizadas para a criação não ficam escondidas por detrás da tessitura do texto. Elas afloram por entre a narrativa, desconstruindo a linearidade do enredo, expondo a sua estrutura.

A obra literária de Silviano Santiago rompe com a idéia cristalizada de noção de cópia ao propor a escrita como espaço em que as literaturas mundial e nacional apresentam-se em uma rede ampla de referências. Cada texto do escritor é a leitura de sua vida. A ficção é o lugar em que outros escritores e suas obras são privilegiados com a reprodução, em diferença, de seus mundos diegéticos. Por isso, vale a máxima borgiana de que os livros não são propriedade privada.

A obra literária de Silviano Santiago contesta a erudição ao buscar suplemento na comunicação de massa. O autor faz isso ao abrir a malha da escrita textual para os heróis de HQ; ao usar a técnica da montagem cinematográfica como suporte para a estrutura das narrativas ficcionais; ao utilizar a linguagem do romance policial; ao inserir a biografia, a autobiografia, a correspondência como elementos essenciais para a compreensão do sistema literário. Ao mesmo tempo, privilegia a forma da linguagem, nunca simples, sempre complexa e intrincada.

A obra literária de Silviano Santiago dissolve a noção de universalidade ao incluir na crítica e na ficção temas, elementos e personagens colocados à margem na literatura e na cultura contemporâneas. A universalidade deve ser a abrangência de todo material humano no conhecimento e na arte. A universalidade deve ser a infinita obra artística em processo.

A obra literária de Silviano Santiago se constrói sobre as incertezas do homem atual. A fragmentação é a estrutura mais utilizada para a construção ficcional. A desconstrução da narrativa expressa a pulverização das identidades e

nacionalidades. O homem é mais do que ser local, ele é um ser para o mundo. O texto deve expressar a amplidão dessas possibilidades.

A obra literária de Silviano Santiago resgata os grupos étnicos e sociais deixados à margem da história político-social das nações periféricas. Ela busca identificá-los e dar-lhes visibilidade. Ela encena a desterritorialização e o exílio geográfico e social. Por isso, tanto a crítica quanto os meios de comunicação de massa têm como sua razão de ser a exposição das obras culturais dissidentes. Aquelas que lutam contra o conformismo do cotidiano.

A obra literária de Silviano Santiago explicita o cosmopolitismo da literatura ao apresentá-la como obra aberta para o mundo. O objeto literário é o palco da manifestação das diversas realidades, dos cruzamentos de diferentes discursos e disciplinas artísticas.

Sendo assim, sua obra literária se apresenta com um caráter instigante de objeto de conhecimento e inclusão, que possibilita a consciência do outro periférico, deixado à margem. Ela busca o resgate do discernimento na multiplicidade em todos os níveis (sociais, culturais, artísticos), pois é “entre-lugar” e “anfíbia”. Procura o prazer, a comoção, o ensinamento. Do emaranhado textual de Silviano Santiago (ficção, ensaio, entrevista, resenha), surge a rede literária que faz sua escrita ser como uma malha, em que diferentes pontos se tocam formando um conjunto próprio de referências que solidificam o seu projeto intelectual. Como um traçado urbano, crítica e ficção vão construindo uma arquitetura própria que tem como proposta pensar a contemporaneidade, o lugar de onde se fala.

A tese que sustenta nossa investigação de Doutorado afirma que, na obra do escritor Silviano Santiago, crítica e ficção dialogam em uma escrita ensaística-ficcional de suplementação. Confirmamos a hipótese de que os dois discursos acabam por converter-se em uma relação de apoio mútuo em que a crítica-ensaística retoma e repropõe alguns temas explicitados na obra ficcional. Do mesmo modo, a leitura analítica de sua ficção revela abertura de campos literários para a crítica-ensaística do autor.

Essas afirmativas, somadas ao percurso analisado da trajetória intelectual de Silviano Santiago; à análise e interpretação de seus textos de ensaio e de ficção; ao levantamento das características principais de sua escrita criativa e ensaística, confirmam nossa tese de que crítica e ficção dialogam em uma forma constante de suplementação que possibilita ao autor preencher lacunas em seus diversos discursos com a substituição de elementos literários básicos, como tema, forma e conteúdo que são deslocados de um discurso para outro, ampliando a possibilidade de interpretação do contexto contemporâneo.

Silviano Santiago, ao posicionar-se como crítico e ficcionista, amplia o horizonte de contato com o seu tempo, marca o seu lugar geográfico e teórico; propõe a inclusão de novos temas para o estudo acadêmico; desfaz o sentido angustiante de influência; abre perspectiva para avalorização da literatura latino-americana; questiona a facilidade da literatura *best-seller* e sugere a ficção anfíbia (prazer e ensino) através da narrativa de questionamentos.

Silviano Santiago ocupa o espaço que lhe é devido nos departamentos universitários e na cultura latino-americana ao instaurar novos instrumentos analíticos e perspectivas ficcionais que possibilitam a ampliação do campo da teoria da literatura, afirmando sempre a inclusão, a pretexto da constante onda ao contrário. No entanto, a sua inserção na historiografia literária brasileira ainda é escassa.

Nela, Silviano Santiago é um autor quase desconhecido. Exceção feitas por Massaud Moisés que lhe dedica um parágrafo em que faz o rol da sua produção ficcional desde *O banquete* (1970) até *Uma história de família* (1992). Mais conciso, Wilson Martins o relaciona aos novos poetas surgidos na década de 1970, que procuravam renovar a linguagem da poesia, por conta de sua primeira obra lírica, em parceria com outros três autores, denominada *Quatro poetas*, não reconhecendo a sua produção crítica e de prosa. A pesquisadora Luciana Stegagno Picchio lhe dedica algumas linhas na ficção e na crítica <sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> Cf. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. VII. São Paulo: T.A. Queiroz, 1996. 698 p. p. 438. MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. v. III. São Paulo: Cultrix, s/d. 440 p. p.

Apesar de toda a problematização que se faz presente em relação às histórias literárias, são elas, ainda, que balizam o estudo e a referência no amplo campo da investigação literária desde as primeiras séries nas escolas brasileiras. O conjunto das obras de Silviano Santiago merece um espaço maior para além dos muros da academia.

Se o sistema literário tivesse a mesma coragem de que se veste o próprio autor estudado, quando enfrenta monstros do desconhecido diante da tela do computador ainda sem palavras ao iniciar a viagem de um de seus livros, a audácia venceria o medo. Sem medos, ganha a literatura, ganhamos todos nós. O ato arrojado de derrubar barreiras do escritor-personagem de *Viagem ao México*, ao empreender a longa viagem da criação, é exemplo a ser seguido:

A coragem é monstruosa porque ameaça e quer sobrepujar os monstros que ela própria inventa pelo medo. Inventa-os para que, no embate com eles, ganhe quantidade nova de força, um suplemento encantatório que a transforma na coragem monstruosa que quer ultrapassar o que aparentemente não é passível de ser ultrapassado, que quer derrubar as barreiras propostas pela proibição de circular sozinho por certos lugares determinados pelas convenções do sangue ou da comunidade<sup>352</sup>.

---

402. STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 744 p. p. 645.

<sup>352</sup> VIME, p. 17.

A imaginação é real e suas linguagens são múltiplas.  
Carlos Fuentes



## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE SILVIANO SANTIAGO

#### Ensaio

SANTIAGO, Silvano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976. 131 p.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 220 p.

\_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 200 p.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 275 p.

\_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 252 p. (Humanitas).

\_\_\_\_\_. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 82 p.

\_\_\_\_\_. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 255 p.

\_\_\_\_\_. *Ora (direis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 381 p. (Humanitas).

#### Glossário

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d. 101 p.

#### Ficção

SANTIAGO, Silvano et al. *4 poetas*. Belo Horizonte: DA da Faculdade de Filosofia da UMG, 1960. 112 p.

SANTIAGO, Silvano; ÂNGELO, Ivan. *Duas faces*. Belo Horizonte: Tatiaia, 1961.

SANTIAGO, Silvano. *Salto*. São Sebastião do Paraíso: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1970. 120 p.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977. 96 p.

- \_\_\_\_\_. *O olhar*. São Paulo: Global, 1983. 204 p.
- \_\_\_\_\_. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 128 p.
- \_\_\_\_\_. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 108 p.
- \_\_\_\_\_. *Cheiro forte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 60 p.
- \_\_\_\_\_. *Keith Jarrett no Blue Note: (improvisos de jazz)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 148 p.
- \_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 280 p.
- \_\_\_\_\_. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 256 p.
- \_\_\_\_\_. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 388 p.
- \_\_\_\_\_. *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 120 p.
- \_\_\_\_\_. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 224 p.
- \_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 196 p.
- \_\_\_\_\_. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 400 p.

### **Periódicos, revistas, internet, entrevistas**

- SANTIAGO, Silvano. A palavra de Deus. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 3, p. 7-13, 1971.
- \_\_\_\_\_. Silvano Santiago: a política através da palavra escrita. Entrevista para Lucia Helena. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n. 7, p. 83-96, 1992.
- \_\_\_\_\_. Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. O tímido polêmico. Entrevista para Rogério Pereira. *Rascunho*, Curitiba, n. 51, p. 4-5, 2004.
- \_\_\_\_\_. Clima de dança. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set 2007. Mais!, p. 6-7.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida em 2 mai 2002 a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/336.pdf>. Acesso em 07 ago 2008.

\_\_\_\_\_. O intelectual Silviano Santiago. Entrevista a Eneida Leal Cunha e Wander Melo Miranda. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.

## Geral

ABREU, Caio Fernando. Transe perfeito. *Veja*, São Paulo, 23 set. 1981.

\_\_\_\_\_. Ficção elétrica. *Isto é*, São Paulo, 18 set. 1985, p. 78.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. 192 p.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 378 p.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Notas e orientação didática por Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. 86 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 1599 p.

AUGE, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. 111 p.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 303 p.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 146 p.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 395 p.

BILHARINHO, Guido. *A segunda guerra no cinema*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2005. 300 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 82 p.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Análise do romance *Uma história de família*, de Silviano Santiago. In: *Literatura e promessa: figuração e paradoxo na literatura brasileira contemporânea*. Niterói: EDUFF, 2002.

CASTELLO, José. *A literatura na poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 210 p.

COUTINHO, Edilberto. *Amor na boca do túnel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992. 136 p.

CUNHA, Eneida Leal. Curto-circuito: algumas leituras de Silviano Santiago. In: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n.1, abr. 1997.

DERRIDA, Jacques. Entrevista para Rogério da Costa. In: COSTA, Rogério da. *Limiares do contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 1993. 104 p.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 390 p.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 356 p.

EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho. *Em atenção a palavra do outro*. Alterbiografia: a autobiografia *Em liberdade*. 1990. 215 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Faculdade de Letras, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 1990.

EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: *Língua e literatura*: Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 14, v. 17, 1989.

FROTA, Lelia Coelho (Org.). *Carlos e Mario*: correspondência. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2003. 618 p.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 192 p.

GOMES, Renato Cordeiro. Cosmopolitismos, nacionalismos, lugares e não-lugares na cultura contemporânea. In: MASINA, Lea; BITENCOURT, Gilda N.; SCHMIDT, Rita Terezinha (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/ temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 176 p.

GUERRINI JR., Irineu. As transmissões em português da BBC durante a Segunda Guerra Mundial. In: GOLIN, Cida; Abreu, João Batista de (Orgs.). *Batalha sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006. 190 p.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 410 p.

HELENA, Lucia. Olhares em palimpsesto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver*. escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. 332 p.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 250 p.

LIMA, Rachel Esteves. A crítica cultural na universidade. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver*. escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365p.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em vôo cego: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira*. 164 f. Tese (Doutorado em Letras)-Departamento de Letras, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2004.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. VII. São Paulo: T.A. Queiroz, 1996. 698 p.

MEISTER, Daniela Maria Segabinazi. *A liberdade de Graciliano Ramos: ficção memorialista*. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 90 p.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992. 175 p.

\_\_\_\_\_. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. v. III. São Paulo: Cultrix, s/d. 440 p.

MOTA, Carlos Guilherme. Prefácio, nas asas da Panair. In: SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 128 p.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 216 p.

MORICONI, Ítalo. Improviso em abismo para homenagem. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: ensaios para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador:UFBA; Niterói: UFF, 1997. 365 p.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, 2001. 374 p.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2000. 136 p.

OUELLETTE, Fernand. Divagações sobre o ensaio. In: *Língua e literatura: Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*, São Paulo, ano 14, v. 17, 1989.

PEREIRA, Rogério Silva. *O monstro e o lugar-comum: alteridade e escritura. Uma leitura de Viagem ao México, de Silviano Santiago, à luz de dois contos de Jorge Luis Borges*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Faculdade de Letras, PUC-MINAS, Belo Horizonte, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 216 p.

\_\_\_\_\_. Entre o perigo e a chance. *Cult*, São Paulo, n. 117, p. 44-46, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, s/d. 178 p.

POSSO, Karl. Deciduous signification and homosexual exile: Silviano Santiago's "Autumn leaves". In: *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n.24, p. 5-30, 2000.

\_\_\_\_\_. Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Dramaturgia de bastidores: Viagem ao México*, de Silviano Santiago, em três cenas. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2005.

RONCARI, Luiz. Ensaio e erro: o ensaio e a questão dos gêneros. In: *Língua e literatura*: Revista dos departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 14, v. 17, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 184 p.

SILVA, Denílson Lopes. *O drama do efêmero: um estudo sobre a obra de Silviano Santiago*. 112 f. dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Instituto de Letras, UNB, Brasília, 1992.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. 167 p. (Companhia de bolso)

SOUZA, Eneida Maria de. Representação zoológica-circo de papel. In: SANTIAGO, Silviano. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977. 96 p.

\_\_\_\_\_. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 169 p.

\_\_\_\_\_. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 744 p.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. 412 p.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 161 p.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 240 p.

WILLER, Cláudio. A crise da crítica. *Cult*, São Paulo, n. 49, p. 10-16, 2001.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Os preferidos do público*. Petrópolis: Vozes, 1987. 110 p.

**Roberto Carlos Ribeiro**  
Curriculum Vitae

Novembro/2008



## Roberto Carlos Ribeiro

Curriculum Vitae

---

### Dados Pessoais

**Nome** Roberto Carlos Ribeiro  
**Nome em citações bibliográficas** RIBEIRO, R. C.  
**Sexo** masculino  
**Filiação** Francisco de Assis Ribeiro e Dolores de Lourdes Ribeiro  
**Nascimento** 28/08/1964 - GUAXUPE/MG - Brasil  
**Carteira de Identidade** M3353262 SSPMG - MG - 14/08/2001  
**CPF** 58031367604

**Endereço residencial** Wenceslau Escobar, 2038, ap. 1302  
 Cristal - Porto Alegre  
 91900-000, RS - Brasil  
 Telefone: 51 32681710

### Endereço profissional

- Porto Alegre  
 RS - Brasil

URL da home page: <http://>

### Endereço eletrônico

e-mail alternativo : robertocarlosribeiro@bol.com.br

---

### Formação Acadêmica/Titulação

- 2005** Doutorado em Lingüística e Letras.  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil  
 Título: Duplo estilete: crítica e ficção em Silvano Santiago  
 Orientador: Maria Luíza Ritzel Remédios  
 Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2003 - 2005** Mestrado em Teoria da Literatura.  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil  
 Título: Dramaturgia de bastidores: Viagem ao México, de Silvano Santiago, em três cenas., Ano de obtenção: 2005  
 Orientador: Maria Luíza Ritzel Remédios  
 Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior  
*Palavras-chave: Paratextualidade; narrador; intertextualidade*  
*Áreas do conhecimento : Literatura Contemporânea*  
*Setores de atividade : Educação superior*
- 1999 - 1999** Especialização em Literatura Brasileira.  
 Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio De Janeiro, Brasil
- 

### Formação complementar

- 2002 - 2002** Curso de curta duração em O amor e o poder no universo Rosiano.

- Universidade de São Paulo, USP, Sao Paulo, Brasil
- 2002 - 2002** Curso de curta duração em Literatura e música no Brasil.  
Universidade de São Paulo, USP, Sao Paulo, Brasil
- 2002 - 2002** Curso de curta duração em Literatura e Historia. Transleituras na Ficção.  
Universidade de São Paulo, USP, Sao Paulo, Brasil
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Historiografia (literária).  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil  
*Palavras-chave: historiografia*
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Textualidades Contemporâneas.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil  
*Palavras-chave: Literatura contemporânea*
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Criação Literária.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil  
*Palavras-chave: Criação literária*

---

## Atuação profissional

### 1. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC RS

---

#### Vínculo institucional

- 2005 - Atual** Vínculo: Estudante , Enquadramento funcional: Estudante, Regime: Dedicção Exclusiva  
Outras informações:  
Pesquisador júnior do Grupo de Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas e pesquisador júnior do Grupo de Pesquisa Memória das Gentes.

### 2. EE Dr. André Cortez Granero - EEDACG

---

#### Vínculo institucional

- 2000 - 2000** Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 40, Regime: Integral

#### Atividades

- 05/2000 - 07/2000** Ensino médio  
*Especificação:  
Literatura , Língua portuguesa*

### 3. Colégio Dom Inácio - CDI

---

#### Vínculo institucional

**1986 - 1987** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 20, Regime: Parcial

---

#### Atividades

**03/1986 - 01/1987** Ensino fundamental  
*Especificação:*  
*Língua Portuguesa*

#### 4. E.E. Dr. Benedito Leite Ribeiro - EEDBLR

---

#### Vínculo institucional

**1985 - 1985** Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 8, Regime: Parcial

---

#### Atividades

**10/1985 - 11/1985** Ensino fundamental  
*Especificação:*  
*Língua inglesa*

---

#### Áreas de atuação

1. Letras
  2. Literatura Contemporânea
  3. Teoria Literária
- 

#### Idiomas

**Inglês** Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem

**Francês** Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem

#### Produção em C, T& A

##### Produção bibliográfica

##### Artigos aceitos para publicação

1. RIBEIRO, R. C.  
 Da tragédia e do trágico: a explosão do limite humano em Ajax, de Sófocles, e Calígula, de Camus.

DLCV. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB). , 2008.

*Palavras-chave: Drama, tragédia, trágico*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Setores de atividade : Educação*

### **Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)**

1. RIBEIRO, R. C.

A literatura telúrica de Luis Bernardo Honwana In: VII Seminário Internacional em Letras, 2007, Santa Maria-RS.

**VII Seminário Internacional em Letras.** Santa Maria: , 2007.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético*

2. RIBEIRO, R. C.

Literatura de viagem: entre o real e a ficção In: Congresso Internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro.

**X Congresso Internacional da ABRALIC.** Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2006.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

3. RIBEIRO, R. C.

O leitor narrador: Conselheiro Aires e as conversações do papel e para o papel In: Seminário Brasileiro de Crítica Literária, Porto Alegre.

**Seminário Brasileiro de Crítica Literária.** Porto Alegre: PUCRSvirtual, 2005. v.01.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

### **Artigos em revistas (Magazine)**

1. RIBEIRO, R. C.

A problematização da historiografia literária na contemporaneidade. Estação Literária. Londrina - PR, p.47 - 53, 2008.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page: [www.uel.br/pos/letras/EL](http://www.uel.br/pos/letras/EL)*

2. RIBEIRO, R. C.

A literatura de viagem entre o real e o ficcional. Palpitar - Revista de Cultura. Porto Alegre, 2007.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page: [www.palpitar.com.br](http://www.palpitar.com.br)*

3. RIBEIRO, R. C.

As viagens de retorno de Ulisses e Leopold Bloom. A Cor das Letras - Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana/BA. Feira de Santana - BA, p.89 - 98, 2007.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

4. RIBEIRO, R. C.

João Gilberto Noll. A máquina de ser. Brasil/Brazil. Porto Alegre, p.112 - 114, 2007.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

5. RIBEIRO, R. C.

Literatura de viagem e historiografia literária brasileira. Letras & Letras. Uberlândia - MG, p.145 - 159, 2007.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

6. RIBEIRO, R. C.

Sujeito, memória e história em Partes de África, de Helder Macedo. Signo - Revista da Universidade de Santa Cruz do Sul. Santa Cruz do Sul-RS, p.54 - 61, 2007.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page: [www.online.unisc.br/seer/index.php/signo](http://www.online.unisc.br/seer/index.php/signo)*

7. RIBEIRO, R. C.

A personagem estéril de "O falso mentiroso". Letras de Hoje. Porto Alegre - RS, p.177 - 184, 2006.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

8. RIBEIRO, R. C.

As viagens verticais de Federico Mayol e de Hans Castorp. *Práxis*. Novo Hamburgo - RS, v.2, p.39 - 44, 2006.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

9. RIBEIRO, R. C.

No interstício do deslocamento: a narrativa cultural de "Viagem ao México". *Letras de Hoje*. Porto Alegre - RS, p.101 - 110, 2006.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

### **Demais produções bibliográficas**

1. RIBEIRO, R. C.

**Letras de Hoje**. Organização de revista. Porto Alegre:Edipucrs, 2006. (Outra produção bibliográfica)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page: [www.pucrs.br/edipucrs/periodic.htm](http://www.pucrs.br/edipucrs/periodic.htm)*

2. RIBEIRO, R. C.

**Dramaturgia de bastidores: Viagem ao México, de Silvano Santiago, em três cenas**. Dissertação de mestrado. , 2005. (Outra produção bibliográfica)

*Palavras-chave: Literatura contemporânea, Paratextualidade; narrador; intertextualidade*

*Áreas do conhecimento : Letras*

*Setores de atividade : Educação*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

### **Produção Técnica**

#### **Trabalhos técnicos**

1. RIBEIRO, R. C.

**Texto e Construção do sujeito**, 2004

*Palavras-chave: texto; sujeito*

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

### **Demais Trabalhos**

1. RIBEIRO, R. C.

**A cultura tradutória em "Viagem ao México", de Silvano Santiago**, 2005.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

2. RIBEIRO, R. C.

**O leitor narrador: conselheiro Aires e as conversações do papel e para o papel**, 2005.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

3. RIBEIRO, R. C.

**Modernismo**, 2004.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

4. RIBEIRO, R. C.

**Análise estrutural do conto "Ladino", de Miguel Torga**, 2003.

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso*

### **Eventos**

#### **Participação em eventos**

1. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Pesquisa Modernidade e Pós-modernidade nas Literaturas Lusófonas**, 2008. (Outra)

Viagem através do redemoinho: a narrativa enciclopédica de Miguel Gullander.

2. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Pesquisa Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas**, 2007. (Encontro)

Literatura Moçambicana: Luis Bernardo Honwana.

3. Simposiasta no(a) **VII Seminário Internacional em Letras - UNIFRA**, 2007. (Seminário)  
Questões Identitárias nas Literaturas de Língua Portuguesa Afro-Asiáticas.
4. **XXV Seminário Brasileiro de Crítica Literária**, 2007. (Seminário)
5. **VII Seminário Internacional de História da Literatura: Novos Olhares, Múltiplas Perspectivas**, 2007. (Seminário)
6. **A imagem da língua portuguesa no discurso literário**, 2007. (Outra)
7. **Colóquio Figuras da Ficção**, 2007. (Seminário)
8. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Pesquisa Personagens, Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas**, 2006. (Outra)  
A personagem estéril de "O falso mentiroso", de Silviano Santiago.
9. Conferencista no(a) **52 Feira do Livro de Porto Alegre - Josué Guimarães**, 2006. (Encontro)  
Amor de perdição: o amor impossível de Garibaldi e Manuela.
10. Conferencista no(a) **III Seminário Literatura para além da obrigação**, 2006. (Seminário)  
Camilo Mortágua.
11. Apresentação Oral no(a) **Congresso Internacional da ABRALIC**, 2006. (Congresso)  
Congresso Internacional da ABRALIC.
12. **XXIV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2006. (Seminário)
13. **20 anos sem Josué Guimarães**, 2006. (Seminário)
14. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Estudos Deslocamentos e Hibridismo, Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas**, 2005. (Simpósio)  
Jornada de Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas.  
*Áreas do conhecimento : Letras*
15. Apresentação Oral no(a) **XXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2005. (Seminário)  
Seminário Brasileiro de Crítica Literária.  
*Áreas do conhecimento : Letras*
16. Apresentação Oral no(a) **V Salão de Iniciação Científica**, 2004. (Outra)  
V Salão de Iniciação Científica.
17. **V Jornada de Crítica Genética**, 2004. (Outra)
18. Apresentação Oral no(a) **II Colóquio da Associação Internacional de Lusitanistas**, 2003. (Outra)  
II Colóquio da Associação Internacional de Lusitanistas.
19. **Seminário Cultura e Identidade Regional**, 2003. (Seminário)  
Seminário Cultura e Identidade Regional.
20. **V Seminário Internacional de História da Literatura**, 2003. (Seminário)

V Seminário Internacional de História da Literatura..

### Organização de evento

1. RIBEIRO, R. C.

**Jornada de Pesquisa Personagens, Pós-colonialismo e Literaturas Lusófonas, 2006.** (Outro, Organização de evento)

*Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários*

---

### Totais de produção

#### Produção bibliográfica

Artigos aceitos para publicação.....	1
Revistas (Magazines).....	9
Trabalhos publicados em anais de eventos.....	3
Demais produções bibliográficas.....	2

#### Produção Técnica

Trabalhos técnicos (outra).....	1
---------------------------------	---

#### Eventos

Participações em eventos (congresso).....	1
Participações em eventos (seminário).....	10
Participações em eventos (simpósio).....	1
Participações em eventos (encontro).....	2
Participações em eventos (outra).....	6
Organização de evento (outro).....	1

#### Demais trabalhos relevantes

Demais trabalhos relevantes.....	4
----------------------------------	---

