

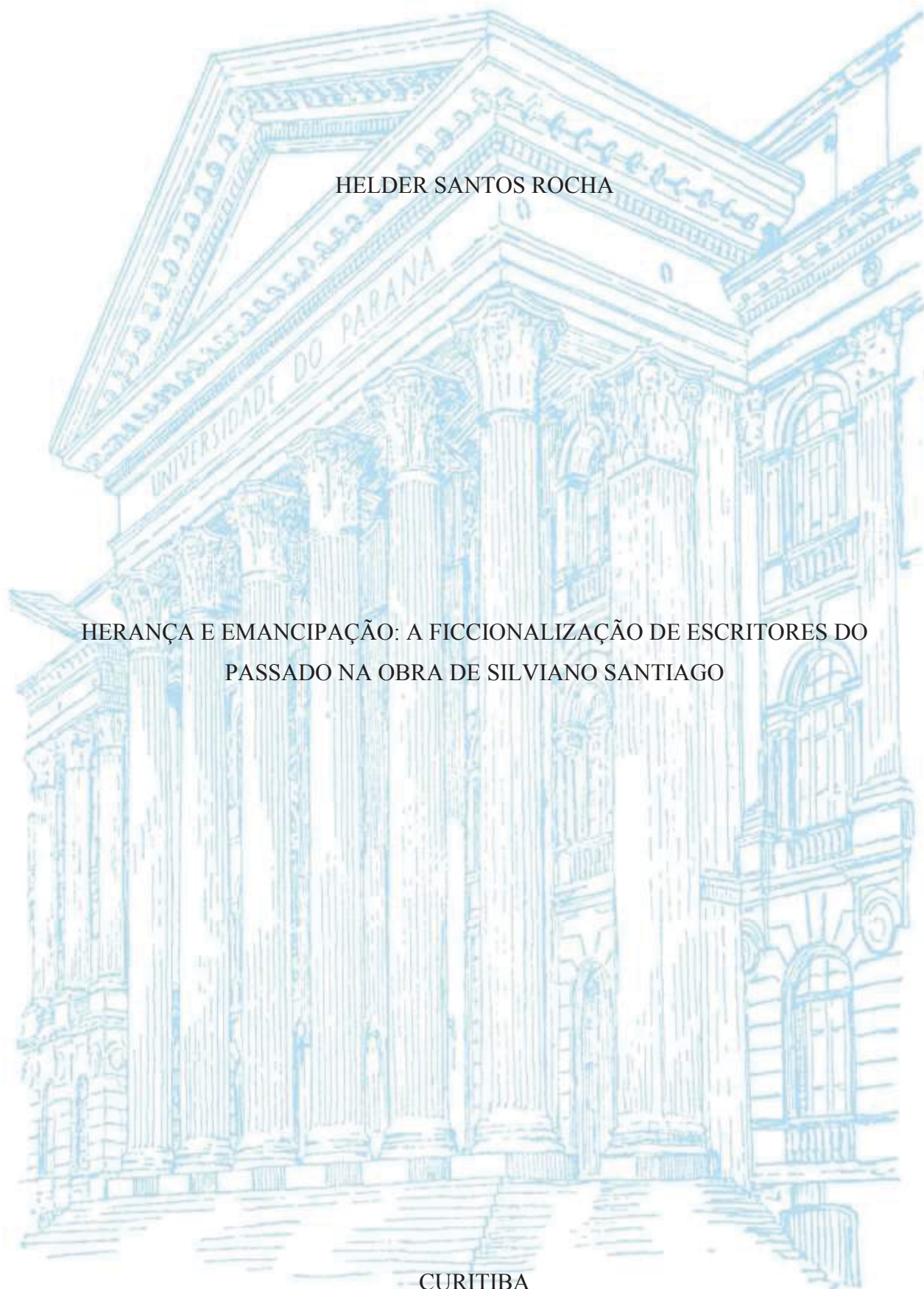
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HELDER SANTOS ROCHA

HERANÇA E EMANCIPAÇÃO: A FICCIONALIZAÇÃO DE ESCRITORES DO  
PASSADO NA OBRA DE SILVIANO SANTIAGO

CURITIBA

2020



HELDER SANTOS ROCHA

HERANÇA E EMANCIPAÇÃO: A FICCIONALIZAÇÃO DE ESCRITORES DO  
PASSADO NA OBRA DE SILVIANO SANTIAGO

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Estudos Literários, setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Rocha, Helder Santos

Herança e emancipação : a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silviano Santiago. / Helder Santos Rocha. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilene Weinhardt

1. Santiago, Silviano, 1936 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Política e literatura. 4. Leitura. I. Weinhard, Marilene, 1952 -. II. Título.

CDD – B869.09



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **HELDER SANTOS ROCHA** intitulada: **HERANÇA E EMANCIPAÇÃO: A FICIONALIZAÇÃO DE ESCRITORES DO PASSADO NA OBRA DE SILVIANO SANTIAGO**, sob orientação da Profa. Dra. MARILENE WEINHARDT, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 06 de Março de 2020.

MARILENE WEINHARDT  
Presidente da Banca Examinadora

SANDRA MARA STROPARO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

EUNICE DE MORAIS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA)

ALEXANDRE ANDRE NODARI  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº984

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia seis de março de dois mil e vinte às 09:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **HELDER SANTOS ROCHA**, intitulada: **HERANÇA E EMANCIPAÇÃO: A FICIONALIZAÇÃO DE ESCRITORES DO PASSADO NA OBRA DE SILVIANO SANTIAGO**, sob orientação da Profa. Dra. **MARILENE WEINHARDT**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em LETRAS, foi constituída pelos seguintes Membros: **MARILENE WEINHARDT (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)**, **SANDRA MARA STROPARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)**, **EUNICE DE MORAIS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)**, **LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA)**, **ALEXANDRE ANDRE NODARI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)**. A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela aprovação. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **MARILENE WEINHARDT**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 06 de Março de 2020.

MARILENE WEINHARDT  
Presidente da Banca Examinadora

SANDRA MARA STROPARO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

EUNICE DE MORAIS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA)

ALEXANDRE ANDRE NODARI  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

A todos aqueles que vivenciam a literatura.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e, em especial, a minha mãe (Ana), que mesmo não sendo uma leitora literária, soube reconhecer, respeitar e incentivar, à sua maneira, a escolha de minha travessia pela arte verbal e pelos labirintos do conhecimento formal.

À minha irmã Vivi, que me ensinou a ser menos egoísta, partilhando o sensível de tantos lares, além de servir como cobaia para minha iniciação como mentor literário.

Aos meus consanguíneos maternos que são um símbolo de resistência e que me fizeram compreender o sentido mais profundo da palavra saudade, sobretudo durante as diversas e longas travessias nordeste-sul do país feitas nos últimos quatro anos. À minha tia Lia, segunda mãe e referência. E a tio Miguel, Junior, Lázaro, Fabiana, Adriana, Ana Glória, Mariana, Fabinho, Alice, Fábio, Danilo, eis o pequeno registro de minha gratidão.

À Vanda, minha (boa)drasta, e a meus irmãos, Henrique e Isabela, que tive e tenho a felicidade de conviver mais de perto nos tempos atuais. Sobretudo ao Henrique, que dividiste inclusive o espaço na reta final desse trabalho.

À Ketia, que viu a gestação do doutorado de perto e continua ofertando a amizade sincera até os presentes dias. E aos amigos da *Cia Operakata de Teatro*, Gilsergio e Kecia, pela confiança no diálogo, pelos aprendizados concretos e as trocas intermináveis sobre leituras várias. Isso porque comungamos da certeza de que a arte transforma vidas, e, por consequência, o mundo.

Ao Victor, companheiro de morada e de peregrinações pelas sebos curitibanas, além dos botecos, jogos do timão e, claro, ombros nos momentos das fossas.

Ao Fernando, irmão remanescente desde os idos da graduação e que me ergue sempre quando caio, além de concretizar o significado da palavra confiança.

À Maíra, que deixou uma marca indelével nessa travessia.

Aos meus parceiros André, Guilherme e Theodor, que juntos com meu irmão Henrique, dividiram o teto, a comida, as risadas e as contas no último ano.

Aos colegas e amigos que fiz na UFPR e que, de alguma forma, contribuíram com essa etapa de minha vida. Em especial, Ana, Andressa, Phelipe, José, Tairon.

Ao Stanis, par de ideias e de companheirismo, além de parcerias e aprendizados que não cabem no currículo.

À Maria Isabel, pelo afeto partilhado nos rumos finais da escrita.

Aos meus professores inesquecíveis da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, responsáveis sobretudo por reforçar a minha crença na educação e na leitura literária. Em

especial, Ângela Gusmão, Ester, Márcio Roberto, Valdira Meira, Cássio Borges, Ricardo, Graça, Mariângela, Helêusa (*in memoriam*), Luiz Otávio.

Aos meus queridos colegas e alunos da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que foi de fato minha iniciação como professor de literatura. Em especial, Joana, Jane, Paola, Alan e Fátima.

Aos meus professores da Universidade Federal do Paraná, por exigirem de mim leituras mais profundas. Em especial, Luís Bueno, Raquel, Pedro (que está presente desde a graduação).

Aos companheiros e amigos do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos sobre ficção histórica no Brasil” pela partilha dos assuntos e interesses científicos, mas, sobretudo, pela companhia afetuosa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eunice de Moraes, que também foi minha colega na UEPG, mas que contribuiu significativamente para o aprofundamento dessa pesquisa na banca de qualificação, com leitura atenta e generosa, além de um incentivo especial ao mergulho na obra e no pensamento de Jacques Rancière.

Ao Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Alexandre Nodari, primeiro pelas aulas fundamentais que tive no doutorado acerca de ficção, efeito estético, Iser, Derrida, Lispector e subjetividade, depois, pelas participações gentis e relevantes na leitura de meus trabalhos na “Semana de Teses e Dissertações”, de 2018, e na qualificação dessa pesquisa no ano seguinte.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Azevedo, que gentilmente aceitou o convite para a leitura da tese e para a participação na defesa, além das ideias disponibilizadas em trabalhos que muito auxiliaram os destinos desta pesquisa, sobretudo com relação às noções de curadoria literária.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Stroparo, pelo aceite de participação na defesa, mas, também, pela partilha de um olhar atento e sensível às questões cruciais deste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt, que além de ter sido a referência teórica da Ficção Histórica desde os tempos do mestrado, responsável por fazer um mero estudante do interior do nordeste vir buscar pouso por um tempo na República de Curitiba, também foi uma orientadora que respeitou e dialogou com horizontalidade as ideias desse seu orientando atrevido e teimoso. Pode ter certeza que a gratidão será eterna, tanto pelo conhecimento partilhado, quanto pelo afeto e a humanidade disponibilizados.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras, da UFPR, pela organização e gerência das atividades de excelência de que participei.

À agência Capes, que me concedeu bolsa de pesquisa durante os quatro anos, sem a qual a permanência e a finalização desse curso não seriam possíveis.



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

Silviano Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*

“É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade.”

Jacques Rancière, *O espectador emancipado*

## RESUMO

O texto que se apresenta é resultado de pesquisa de doutorado, com base em leitura crítica de romances e contos do escritor Silviano Santiago, cujo enfoque se deu nas ficcionalizações de escritores do passado. O *corpus* selecionado compreende os romances *Em liberdade*, *Viagem ao México* e *Machado*, além dos contos “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” e “Caíram as fichas”, do livro *Histórias mal contadas*, que trazem como personagens históricos ficcionalizados, respectivamente, Graciliano Ramos, Antonin Artaud, Machado de Assis e Mário de Andrade. Tomando estas narrativas como ficção histórica, ou como metaficção historiográfica, a intenção foi verificar em que medida os elementos que ativam as relações entre o fictício e as referências do passado propiciam efeitos relevantes acerca do pensamento estético e político envolvidos na ressignificação histórica. A partir de teorias e reflexões atuais, sobretudo as de orientação pós-estruturalista e fenomenológica, acerca da ficcionalização do passado histórico, assim como das relações entre narrativa e tempo, da referência e suplementação, da leitura enquanto efeito estético, da autorreflexividade no pós-modernismo, da emancipação do leitor e da curadoria literária, as análises buscaram apontar as problemáticas e as possibilidades de exploração dos referentes históricos pelas vias imaginativas disseminadas nos textos. Junto a isso, buscou-se discutir a relevância e os caminhos possíveis para a compreensão dessa operação metaléptica exercitada por Santiago, mas também por tantos outros ficcionistas contemporâneos, que transformam escritores do passado em personagens ficcionais do presente, trazendo as poucas leituras críticas encontradas até o momento e destacando a rentabilidade de seus apontamentos na obra de Silviano. Por fim, a tese apresenta uma reflexão sobre o pensamento político e estético presente no ato de leitura das ficcionalizações de referências históricas, buscando compreender este ato como um gesto transgressivo de participação constante na construção dos sentidos da escritura, além de uma possibilidade real de alterar as posições subjetivas e enunciativas que organizam a partilha do sensível, ou a nossa disposição no mundo.

Palavras-chave: Curadoria. Emancipação. Ficcionalização de escritores. Leitura. Silviano Santiago.

## ABSTRACT

The text presented is the result of doctoral research, based on a critical reading of novels and short stories by the writer Silviano Santiago, whose focus was on fictionalizations of writers from the past. The selected corpus comprises the novels *Em liberdade*, *Viagem ao México* and *Machado*, in addition to the short stories “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” and “Caíram as fichas”, from the book *Histórias mal contadas*, which bring as fictionalized historical characters, respectively, Graciliano Ramos, Antonin Artaud, Machado de Assis and Mário de Andrade. Taking these narratives as historical fiction, or as historiographical metafiction, the intention was to verify the extent to which the elements that activate the relationships between the fictional and the references of the past provide relevant effects on the aesthetic and political thought involved in historical resignification. Based on current theories and reflections, especially those of post-structuralist and phenomenological orientation, about the fictionalization of the historical past, as well as the relations between narrative and time, reference and supplementation, reading as an aesthetic effect, self-reflexivity in the post-modernism, emancipation of the reader and literary curatorship, the analyses sought to point out the problems and the possibilities for the exploration of historical referents through the imaginative ways disseminated in the texts. Along with this, we sought to discuss the relevance and possible paths for understanding this metaleptic operation exercised by Santiago, but also by so many other contemporary fictionalists, which turn writers of the past into fictional characters of the present, bringing the few critical readings found until the moment and highlighting the profitability of their notes in Silviano's work. Finally, the thesis presents a reflection on the political and aesthetic thinking present in the act of reading the fictions of historical references, seeking to understand this act as a transgressive gesture of constant participation in the construction of the meanings of writing, in addition to a real possibility of altering the subjective and enunciative positions that organize the sharing of the sensitive, or our disposition in the world.

Keywords: Curation; Emancipation; Ficcionalization of writers; Reading; Silviano Santiago.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>A CURADORIA DAS REFERÊNCIAS</b> .....	18
2.1	Narratividade e tempo, segundo Paul Ricoeur .....	21
2.2	Leitura e efeito estético, conforme Wolfgang Iser .....	25
2.3	Suplemento, diferença e suspensão, por Jacques Derrida .....	31
2.4	A leitura na ficção histórica, para Linda Hutcheon e Célia Fernandez Prieto .....	34
2.5	Leitores emancipados, a partir de Jacques Rancière .....	39
2.6	O autor como um curador .....	43
<b>3</b>	<b>CRIADORES COMO CRIATURAS</b> .....	48
3.1	Homenagem e celebração do fim? .....	51
3.2	Revisão da história literária? .....	58
3.3	A história literária como narrativa? .....	65
3.4	Ficção e crítica, ficção-crítica? .....	68
<b>4</b>	<b>GRACILIANO E(M) SILVIANO</b> .....	74
4.1	Falsidades ideológicas deliberadas .....	75
4.2	A literatura que encena a crítica .....	81
4.3	O “fim” do diário-romance de graciliano/silviano .....	87
<b>5</b>	<b>ARTAUD E(M) SILVIANO</b> .....	92
5.1	“Artô”, o ventríloquo e o boneco .....	93
5.2	O pêndulo das referências .....	100
5.3	A obliquação autoral .....	105
<b>6</b>	<b>MÁRIO E(M) SILVIANO</b> .....	108
6.1	Atrevimentos de um “falso” amigo, mas confesso leitor .....	109
6.2	Bisbilhotagem e falsa pesquisa genética .....	119
<b>7</b>	<b>MACHADO E(M) SILVIANO</b> .....	126
7.1	Figurações das ruínas .....	131
7.2	Doença e arte convulsiva .....	137
7.3	Vida literária na <i>Belle Époque</i> .....	144
<b>8</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	151
<b>9</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	155

## 1 INTRODUÇÃO

Herança e emancipação. Tanto o vocábulo herança como o emancipação foram tomados aqui como potências discursivas que apontam práxis estéticas e políticas, de modo a não determinar de antemão seus agentes, mas buscando atender a uma amplitude de possibilidades leitoras. Isso quer dizer que a herança, a dívida com o passado, a bagagem que se carrega, serve tanto para enfatizar as referências históricas que se encontram nos romances e contos de Silviano Santiago, por isso, trata-se de referências para o autor, primeiro leitor das mesmas, assim como se trata de referências para os outros leitores, como o eu que se desdobra nesse instante em função de autor. Do mesmo modo, a emancipação aponta tanto para o trabalho da memória e da história empreendido pelo leitor Santiago, que não se contentou em ser leitor, mas escreveu tais obras que li e que lemos, acrescentando, subtraindo, remexendo, desorganizando e ressignificando sentidos a partir dos repertórios encontrados nos arquivos, assim como, também, podemos tomar a emancipação como o exercício de leitura desse gesto transgressivo do autor Santiago, quando continuamente nos convida a ocupar diversas posições em suas escrituras e, com isso, nos incita a escrever outras obras, ainda que permaneçam com a roupagem da leitura. Sendo assim, a conjunção aditiva “e” utilizada para aproximar as duas práticas acima declaradas demonstram mais o movimento constante, ao mesmo tempo que denunciam a impossibilidade de tratá-las parcialmente. Se por um lado, essa literatura não esquece seus precursores, reconhecendo-os e valorizando-os, portanto, não optando por “queimar as bibliotecas”, como pregava o vanguardista Marinetti em seu Manifesto de início do séc. XX; por outro lado, o leitor se torna escritor e não permite que os arquivos sejam apenas peças de armazenamento estocados para função nenhuma, como foi costume durante muito tempo por uma parcela de cultuadores de um mausoléu da arte, na mesma medida em que se tornavam escapistas dos problemas de seu próprio tempo.

Essa tese apresenta reflexões e análises produzidas no decorrer da pesquisa de doutorado sobre a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silviano Santiago. Com o intuito de compreender o jogo empreendido pelo autor contemporâneo com as referências históricas sobre outros autores e obras literárias em sua escritura, buscou-se, nesta pesquisa, uma análise dos elementos e dos efeitos estéticos que os romances e contos selecionados apresentam. Trata-se de uma análise crítica que destaca a performance da leitura e seus efeitos em ficções que dialogam explicitamente com outros ficcionistas do passado.



O recorte da pesquisa é oriundo de uma indagação profunda sobre intuições e reflexões geradas a partir da leitura da obra ficcional de Silviano Santiago em diálogo constante e direto com a literatura, assim como, também, é oriundo de uma indagação formulada em outras leituras de ficções contemporâneas, de escritores brasileiros ou não, que transformaram escritores do passado em narradores e personagens de seus enredos. Como exemplo, menciono a pesquisa de mestrado que desenvolvi na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, entre 2012 e 2014, cuja dissertação “Prosas do sertão: as margens da narrativa em *Grande sertão: veredas* e em *Nhô Guimarães*” (2014) apresentou resultados de análises sobre a ficcionalização de Guimarães Rosa no romance de Aleilton Fonseca.

Uma das bases teórico-críticas dessa pesquisa é o conjunto de estudos sobre ficção histórica na contemporaneidade. Essa aproximação advém, também, da minha pesquisa de mestrado, porque foi no decorrer dela que tive os primeiros contatos com referências bibliográficas básicas sobre ficção histórica, tanto de estudiosos estrangeiros, quanto de pesquisadores brasileiros. Além de que, por se tratar de ficções que dialogam com o passado, seja com acontecimentos históricos sociais relevantes, seja com a figuração de escritores de outrora, era necessário aprofundar noções e conceitos acerca de questões mais prementes das relações entre a ficção e a história, sobretudo a que se produz na contemporaneidade.

Outra aproximação de base teórico-crítica que essa pesquisa produz é do pensamento pós-estruturalista com a teoria fenomenológica, sobretudo nas obras de Jacques Derrida (1995, 2014), Paul Ricoeur (1994, 1995, 1997) e Wolfgang Iser (1996a, 1996b, 1999). O ponto que aproxima tais pensamentos é a percepção e o questionamento provocado sobre as relações que os textos ficcionais mantêm com as referências extratextuais, sejam estas consideradas de um mundo objetivo, “real”, sejam elas extraídas de outras narrativas. Nesse sentido, o que se vê como relação do texto contemporâneo com a história, como a figuração de escritores do passado, é um jogo que mobiliza tanto a visão sobre o passado, quanto o efeito de sentido no presente da narração e, também, da leitura.

Além dessas aproximações teóricas e reflexivas, buscamos, também, verificar em que medida os textos analisados e as questões suscitadas dialogavam diretamente com os problemas éticos e estéticos do que chamamos de contemporaneidade. Nesse sentido, longe de buscar uma definição precisa de marco histórico da temporalidade dos textos de Santiago, até por considerar tal pretensão uma barreira ao aprofundamento das leituras, optamos pela noção de pós-modernismo, utilizada por Linda Hutcheon (1991), sobretudo por destacar um diálogo produtivo e crítico com o modernismo, ou os modernismos, sem negá-lo e/ou apontá-lo como fase ou tempo superado. Com efeito, também foram relevantes as contribuições sobre o regime

estético contemporâneo que incentivam leituras críticas dos conceitos hegemônicos da modernidade e do modernismo, como as reflexões em torno da inespecificidade da arte (GARRAMUÑO, 2014), e da emancipação do espectador e das novas partilhas do sensível (RANCIÉRE, 2005, 2012).

Já com relação à obra de Silviano Santiago, pode-se dizer que essa pesquisa busca trabalhar com uma visão de conjunto sobre uma prática específica de seu percurso ficcional, que é o diálogo explícito com a história literária. Por se tratar de um escritor laureado e um crítico cultural com vasta publicação, e que também já foi professor universitário de literatura no Brasil e em outros países, seu nome é bem conhecido, sobretudo por uma parcela de pesquisadores da área de Letras das gerações de 1970 e 1980, muitos até tendo sido seus alunos. Contudo, quando se olha para a fortuna crítica de sua obra, o que se encontra são trabalhos isolados e poucas tentativas de traçar um panorama mais insistente em uma temática. Por vezes, o que se percebe é até uma controvérsia nas opiniões de pesquisadores que reconhecem e valorizam o exercício ensaístico de Santiago, mas que torcem o nariz para a sua obra ficcional porque enxergam nela uma exposição lúdica de seus argumentos críticos, como se essas duas práticas de escritura devessem andar separadas.

Então, apropriamo-nos das reflexões acerca do diálogo entre ensaio e ficção na obra de Santiago, como um jogo de suplementação, como apontou Roberto Carlos Ribeiro (2008, p. 15), a partir de seu incômodo com os limites e posições enunciativas e a consequente construção de uma obra híbrida que dificulta a percepção de fronteiras nítidas e transforma os mesmos limites em limiares. Ao invés de barreiras, portos de passagens. Há alguns pesquisadores que perceberam esse suplemento e que trouxeram questões relevantes sobre seus textos, como alguns daqueles que foram selecionados para essa pesquisa. É o caso do trabalho de Wander Melo Miranda, com seu livro *Corpos escritos* (2009), até hoje considerado uma análise profunda do romance *Em liberdade*, de Santiago, na intertextualidade com *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Mas, também, são de suma relevância alguns ensaios reunidos em coletâneas organizadas em homenagem à produção do autor mineiro, como em *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago* (1997), organizado por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, e *Leituras críticas sobre Silviano Santiago* (2008), organizado por Eneida Leal Cunha. Além desses trabalhos, há uma gama de artigos, dissertações e até algumas teses que analisam de modo parcial a ficcionalização de escritores do passado por Silviano, cujos apontamentos aproveitamos em momentos oportunos.

Por isso, objetivou-se, com essa pesquisa, apresentar reflexões sobre os jogos com as referências, a partir da vida e a obra de autores do passado, encontradas nos romances *Em*

*liberdade, Viagem ao México e Machado*, e em dois contos do livro *Histórias mal contadas*, de Silvano Santiago. Esse delineamento, que permeia quatro décadas (1981-2016) da produção ficcional do autor, busca captar tanto uma permanência, quanto uma variação na escolha de estilos e de formas, sempre tendo como fio condutor um diálogo com a literatura, com a sua herança de leitor e crítico. Desse modo, apresento brevemente o itinerário proposto de organização da tese.

Num primeiro momento, no capítulo dois, tem-se uma discussão mais pontual sobre a relação dos textos ficcionais com as referências, partindo de diversas teorias e tecendo aproximações entre os pensamentos levantados. Demonstrando que o conceito de romance histórico, de Gyorgy Lukács (2011), não sustenta análises de ficções que dialogam com o passado na contemporaneidade, de modo a considerar as tensões com as narrativas históricas algo produtivo, busco pontuar, a partir de Ricoeur (1994, 1995, 1997), de Iser (1996a, 1996b, 1999) e de Derrida (1995, 2014), aspectos da ficção que desempenham ativações na performance da leitura e que destacam a relevância do imaginário sobre a narrativa da temporalidade humana. Como se tratam de visões que dialogam, mas que são oriundas de correntes de pensamento diversas, considere a importância de trazer a discussão no início para demonstrar o que seria produtivo nas análises a seguir.

Há, ainda no segundo capítulo, a inserção de uma noção que será de grande rendimento durante as análises dos textos ficcionais que é a de “curadoria literária”, tomando a ideia de curadoria das artes plásticas para a prática literária como uma função coordenativa de outras posições da dimensão ficcional (leitor/autor, narrador, personagem, figuração do leitor). Buscando primeiro associar a figura do leitor Santiago como um espectador emancipado, sob a perspectiva de Jacques Rancière (2012), como o sujeito que não se contenta com o fora do texto e que transgredir sua posição inicial para ocupar a posição de autor de outros textos, que, por sua vez, também evocam essas novas cenas de transgressão, demonstra-se o quanto o conceito e a imagem de autoria, oriunda do romantismo alemão, não serve para identificar o trabalho de Santiago. Isso porque a montagem das referências do passado que o curador literário opera, enfatiza um processo intenso de descontextualização e recontextualização, assim como a sua recusa pela ideia de invenção como algo extremamente original. Essa leitura não é nova, mas pretende operar a junção de textos críticos que apontam essa disposição na obra de S. Santiago com estudos recentes que aprofundam a noção de curadoria literária, como os trabalhos de Marjorie Perloff (2013), Keneth Goldsmith (2015) e Luciene Azevedo (2017).

O capítulo três trata especificamente da ficção contemporânea que traz algum autor do passado como narrador ou personagem. A partir de críticas que veem nesse gesto uma reflexão

criativa sobre o fim da literatura, da história e da arte (PERRONE-MOISÉS, 2011, 2016; ESTEVES, 2010; WEINHARDT, 2011; REIS, 2012, 2015), apresentam-se os textos de Santiago num panorama mais amplo, paralelo às ficções de outros autores, a exemplo de José Saramago, J. M. Coetzee, Haroldo Maranhão, Ana Miranda, José Eduardo Agualusa etc. Essa prática de um diálogo explícito da literatura contemporânea com uma literatura do passado parece responder às teses apocalípticas e sugerem outras formas de leituras do fictício. Quiçá, essas literaturas estão fazendo uma justiça aos mortos, uma política da memória que trabalhe a herança (DERRIDA, 1994). Mas, trata-se de uma elaboração da memória e da herança como desrecale e desmonumentalização do passado, optando por uma prática estética dos anarquivos e dos antimonumentos (SELIGMANN-SILVA, 2014, 2016).

Uma noção que também ganha relevância nesse momento é a do caráter híbrido de boa parte dessas obras ficcionais que se aproximam muito do ensaio crítico. Com efeito, o jogo se dá, também, entre as pessoas do discurso utilizadas pelo autor-curador que deixa a transitividade de um discurso sobre outrem, típico do crítico, para um uso deliberado da intransitividade do discurso ficcional, aproximando-se do que Barthes chamou de “escritor-escrevente” (BARTHES, 2007, p. 38). Aliás, essa superposição de funções e variações de estilos e formas de escrita é algo marcado na ficção histórica contemporânea latino-americana (PERKOWSKA, 2008; AÍNSA, 2003), fruto de um pensamento que busca acompanhar as releituras sobre a sua história e a sua pluralidade cultural, desvinculando-as de uma noção de dependência colonial, assim como boa parte dos ensaios de Silviano Santiago costumam defender.

O capítulo quatro apresenta uma análise mais detida do romance *Em liberdade*. A intenção é mostrar como as noções de variações imaginativas da narrativa ficcional sobre a temporalidade, de Ricoeur (1997), e de recontextualização das referências, segundo Iser (1996b), tensionam os arquivos e a história oficial, a partir da mobilização de ambiguidades paratextuais e de desdobramentos subjetivos diversos com figuras do passado e do presente da narração, assim como do presente da leitura. O escritor modernista Graciliano Ramos é personagem e narrador do romance de Santiago, sendo escritor do Diário falso construído na narração que acompanha os primeiros dias fora da prisão do Estado Novo, no início de 1937. Esse jogo que mobiliza e desmobiliza continuamente lugares e perspectivas da organização narrativa, sobretudo a oriunda da historiografia mais ortodoxa, pressupõe uma intensificação do diálogo ficcional com a memória coletiva.

Além disso, esse capítulo também busca identificar elementos que apontam para uma resposta crítica e reflexiva da ficção contemporânea sobre as teses e questionamentos à

literatura durante a vigência do século XX, mais especificamente das perspectivas que pautavam uma eliminação das referências externas ao texto. O romance, eivado de ecos intertextuais e de referências à personas históricas, sobretudo da historiografia literária brasileira, demonstra que algo permanece e que essa literatura demanda uma relação mais direta e menos dependente com a herança cultural. Nesse sentido, *Em liberdade* é uma ficção que fala da ficção, mas para abrir-se para o outro, de modo a não cultuar o monumento, mas de desmonumentalizá-lo, dessacralizá-lo.

O capítulo cinco apresenta uma análise do romance *Viagem ao México*, cuja ficcionalização recai sobre o dramaturgo e poeta surrealista Antonin Artaud. Nesse romance de Santiago, explicitando a dupla figuração de autoria, a do Silviano, crítico e escritor brasileiro, fora do texto, e a desse escritor que acompanha o escritor francês no ano de 1937 antes de sua viagem ao México, que está dentro do texto, a questão da interpretação cultural é abordada pela dupla ótica do romance e do ensaio. Artaud, artista incomodado com a atmosfera da barbárie causada pela civilização moderna e ocidental na primeira metade do século XX, quer ir ao encontro do mítico fogo da criação vital que acredita estar preservado pelas sociedades primitivas da América Latina. S. Santiago, crítico latino-americano atuante na segunda metade do século XX e desacreditado das utopias resistentes ao progresso da modernidade e ao ingresso avassalador do capital estrangeiro oriundo dos EUA, é fã de Artaud e o acompanha numa viagem pluridimensional.

O romance, além de trabalhar enfaticamente o desdobramento subjetivo e histórico, a partir dos arquivos privados e da releitura da obra do autor que ficcionaliza, também discute, criticamente, o entrecruzamento das orientações temporais de diversas culturas, sempre tensionando lugares e perspectivas. O progresso social e filosófico é questionado com experiências de corpos de escritores que desafiam os limites da temporalidade contextual e se entregam a uma aventura do encontro com o outro, com o estrangeiro de si e dos outros. Com uma multiplicidade de leituras, historiográficas, fictícias e ensaísticas, o romance se abre para o leitor e convida-o a experienciar outras formas de se relacionar com a alteridade histórica. Praticando o jogo lúdico das dobradiças literárias, parecido com o que Lygia Clark e Hélio Oiticica fizeram nas artes plásticas, Santiago opera desdobramentos infindáveis, obrigando os leitores a se emanciparem e transgredirem os lugares predeterminados a fim de que penetrem efetivamente nas viagens ficcionalizadas em livro.

O capítulo seis propõe uma leitura crítica de dois contos presentes no livro *Histórias mal contadas*, de 2005, o “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” e o “Caíram as fichas”. Nesses dois contos, a partir de uma curadoria explicitada de cartas trocadas entre os



poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, e das fichas pessoais do poeta paulistano na preparação de sua conferência que faria o balanço do movimento modernista, em 1942, Silviano intervém sutilmente nos arquivos privados e recontextualiza-os na contemporaneidade pela via da ficção, buscando tecer um olhar crítico do envolvimento dos intelectuais modernistas com a política da época. Os contos, também, novamente indagam um período estético nacional a partir da leitura da experiência de seus autores, seus intérpretes e criadores, agora postos como criaturas. Nos contos, percebe-se que há mais um trabalho curatorial, justamente por conta das fontes e das referências repetidas quase sem nenhuma intervenção mais direta do leitor-escritor Silviano Santiago. Aqui, o recurso paratextual é bastante utilizado, forçando os limites e as fronteiras entre as narrativas ficcionais e históricas, e provocando profunda ironia à objetividade e à frieza no tratamento de documentos sobre experiências de vida, prática corriqueira nos estudos de crítica genética e nas narrativas da historiografia literária canônica.

O capítulo sete apresenta uma análise sobre o romance *Machado*, publicado em 2016, que figura um pedaço da biografia do escritor Machado de Assis, situado nos últimos quatro anos de sua vida. Aqui, o fundador da Academia Brasileira de Letras e considerado o maior escritor da literatura brasileira é focalizado distante da grandeza de seu nome e das honrarias de sua obra, pois é a sua agônica luta diária com a epilepsia que domina a maior parte dos assuntos tratados. Novamente, sem a menor preocupação de esconder ou maquiar a autoria, quer dizer, a curadoria, Silviano Santiago se apresenta como um leitor admirado das cartas trocadas entre Machado e o filho de José de Alencar, o médico e escritor Mário de Alencar, além de um escritor angustiado com o fim da vida que se aproxima e que produz a empatia com aquele autor realista.

Além de um trabalho curatorial, de seleção e reorganização, com as cartas e a releitura das obras de Machado e de outros autores, a exemplo de Flaubert, o romance também traz uma exacerbação de documentos iconográficos, recortes de jornais, fotografias pessoais e fotocópias de textos diversos que buscam dar uma dimensão, fragmentária e desordenada, do que foi o período conhecido como *Belle Époque* carioca. O gesto questiona os arquivos públicos e a narrativa historiográfica social, porque expõe a compilação de dados pesquisados e recontextualiza-os numa narrativa que faz paralelo com o drama pessoal do intelectual renomado.

É nesse romance, também, que a ficção-crítica ganha proeminência, porque mistura os olhares e o tratamento sobre as referências a partir de comentários reflexivos e indagadores, por vezes até oriundos de análises mais aprofundadas, questionando os limites entre a ficção e a

realidade, a ficção e a história, a ficção e a crítica. Um dos mecanismos utilizados em outras ficções é aqui exercitado, como o jogo corporal com os textos, que contradiz a separação racional e objetiva da arte com a vida.

Por fim, a seção destinada às considerações finais apresentará alguns resultados da pesquisa. Busca-se, com esse percurso, pontuar elementos e aspectos que propiciem outras leituras dos textos ficcionais do escritor Silviano Santiago, que permitam, antes de estabelecer uma interpretação inequívoca, compreensões mais profundas sobre os jogos que eles mobilizam na leitura.

## 2 A CURADORIA DAS REFERÊNCIAS

“No entanto, o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sócio-cultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta entretanto sob O signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Com isso se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr-entre-parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos. Assim nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado.”

Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário*

Quando se diz que uma ficção é histórica, antes de qualquer categorização especial ou de um destaque à sua identidade de gênero literário, o que se aponta é a sua relação no mundo e no passado, uma relação da narrativa ficcional que se apresenta com outra narrativa de ordem historiográfica. De antemão, o próprio apontamento para um outro texto ou para um outro discurso impede a prática de uma leitura operacional que ignore o hibridismo proposto, que ao mesmo tempo nega qualquer tipo de caracterização simplificada. É preciso ler a ficção, mas levando em consideração a história que ela mobiliza, o seu referente, o texto, ou os textos, o fora do texto.

O texto de ficção histórica requer uma atenção ainda maior em sua relação com o referente do passado, sobretudo no ato de leitura, que acaba por colocar em prática uma gama de relações, por vezes mais harmônicas, por vezes mais conflituosas, a depender dos jogos propostos na diegese. Não se trata de uma leitura sobre a história, mas de uma leitura da ficcionalização da história. Ou seja, o sujeito histórico autor, que também é leitor, pesquisa e manipula arquivos, para, em seguida, montar um quadro suplementar ao que leu, prescindindo de uma leitura ativa, ou emancipada, por parte daqueles outros sujeitos históricos que lerão a sua montagem. Nesse caminho, o passado é recontextualizado e ressignificado.

Diante disso, há ficções em que ocorre um equilíbrio e, em alguns casos, uma clara submissão aos referentes do passado, porque seus autores partem de uma determinada perspectiva histórica que controla ao máximo a possibilidade de um imaginário que a desestabilize. Nota-se isso em boa parte dos romances do primeiro quartel do século XIX

surgidos na Europa, como aqueles do escritor escocês Walter Scott, que Gyorgy Lukács (2011) toma como exemplos do que denomina o “Romance Histórico”. Segundo o teórico húngaro,

(...) o que importa para o romance histórico é *evidenciar*, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas. O que em Scott se chamou de maneira muito superficial de “verdade da atmosfera” é, na realidade, essa evidência ficcional da realidade histórica. É a figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação. (grifos do autor). (LUKÁCS, 2011, p. 62).

No excerto, o verbo “evidenciar” destaca o papel da ficção que se torna um “meio” ou uma “figuração” controlada por uma “realidade histórica”. Não se pode omitir que na base do pensamento lukacsiano está a filosofia da história de Hegel, que, dentre outros pressupostos, produziu uma visão da história como progresso, em que o sujeito, estando consciente da capacidade de agência, poderia ter a força para modificar os rumos da sociedade, a partir dos exemplos das grandes Revoluções que puseram fim ao Antigo Regime. Assim, “a filosofia hegeliana extrai todas as consequências do historicismo progressista que surgia. Ela vê o homem como produto de si mesmo, de sua própria atividade na história.” (LUKÁCS, 2011, p. 44). Nessa perspectiva, os romances com referências aos ditos fatos da história teriam a função de dar coesão e totalidade às contradições do sujeito diante dos conflitos sociais, tendo como vetor a mudança da própria história como consequência irrecusável.

Embora não se negue a possibilidade de leituras que identifiquem jogos questionadores nos chamados romances históricos com seus referentes, os romances exemplares de Walter Scott quase sempre demandam uma relação de harmonia com a noção hegeliana de “história progressa”, encaminhando uma leitura que busca observar no passado uma pré-história do presente e tido como o único panorama progresso possível. Uma causalidade irrecusável que toma a marcha do progresso e do aperfeiçoamento humano como condicionantes das formações sociais, inclusive as dos Estados nacionais<sup>1</sup>. Contudo, em todas as formas de unificação e de coesão, há exclusão. Ou, como nos advertiu Walter Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie.” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Enfim, há uma clara aproximação entre os primeiros romances históricos e a historiografia das nações que então se formavam, ou se consolidavam, desde o início do século

---

<sup>1</sup> Em *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*, Hegel destaca que, assim como as leis, a língua e todas as outras formas de representação do Estado, a história do passado é crucial para a homogeneização da cultura e para constituir a existência exterior da nação; por isso, a importância de rastrear a raiz da palavra história, que apresenta tanto o sentido dos acontecimentos como o sentido da narração dos acontecimentos (HEGEL, 2001, p. 112-113).

XIX, de acordo com um pensamento sobre a história do progresso. No cabo de guerra entre o registro histórico e a literatura, vencia o historicismo científico, de lastro documental e nacionalista. Conforme aponta Célia Fernández Prieto,

En su proyecto de recrear el pasado, de reconstruirlo y resucitarlo imaginativamente, la novela histórica romántica declara su soporte documental y su intención de hacer conocer a los lectores de una forma amena aspectos del pasado histórico nacional. La novela aparece ahora como un buen auxiliar de la historiografía, como la posibilidad de completar la historia llegando hasta donde ella no puede llegar: los detalles de la vida privada, los acontecimientos menudos, las costumbres, etc. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 89).

Claro que não se pode generalizar do mesmo modo a produção do século XX e deste início do XXI, tomando-a como desafiadora das referências que mobiliza, até mesmo porque muitos dos textos ainda refletem um certo controle do imaginário por parte do autor que pouco desconfia das fontes historiográficas que consulta e com que dialoga. Porém, é mesmo perceptível uma intensa produção que joga de maneira diferenciada com o passado, antes convidando seus leitores a uma reflexão sobre como se dá esse acesso aos textos históricos, dificultando qualquer possibilidade de uma ratificação prévia do que tenha sido o passado acessado. Ao invés de rerepresentar o passado, as ficções que desafiam os arquivos repensam-no.

Autores como os latino-americanos Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos e Mário Vargas Llosa, ou como os portugueses José Saramago, Antônio Lobo Antunes e Mário Cláudio, ou os africanos de países lusófonos, como o angolano José Eduardo Agualusa e o moçambicano Mia Couto, e os brasileiros Ana Miranda, Márcio Souza, Haroldo Maranhão e muitos outros, além do próprio Silviano Santiago, mas, também, em outras partes do mundo, escreveram ou continuam escrevendo sobre personas, lugares e acontecimentos do passado, mas buscando produzir um jogo de conflitos entre a ficção e as referências consultadas.

É nesse contexto que se insere parte significativa da produção ficcional do escritor, crítico cultural e professor de literatura Silviano Santiago, que em sua obra apresenta uma série de diálogos imaginários com os artistas do passado. Destacam-se os romances e contos que ficcionalizam escritores e artistas canônicos, quando surgem nos textos enquanto narradores e personagens, às vezes, muito próximos ao escritor-narrador Santiago, dentro e fora da diegese num claro desafio aos seus limites. São de suma importância a esta pesquisa as figurações do Graciliano Ramos, no romance *Em liberdade*; do Mário de Andrade, em dois contos do livro



*Histórias mal contadas*; do dramaturgo e poeta surrealista Antonin Artaud, no romance *Viagem ao México*; e do fundador da Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis, no romance *Machado*.

Assim, priorizando uma análise crítica de tais relações provocadas no jogo ficcional contemporâneo com seus referentes históricos, opta-se por um caminho que privilegie a compreensão de questões fundamentais da composição da narrativa ficcional e do ato de leitura, em detrimento de uma análise de categorias e/ou de funções do que se convencionou chamar de romance histórico, ou de qualquer outra nomenclatura utilizada com o propósito de circunscrever propriedades específicas. Com efeito, os atributos específicos e/ou típicos do “subgênero” ficção histórica entram nesse trabalho como ponto de partida, e não como objetivo final.

Portanto, para apreender melhor o que ocorre no ato da leitura da ficção histórica contemporânea, e mais especificamente nas narrativas ficcionais de Santiago mencionadas acima, torna-se relevante discutir algumas questões e alguns conceitos teórico-críticos que problematizam as relações entre a narrativa e o tempo, a leitura enquanto efeito estético, a ficção e o referente, a dinâmica da leitura de ficção histórica, a leitura emancipada como um gesto político e a noção de autor como um curador. Alguns pensadores da segunda metade do século XX e do século XXI foram priorizados para um maior aprofundamento das análises dos textos ficcionais, porque tocaram em questões e apontaram caminhos que mais se aproximam dos problemas detectados nas próprias ficções de Silviano.

## 2.1 NARRATIVIDADE E TEMPO, SEGUNDO PAUL RICOEUR

O filósofo francês Paul Ricoeur é um dos pensadores que propôs e discutiu a relação entre narrativa e tempo de modo bastante aprofundado e com destaque para o processo de leitura dessa relação. Suas reflexões não situaram o assunto específico de gêneros ou subgêneros literários, como o caso do romance histórico. Ricoeur buscou a compreensão sobre a narrativa temporal, nos três tomos de *Tempo e Narrativa*, na historiografia, na literatura e na filosofia, buscando demonstrar as complexas operações envolvidas e seus elementos fundamentais, a partir de uma ótica fenomenológica, mas que não rechaçou resultados críticos e teóricos de outros campos do conhecimento.

Erigindo uma base hermenêutica na confluência da aporética da temporalidade em Santo Agostinho e de uma concordância pelo ato poético da intriga em Aristóteles, Ricoeur compreende que a narratividade é o que articula o processo temporal humano (RICOEUR,

1994, p. 20-83). Na releitura de *Confissões XI*, de Santo Agostinho, Ricoeur acaba por destacar na visão do teólogo medieval o elemento inconclusivo do tempo para as criaturas, sua distensão na extensão do presente ou seu dilaceramento constante (*distentio animi*), enquanto a eternidade é algo inerente e exclusiva do criador (RICOEUR, 1994, p. 50-51). Por outro lado, Ricoeur também busca na *Poética*, de Aristóteles, o conceito de tessitura da intriga (ou de *muthos* trágico) e passa a desenvolver uma noção de narratividade mais ampla, incluindo os gêneros da própria poética clássica, a exemplo da epopeia e do drama, pois o que importa é o seu agenciamento dos fatos (RICOEUR, 1994, p. 63).

É importante salientar que a proposição ricoeuriana não indica uma conjunção harmônica, cuja narratividade seria capaz de anular a inconstância do tempo ou a sua distensão, pois, “(...) a teoria aristotélica não enfatiza apenas a concordância, mas, de modo muito sutil, o jogo da discordância no interior da concordância. É essa dialética interna à composição poética que faz do *muthos* trágico a representação invertida do paradoxo agostiniano.” (RICOEUR, 1994, p. 65-66). Esse jogo interno da discordância temporal na concordância narrativa se dá por processos de intervenção estética, que Ricoeur apreende como uma operação mimética complexa (no sentido de uma *mimese* criadora) desdobrada em 3 fases – a “tríplice mimese” (RICOEUR, 1994, p. 86-87). É, sobretudo, essa discordância na concordância que será de grande valia para a análise das ambiguidades temporais nas ficções de Santiago, quando nem sempre a refiguração da personagem histórica, no caso os artistas da palavra de outrora, se harmonizará com a imagem biográfica da mesma, como construída pela historiografia literária.

Antes de seguir, torna-se de suma relevância insistir no destaque que Ricoeur oferece à noção de *mimese*, até porque será de grande proveito para as análises deste trabalho. Conforme o filósofo aponta,

Não é duvidoso que o sentido da *mimese* é exatamente aquele que é instituído por sua aproximação com o *muthos*: se continuamos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar da imitação criadora. E, se traduzimos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia ainda entendê-la na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção. O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se. Nesse sentido, o termo aristotélico *mimese* é o emblema dessa desconexão que, para empregarmos um vocabulário que é hoje o nosso, instaura a literariedade da obra literária. (RICOEUR, 1994, p. 76).

Por isso, trata-se de uma operação estética na qual pressupõe desdobramentos do trabalho de mediação operado pelo autor e a obra, além do leitor e da leitura, com o campo do

real. Tais desdobramentos, ou as três *mimeses*, são fases distintas que partem da percepção da pré-narrativa (*mimese I*), passa pela elaboração narrativa, ou a tessitura da intriga (*mimese II*), e segue até o processo de sua recepção (*mimese III*), mas de modo algum traduzem qualquer tipo de tautologia ou de círculo vicioso, como o próprio Ricoeur justifica, afirmando que não se trata de uma “tautologia morta” (RICOEUR, 1994, p. 87). Isso corresponde ao jogo e ao processo que induzem um movimento constante, diferentemente de uma trajetória evolutiva e teleológica.

No que tange à operação da *mimese I*, pode-se afirmar que esse estágio corresponde à leitura do funcionamento cultural já existente, ou seja, a percepção de uma narrativa antes da elaboração narrativa pretendida. Segundo Ricoeur, “(...) a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal.” (RICOEUR, 1994, p. 88). Não se fazem narrativas do nada, mas de “pré-narrativas” percebidas no meio cultural. É a dinâmica do fazer humano que informa a direção da narratividade que será estruturada.

Com efeito, a imitação não se dá diretamente dessa narrativa anterior, mas a partir da interpretação do autor e do leitor sobre o agir humano, que envolve relações de pressuposição e de transformação, num processo contínuo que se desenvolve durante as outras *mimeses*. Já a *mimese II* é o processo de mediação e de intervenção, que consiste em transformar a pré-compreensão do mundo em narrativa ou na tessitura da intriga, o “como-se” (RICOEUR, 1994, p. 101-103). Aqui, a ênfase recai no trabalho do autor que constrói a narrativa e na obra que se estrutura para a sua posterior recepção.

A *mimese III*, ou a culminância mesmo da tríplice *mimese*, é como a narrativa intermedia a obra, a tessitura da narrativa, com o leitor, e a relação produzida nesse ato é que configura o jogo da significação. Não perdendo o caráter de processo, em que ocorre a transição da *mimese II* para a *mimese III*, a obra se apresenta como estruturação, e não como estrutura pronta para uma recepção passiva. É a leitura que atualiza a história e joga com a disposição narrativa (RICOEUR, 1994, p. 117-118). Toda dinamicidade do processo mimético desdobrado por Ricoeur contesta que a ficção histórica apresente uma leitura sobre o passado. Trata-se, antes, de um dispositivo que provoca leituras sobre o passado.

Nesse sentido, a *mimese III*, ou o ato de leitura propriamente dito, ganha relevância na construção narrativa porque demanda o engajamento do leitor no jogo da significação. Isso porque a pré-narrativa é somente o primeiro passo para a ressignificação do mundo e da temporalidade humana, pois as referências tomadas do real empírico sofrem uma transmutação simbólica, materializados no trabalho do autor e na obra, a fim de que o leitor vá para além do

reconhecimento das informações do mundo<sup>2</sup>. Como aponta Ricoeur, “(...) o fazer narrativo re-significa o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que contar, recitar, é refazer a ação segundo o convite do poema.” (RICOEUR, 1994, p. 124).

A partir desta base hermenêutica da trílice mimese, Ricoeur adentra a problemática das formas narrativas da história e da literatura, destacando não somente direções opostas, mas, em certa medida, complementares, porque reconhece que ambas são a obra composta pela refiguração do tempo na narrativa (RICOEUR, 1994, p. 136). Contudo, ainda assim, é preciso demarcar questões e elementos que as distinguem, e que melhor esclareçam a dinâmica do jogo ficcional na apreensão do tempo, sobretudo para o reconhecimento de quando, onde e como uma narrativa se utiliza da outra, e vice-versa. Para Ricoeur,

O que a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum é dependerem das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo de *mimese* II. Em compensação, o que as opõe não diz respeito à atividade estruturante investida nas estruturas narrativas enquanto tais, mas sim à pretensão à verdade pela qual se define a terceira relação mimética. (RICOEUR, 1995, p. 10).

Mesmo diante de inúmeras vertentes e de problemáticas infindas, a exemplo da querela entre história política e história científica predominante entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, os estudiosos da historiografia parecem manter a sua posição diante do mundo dos acontecimentos como uma espécie de guardiões da memória. É esta “pretensão à verdade”, destacada por Ricoeur como ponto central da narrativa histórica, que está atrelada ao problema da referência na ficção, e que, como foi visto anteriormente, depende do processo da *mimese* III. Existe um “entrecruzamento” da narrativa histórica com a narrativa ficcional, porém, segundo intencionalidades bem distintas acerca do relacionamento com uma aporética do tempo. Ou seja, enquanto a historiografia busca reinserir o tempo da vida no tempo cósmico através de elementos “conectores”, a exemplo do “calendário”, dos “ciclos geracionais” e da noção de “rastros”, tomando a dívida para com o passado como vetor fundamental em seu empreendimento; a narrativa de ficção, por sua vez, explora as “variações imaginativas” sobre as mesmas aporias levantadas pela fenomenologia da temporalidade (RICOEUR, 1997, p. 173-174). Aliás, noção de grande rentabilidade para as análises dos anacronismos utilizados pelos autores de ficção histórica na contemporaneidade, ou no tempo conhecido como pós-moderno,

---

<sup>2</sup> Em outra obra, intitulada *A metáfora viva*, Ricoeur discute com mais profundidade sobre a peculiaridade da função poética que não se limita a permanecer na própria linguagem, em detrimento de uma negação das referências que são predominantes na função descritiva. Trata-se de uma outra forma de falar das referências, um modo mais “dissimulado”, como ele justifica no início do 1º tomo de *Tempo e narrativa* (RICOEUR, 1994, p. 11).

a exemplo de Santiago, porque permite abordar um posicionamento crítico e, às vezes, irônico do artista sobre os arquivos que faz uso, quando esses autores priorizam o imaginário em detrimento da veridicção.

Isso nos traz à questão da referência na narrativa ficcional e dos seus efeitos de sentido no processo da *mimese* III, a leitura. Enquanto a narrativa histórica busca validar o sentido denotativo dos acontecimentos narrados, a ficção explora as variações imaginativas da aporética do tempo e é nesse ponto que o imaginário intervém com força. Conforme nos conta Ricoeur, “do simples fato de que o narrador e seus heróis são fictícios, todas as referências a acontecimentos históricos reais são despojados de sua função de representância relativamente ao passado histórico e obedecem ao estatuto irreal dos outros acontecimentos.” (RICOEUR, 1997, p. 220). Na narrativa de ficção, as referências não são validadas como ponto final, mas apenas mencionadas como gatilhos para uma refiguração, algo como uma “referência produtora”, que é, ao mesmo tempo, “revelante” e “transformante”, o que faz com que Ricoeur até reconheça a insuficiência e a inviabilidade do termo “referência” (RICOEUR, 1997, p. 274). Mas que, para nosso intento analítico, torna-se elemento estrutural relevante na observação do relacionamento entre a ficção e a narrativa histórica, apesar do subgênero ficção histórica, lembramos, não ter sido alvo dos interesses de pesquisa de Ricoeur.

## 2.2 LEITURA E EFEITO ESTÉTICO, CONFORME WOLFGANG ISER

Uma vez tocado no assunto leitura, ou na relação do texto com o leitor, que corresponde à operação da *mimese* III, para Ricoeur, torna-se imprescindível discutir com mais profundidade o papel que a referência desempenha no ato de leitura e a sua relevância no processo da significação da obra literária. Desse modo, fazemos aqui uma apropriação de alguns conceitos-chave da chamada teoria do efeito estético, construída por Wolfgang Iser, por considerá-la uma perspectiva teórico-crítica, também de base fenomenológica, que dialoga efetivamente com o pensamento de Paul Ricoeur, e, além disso, contempla uma necessidade epistemológica de compreensão do relacionamento produtivo entre realidade, imaginário e ficção, que está para além do dualismo costumeiro.

É em sua obra *O ato da leitura*, formulada e publicada na década de 1970 na Alemanha, que Iser instaura uma posição diferenciada dos postulados em voga até meados do século XX na compreensão da significação literária. Diante da oposição extremista entre uma crítica de base psicológico-biográfica, predominante no século XIX, que buscava o sentido da literatura nas intenções do autor e no contexto sócio-histórico de gestação da obra, e uma crítica

immanentista, impulsionada pela corrente estruturalista do início do século XX, que transferia o sentido da literatura para o texto e anulava o autor, Iser acaba por destacar o papel do leitor na construção do sentido, e, sobretudo, confere ênfase à própria práxis da leitura, quer dizer, ao ato de ler ou, segundo ele mesmo informa no prefácio à primeira edição, “(...) na relação dialética entre texto, leitor e sua interação.” (ISER, 1996, p. 16). Por isso, ainda, ele opta pela denominação “teoria do efeito estético”, visando distinguir da “teoria da recepção”, também em voga no mesmo período, e que se preocupava mais com os “(...) juízos históricos dos leitores” (ISER, 1996, p. 16), que teve como principal pensador o, também alemão, Hans Robert Jauss<sup>3</sup>.

Tais pressupostos auxiliam a compreensão de alguns elementos da narrativa ficcional que se apropria de referências históricas, porque permite apreender na estrutura da obra dispositivos que induzem à cooperação constante do leitor para além do reconhecimento de informações do mundo ou da narrativa histórica. Datas, nomes de personagens históricos, nomes de lugares, acontecimentos conhecidos por um público maior são apenas alguns dos exemplos de referências do passado trazidos em textos de ficção histórica, como nos romances e contos de Santiago, mas que não servem para reafirmar o que dizem os arquivos. O texto literário, por essa ótica, não traz a realidade para a obra visando ao reconhecimento do leitor como estágio final de um processo, mas se utiliza de elementos da realidade, compartilhados entre autor e leitor, para a criação de um algo ainda não existente. A ficção organiza a realidade para se comunicar (ISER, 1996, p. 102).

Com efeito, a obra literária se apresenta a partir de uma estrutura que busca dialogar com leitores e, para isto, mobiliza “repertórios” já selecionados do mundo extratextual. São “modelos de realidade” que traduzem convenções do cotidiano para a compreensão de interlocutores, uma vez que “(...) esses textos já se referem a sistemas em que a contingência e a complexidade do mundo são reduzidas e é produzida em cada caso específico uma construção de sentido do mundo.” (ISER, 1996, p. 133). Contudo, não só a redução de sistema da realidade interfere nas referências, mas, também, a sua “despragmatização” modifica o sentido do repertório evocado no texto, uma vez que elementos captados e retirados de outro contexto já não são os mesmos no contexto de interação com os leitores. Isso não quer dizer que o antigo contexto seja negado, mas, pelo contrário, ele se transforma em pano de fundo, atuando

---

<sup>3</sup> Interessado em questões como “horizonte de expectativa”, a obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Jauss, publicada pela primeira vez em 1974, propõe o retorno da história literária, agora, com a interferência fundamental da leitura e do leitor nas análises.

sobretudo na orientação de uma perspectiva presente e construída no próprio ato de leitura (ISER, 1996, p. 148).

Essa interação entre contextos ocorre por meio de “estratégias” que o texto ficcional apresenta e que impulsiona a comunicação constante entre texto e leitor. Para Iser, o esquema é composto por uma relação entre 1º e 2º planos, em que num primeiro momento ocorre a seleção de elementos do repertório textual que são acessados dos modelos de realidade, o que confere certo grau de familiaridade na comunicação; e, num segundo momento, uma combinação dos elementos do texto, por parte do leitor, que demonstrará o que não era familiar no contexto de origem, ou seja, relações que acabam por oferecer possibilidades outras de sentido, antes não captadas no arranjo cotidiano dos elementos (ISER, 1996, p. 172-173). Segundo Iser,

Por isso, o primeiro e o segundo planos assumem em textos ficcionais uma outra relação, em cujo desenvolvimento ambos se modificam. Pois a despragmatização de determinados elementos na seleção aponta para os sistemas correspondentes de referências, mas os situa em uma perspectiva que os sistemas de referências, em sua pura familiaridade, ainda não podiam ter. Daí segue: a evocação do segundo plano familiar e a mudança de sua familiaridade coincidem. Se lembramo-nos que esse segundo plano tem apenas um caráter virtual, pois não se manifesta verbalmente no texto, ele não só aparece na seleção, como também é reestruturado em seus pontos significativos. Tal transformação, que afeta a referência contida no pano de fundo, deve refletir-se na avaliação dos elementos selecionados, que agora não se situam em referência a seu próprio pano de fundo, mas sim àquele que sua perspectiva modificou. (ISER, 1996, p. 175).

Isso caracteriza em grande parte a ficção histórica ou quando textos ficcionais se apropriam de referências da narrativa histórica, pois, por vezes, o arranjo textual mais contemporâneo costuma selecionar elementos de um contexto histórico evocado e os dispõe em justaposição no enredo com outros elementos distantes e distintos em tempo e espaço. Se a busca por uma noção de coerência obriga o texto ficcional a se submeter ao que apenas informa a narrativa histórica selecionada e referenciada, a anacronia encontrada poderá ser considerada um problema. Contudo, se se presta mais atenção ao funcionamento do esquema entre os dois planos e à modificação constante do contexto de origem ao ter elementos selecionados despragmatizados, além de considerar a necessária combinação pelo leitor de elementos “estranhos” na ficção para que se crie outros sentidos, então o jogo proposto terá mais efetividade.

Essa exploração dos jogos de leitura na ficção contemporânea que traz elementos bem diversos e extraídos de narrativas históricas distintas acaba por induzir o leitor a uma maior



participação no texto. O que parece, *a priori*, ferir as leis da coerência histórica propõe uma modificação contundente nas referências, demonstrando que elas apenas são um ponto de partida, e não, o estágio final da representação ficcional.

Tudo porque as estratégias do texto não trabalham sozinhas, mas precisam da ativação do leitor para que a interação seja completa. O texto apresenta as referências extratextuais e novos arranjos com possibilidades diversas de combinação, enquanto o leitor investe a sua bagagem cultural ou o seu conhecimento de mundo e produz relações de perspectivas no texto. Nesse sentido, a literatura esboça um “sistema perspectivístico”, tendo a narrativa ficcional como modelo que melhor explicita o jogo de diferentes visões do objeto dispostos no texto, com quatro perspectivas iniciais (narrador, personagens, ação ou enredo, e ficção marcada do leitor) com as quais se compõe a primeira combinação do repertório (ISER, 1996, p. 179). Aqui, além da marcação de uma figuratividade no próprio texto literário, como fora muito comum em alguns romances do século XIX europeu em que o narrador se dirigia direta e explicitamente aos leitores da época, o leitor também é um “ponto perspectivístico” que se movimenta dentro do texto pelas diversas perspectivas existentes, além de se manter fora do texto e utilizar de sua posição no mundo para cotejar as experiências ficcionalizadas com as de sua própria vivência. Para Iser,

Enquanto o objeto da percepção se evidencia como um todo, o texto apenas pode ser apreendido como “objeto” em fases consecutivas da leitura. Em relação ao objeto da percepção, sempre nos encontramos diante dele, ao passo que, no tocante ao texto, estamos dentro deste. É por isso que a afeição entre texto e leitor se baseia num modo de apreensão diferente do processo perceptivo. Em vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender. (ISER, 1999, p. 12).

Com a possibilidade de movência pelo objeto, o sujeito experiencia outras posições e perspectivas, sobretudo na seleção e combinação de relações estranhas daquelas consideradas familiares, portanto, “(...) na leitura pensamos os pensamentos de um outro, (...)” (ISER, 1999, p. 41). E na experiência de ser outros através da leitura, de reagir a outras posições e diante de novas relações, enquanto nossos padrões de representação são empurrados para o passado, o texto acontece como evento real (ISER, 1999, p. 45-46). Essa movência também impulsiona diferentes reorganizações das posições subjetivas e induz os leitores a saírem de seus lugares, a se emanciparem.

É a partir de sínteses, ou de imagens, produzidas na leitura que se criam representações de objetos não existentes, ou ainda não formulados pelas relações anteriores evocadas no texto. Como explicita Iser, “o que estimula sua produção não é a ausência; ao contrário, o modo de manifestação da representação literária acrescenta algo ao que já conhecemos.” (ISER, 1999, p. 64). Nesse sentido, quando se nega o repertório apresentado pelo texto e opta-se por uma combinação inusual dos códigos e dos esquemas, produzem-se representações (ISER, 1999, p. 75). Isso não quer dizer que todo texto ficcional só adquira sentido a partir da contrariedade obrigatória de suas referências, mas, com certeza, envolve o mínimo de modificação destas para algo ainda não dado pelo texto.

Tudo isso conduz a uma compreensão do relacionamento entre texto e leitor como uma “assimetria” constitutiva, em que a interação se dá não de modo harmônico e padronizado, mas, outrossim, a interação ocorre a partir do preenchimento pelo leitor das lacunas e dos lugares vazios que se formam no ato da leitura entre as relações do repertório textual, as referências do leitor e as combinações apresentadas que negam aquelas do mundo extratextual de onde o repertório foi extraído (ISER, 1999, p. 103). É pela indeterminação dessa assimetria, estruturada basicamente pelos lugares vazios e pela negação, que as representações irão se formar, sendo estas, ao mesmo tempo, fruto da criação do leitor, mas constantemente reguladas pelos esquemas do texto.

Para Iser, ainda importa verificar os procedimentos históricos dessa estrutura assimétrica no ato da leitura de textos ficcionais. Exemplificando com gêneros e tipos de ficções predominantes de determinados períodos da história moderna e em algumas sociedades, nota-se que os usos das indeterminações foram controlados visando a um efeito específico de acordo com uma leitura hierárquica das perspectivas do texto. Nos romances do séc. XVIII, como os de Fielding por exemplo, a perspectiva do protagonista se sobrepunha às outras, enquanto que em considerável parcela de romances da primeira metade do séc. XIX, a perspectiva do narrador e do leitor implícito marcado no texto ganham proeminência em detrimento da perspectiva dos personagens; já nos textos ficcionais situados entre o fim do séc. XIX e início do séc. XX, momento conhecido por alguns como o da “alta modernidade”, apresenta-se uma desierarquização dos pontos de vista e um aumento significativo dos lugares vazios, chegando a produzir uma desorientação intensa no leitor com mudanças constantes de focos narrativos, a exemplo do que ocorre em *Ulisses*, de James Joyce (ISER, 1999, p. 158-166). Por isso, uma marca que distingue os textos modernos é o seu emprego dos “procedimentos negativos” (ISER, 1999, p. 165).

Algumas outras questões que nos interessam particularmente foram discutidas por Iser no livro *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, lançado na Alemanha, em 1991, e publicada a sua tradução no Brasil, em 1996<sup>4</sup>. Aprofundando as problematizações envolvidas no ato da leitura de textos ficcionais, o pensador alemão passa, então, a discutir os pressupostos que estruturam a experiência literária e a transformação subjetiva dos leitores na leitura. Na busca por conceitos e noções que ancorem uma visão analítica sobre os usos da referência histórica ou da realidade em narrativas ficcionais, deve-se atentar para a ênfase que Iser concede à desconstrução de uma prática analítica costumeira, o nosso “saber tácito”, que é a de opor categoricamente ficção e realidade, para substituí-la por uma tríplice relação: o real - a ficção - e o imaginário (ISER, 1996b, p. 13).

A partir disso,

Decorre daí que a relação triádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional. Ao mesmo tempo, fica claro o que caracteriza o ato de fingir e, assim, o fictício do texto ficcional. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrarias, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas. (ISER, 1996b, p. 14-15).

Tratam-se de várias modificações que ocorrem no ato da leitura, tanto do real evocado nas referências que se torna signo de uma irrealização, quanto do imaginário que de inexistente se torna signo da realização, ambos pela ficcionalização em curso e promovida pelo leitor. Nas transgressões de lugares e posições indicados pelo texto, os elementos deixam de efetuar a função anterior ao seu uso e passam a desempenhar funções outras de acordo com os processos de seleção e de combinação. Com isso, a referência deixa de ter uma função designativa, paralisando o uso denotativo da mesma, e passa a desempenhar uma função figurativa (ISER, 1996b, p. 22).

O processo apresentado no ato da leitura leva à compreensão da ficção como um jogo aberto e pulsante, que apresenta os elementos necessários para o seu início, comunica as suas regras e convida à transgressão constante, além de propor deslocamentos efetivos acerca das posições anteriores, tanto das referências quanto dos seus jogadores – os leitores. É um jogo entre mapa e território, pois a relação de diferença entre significante e significado desloca e

---

<sup>4</sup> Aqui, será identificado como ‘1996b’, porque a edição é do mesmo ano do primeiro volume de *O ato da leitura*.

divide o designante de um território que antes designava, ou a determinação de seu código, e, agora, se transforma em mapa que nega a designação anterior, mas que possibilita a emergência de outros territórios, da produção de seu significado (ISER, 1996b, p. 303-305).

Portanto, quando se identificam elementos e objetos da realidade nas referências textuais, o mundo não é dado, mas representado pelo fingimento, posto entre parênteses como se fosse o mundo mesmo. Assim como os personagens históricos relidos na ficção, que passam a desempenhar uma outra imagem do que foram, mesmo que sejam ainda ficcionalizados como os mesmos. Segundo Iser, esse “como se” constitui o “desnudamento da ficcionalidade”, que suspende os atributos naturais do mundo real e o separa da realidade, ainda que a ficção pretenda obter um efeito de realidade tão próxima quanto (ISER, 1996b, p. 24). Assim, tanto a realidade quanto a história tida como real, evocadas nas referências encontradas nos textos de ficção, desempenham uma função para além de um reconhecimento imediato do contexto de origem. Como já mencionado anteriormente nas palavras de Iser, elas acrescentam algo ao real ou, no caso que mais nos interessa, à história. Um suplemento, enfim.

### 2.3 SUPLEMENTO, DIFERENÇA E SUSPENSÃO, POR JACQUES DERRIDA

Uma vez tendo finalizado a seção anterior com os conceitos de “diferença” e de “suplemento”, tão relevantes no esquema analítico do ato da leitura e do jogo da significação para Iser, mas, também, no processo da tríplice mimese, de Ricoeur, cabe retomar, detidamente, algumas questões atreladas aos usos proferidos desses conceitos por Jacques Derrida, que tanto dialogam com os postulados hermenêuticos e fenomenológicos dos pensadores apresentados até aqui. Trata-se de promover um diálogo dessas teorias críticas surgidas nas décadas de 1960 e 1970, mas que vigoram até os presentes dias pela fertilidade com que sustentam leituras das produções estéticas em voga na contemporaneidade desde aquela época.

Os conceitos-chaves da “diferença” e do “suplemento” atuam juntos e são fundamentais para a chamada teoria desconstrucionista derridiana. Tratam-se de palavras que percorrem quase toda a sua obra e aparecem em alguns textos críticos do filósofo com mais ênfase, por elucidarem um deslocamento significativo sobre o entendimento do jogo da significação na linguagem<sup>5</sup>. Um desses textos é o ensaio “A Estrutura, o signo e o jogo no

---

<sup>5</sup> É preciso registrar, também, que os conceitos e o pensamento derridiano são de grande relevância na formação intelectual e estética de Silviano Santiago, como ele atesta em ensaio intitulado “Análise e interpretação”, de *Uma literatura nos trópicos*, de 1978, em que demonstrava quais seriam os rumos da leitura do texto literário a partir daquele momento em consonância com o pós-estruturalismo francês. Além disso, Silviano é lembrado por alguns críticos da atualidade (Evelina Hoisel, Ítalo Moriconi, Eneida Leal Cunha) que foram seus alunos nos anos 1960 e 1970, como o precursor do pensamento de Derrida na crítica literária brasileira, sobretudo a de base acadêmica.

discurso das ciências humanas”, que compõe a coletânea *A escritura e a diferença*, publicado pela primeira vez em 1971.

De acordo com o questionamento de Derrida no referido ensaio, a ideia de um centro existente fora de qualquer estrutura, tanto na metafísica quanto na linguagem, que governa a força do desejo e instaura os limites de um jogo fundado de antemão, e que opera por instâncias de legitimação como origem, fundamento, razão, significado, presença, foi repensada a partir de uma ruptura com a própria percepção da sua repetibilidade e do jogo de substituições que acabava por não instaurar nada de realmente novo (DERRIDA, 1995, p. 230-231). A partir de então, passou-se a uma compreensão do “centro” não como um lugar natural e fixo, mas como uma função da própria estrutura, uma espécie de não-lugar (DERRIDA, 1995, p. 232). Ainda segundo Derrida, tais problemas só foram demonstrados a partir de discursos “destruidores” que são frutos de toda uma época questionadora de diversas estruturas do pensamento ocidental moderno, como as críticas de Nietzsche à metafísica e aos conceitos de “ser” e de “verdade”, ou as críticas de Freud às noções de “sujeito” e de “identidade”, ou ainda de Heidegger com relação à noção de “ser” enquanto “presença” (DERRIDA, 1995, p. 232-233).

O relevante desses discursos e de outros mais que surgem na primeira metade do século XX, dos quais Derrida exemplifica com o trabalho etnológico de Levi Strauss e o uso da oposição clássica entre universal e cultural em análises da estrutura mitológica de sociedades diversas como metodologia, é que eles erigem uma crítica aos conceitos da metafísica a partir da própria estrutura de diferença desses. Ou seja, utilizando-se da prática da bricolagem, os analistas não desdenham dos conceitos, mas os reutilizam enquanto metodologia, contudo, atentos para modificações singulares a depender de estruturas que já não se encaixem tão perfeitamente como antes poderia parecer (DERRIDA, 1995, p. 237-239). As análises partem, então, da própria diferença encontrada na constituição dos conceitos, não descartando-os, mas demonstrando a sua arquitetura. Operando a desconstrução.

Assim, as ciências humanas, ao empregarem discursos sobre outros, inserindo desvios e acréscimos constantes, denunciam a impossibilidade de totalização requerida pelas estruturas metafísicas anteriores. A finitude e o empirismo dão lugar à infinitude e ao jogo de substituições intermináveis (DERRIDA, 1995, p. 244). Essa condição revela ausências e faltas que antes, no desejo de fechamento e de unidade das estruturas explicativas, não eram percebidas. Conforme aponta o filósofo,

Poderíamos dizer, servindo-nos rigorosamente dessa palavra cuja significação escandalosa sempre se atenua em francês, que este movimento do jogo,

permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da *suplementariedade*. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado. (DERRIDA, 1995, p. 245).

Com efeito, o suplemento da significação que nunca encerra a estrutura, mas que transborda o signo, também, por sua vez, denuncia a função da “diferença” que impossibilita o fechamento do jogo ao impedir qualquer noção tranquilizadora de identidade ou de centralidade originária. É que mesmo na repetição ocorre um acréscimo, ocorre a emergência de um outro do mesmo. Diante de uma interpretação da interpretação que buscava a decifração da verdade, eis que emerge a interpretação da interpretação como a produção do próprio jogo, não o seu fim, o que permite a superação da verdade, do próprio humanismo (DERRIDA, 1995, p. 249).

Tomando o desenvolvimento de tais noções, cabe verificar até que ponto conceitos ou estruturas de pensamento buscam deter o jogo da ficção. Nesse sentido, Derrida, em uma entrevista acerca do balanço crítico de sua obra, que fora publicada no Brasil, em 2014, sob o título de *Essa estranha instituição chamada literatura*, afirma a impossibilidade de totalidade e de uma fixidez no entendimento da relação da literatura com o mundo, ou com as referências extratextuais, porque faz parte da própria constituição da obra literária estar em suspensão constante com aquilo a que se refere.

Trata-se de “(...) uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.” (DERRIDA, 2014, p. 49). Pois, no instante em que se constitui enquanto tal, e isso depende da força envolvida no jogo da leitura a qual lhe permite dizer tudo, ela ultrapassa os limites da própria condição de institucionalidade, de força da lei, análoga a outros discursos que circulam em esferas que regulam e estabilizam a comunicação social, a exemplo do direito e da informação. Nesse sentido, a potência do “por vir” literário, do que institui destituindo, invalida aquela noção controladora da literariedade, ou da essência da literatura, noção cara ao Formalismo Russo, de uma roupagem metafísica por de trás da experiência estética. De outro modo, a literatura age por jogos instáveis que invalidam qualquer relação ingênua com um sentido pretenso. Referências extratextuais e a estrutura da obra negociam possibilidades de sentido, sem que um descarte a relevância do outro durante o processo. De acordo com Derrida,

Não há literatura sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *Suspensa* quer dizer *suspensão*, mas também *dependência*, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa, a literatura apenas pode exceder a si mesma. Sem dúvida, toda linguagem se refere a algo além de si mesma ou

à linguagem como alguma outra coisa. Não se deve escamotear essa dificuldade. Qual é a diferença específica da linguagem literária a esse respeito? Será que sua originalidade consiste em parar e prestar atenção nesse excesso da linguagem sobre a linguagem? Em exhibir, em observar [*re-marquer*], em oferecer à observação esse excesso da linguagem como literatura, a saber, uma “instituição” que não consegue identificar a si mesma porque está sempre em relação, a relação com o não literário? Não, pois ela não mostra nada sem dissimular o *que* ela mostra e *que* o mostra. (grifos do autor). (DERRIDA, 2014, p. 70).

Aproximando a discussão novamente do caso específico das ficções que dialogam e jogam com diferentes referências das narrativas históricas, permite-se compreender que essa perspectiva inviabiliza o entendimento de uma relação hierárquica suprema que coloca o imaginário e o fictício a serviço de uma narrativa considerada documental ou de fontes confiáveis sobre o passado histórico. Não é porque o arquivo afirma, que a literatura subscreve, pois, como ocorre nas ficções de Santiago, a imagem do passado é, muitas vezes, nevoenta e repleta de brechas, que reclamam, de escritor e leitores, a sua participação vital. Do mesmo modo, impede o polo oposto que tenderia ver na ficção uma possibilidade extrema de manipular dados e sentidos criados por outras fontes não literárias, de modo a negar a existência da referência, do mundo, do real. A literatura depende do que está fora dela. O inexistente só ganha existência a partir de outro existente.

Desse modo, importa, também, prestar atenção no que Derrida fala sobre a estrutura de “iterabilidade” do texto literário, que permite, ao mesmo tempo, uma univocidade, uma repetição, assim como também um deslocamento, uma diferença no repetível, ou seja, uma historicidade instituída no momento da explicitação da herança e da genealogia, enquanto ocorre uma recontextualização que tensiona a origem e a própria univocidade (DERRIDA, 2014, p. 98-99). Uma instituição que se destitui. Entre o passado e o “por vir”, a literatura insere no espaço aberto pelo jogo o que ainda não existe, e que só existirá fugazmente.

#### 2.4 A LEITURA NA FICÇÃO HISTÓRICA, PARA LINDA HUTCHEON E CÉLIA FERNANDEZ PRIETO

O levantamento feito até aqui sobre conceitos e noções da fenomenologia e do pós-estruturalismo é útil, metodologicamente, para sustentar a análise de ficções da contemporaneidade que dialogam produtivamente com referências da narrativa histórica sobre o passado. Trata-se de cruzar pensamentos sobre a construção narrativa e o tempo, assim como, também, sobre a literatura enquanto experiência estética que pressupõe um jogo constante com sujeitos leitores. Nesse sentido, partimos do que consideramos uma reflexão mais geral na



compreensão do entrecruzamento da narratividade e do tempo, assim como da dimensão da leitura como um acontecimento que mobiliza o dentro e o fora do texto, para, então, pensarmos em tais relações como resultados de ações humanas em contato com estruturas estéticas sempre móveis e instáveis.

Nesse momento, faremos a inserção de questões extraídas de estudos e de reflexões sobre a ficção histórica que dialogam fortemente com essas noções e, em alguma medida, problematizam as relações da narrativa ficcional com as referências históricas, a partir da observação crítica de elementos e recursos utilizados nas produções ficcionais recentes, dentre as quais recortamos os trabalhos de Silviano Santiago. Na busca por uma concentração maior acerca das problemáticas da experiência da leitura e da recontextualização das referências históricas na narrativa de ficção, trazemos à baila os estudos da canadense Linda Hutcheon e da espanhola Célia Fernández Prieto. Além disso, as pesquisas dessas autoras se destacam pela abrangência e profundidade com que tratam os problemas atinentes à ficção histórica, assim como, também, revelam amadurecimento e atualidade no tratamento analítico, não só reconhecendo o histórico da problemática, mas buscando maior compreensão do presente.

Para Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), o que aqui chamamos de ficção histórica recebe a nomenclatura “metaficção historiográfica”, numa distinção clara do “romance histórico”, teorizado por G. Lukács. Interessada, sobretudo, em narrativas de ficção da pós-modernidade (a partir dos anos 1960), com maior concentração de exemplos do cenário literário norte-americano, mas não somente<sup>6</sup>, a pesquisadora aponta e destrincha aspectos constituintes desse tipo ficcional que, justamente por se diferenciar de uma espécie de subgênero romanesco fixado em moldes universais e modernos, são extremamente híbridos e paradoxais. Segundo Hutcheon, do mesmo modo que as metaficções historiográficas trazem recursos metaficcionais que, por sua vez, produzem a visada autorreflexiva sobre a própria construção estética, atributo bastante próximo ao culto modernista, essas ficções dialogam fortemente com as referências, com a representação, pois se apropriam de acontecimentos e personagens históricos, por vezes extremamente populares (HUTCHEON, 1991, p. 21).

O que se presencia na contemporaneidade é um retorno à representação, ao mundo, à história, referências que foram sufocadas e quase extintas em algumas estéticas da pureza e da imanência. Mas, não um retorno ingênuo ao fora do texto. Antes, uma busca aos discursos sobre esse fora, sobre o mundo, sobre a história, com vistas a ultrapassar e a romper qualquer espécie de tentativa de fechamento da arte sobre si mesma. Nesse sentido, nem o dentro, nem o fora,

---

<sup>6</sup> Durante a obra, há menções à romances dos escritores Umberto Eco (italiano), Salman Rushdie (indiano), J. M. Coetzee (sul-africano), Alejo Carpentier (cubano) e outros.

mas algo entre, ou além. Isso ocorre nas ficções de Silviano, quando promove um retorno ao mundo da literatura, utilizando-se de informações históricas e biográficas de autores do passado, sem necessidade de fixação nos dados e nas fontes, mas na tentativa de refletir sobre os não-ditos dos referentes, ou aquilo que poderia ter sido e que não se sabe se de fato o foi.

A proposta de análise de Hutcheon reconhece o caráter inacabado e contraditório das próprias ficções que aborda, pois admite a necessidade de não impor uma estrutura teórica aos moldes metafísicos, mas permite, de outro modo, pensar em uma poética, uma “estrutura teórica aberta”, que acompanhe o fluxo da atividade cultural em pleno andamento (HUTCHEON, 1991, p. 31-32). A partir desse ponto de vista, as próprias noções de literário, referência e sentido estético, na vigência do espaço-temporal reconhecido por ela como pós-modernista, são repensadas, visando deslocar seus pressupostos centralizadores e abranger novas possibilidades de ocorrência, seus deslocamentos, suas diferenças.

Para a pesquisadora,

(...) o pós-modernismo é o *processo* de fazer o *produto*; é *ausência* dentro da *presença*; é a *dispersão* que precisa da *concentração* para ser a dispersão; é o *idioleto* que quer ser, mas sabe que não pode ser, o *código-mestre*; é a *imanência* que nega a *transcendência*, e no entanto anseia por ela. Em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do “e/e”, e não a do “ou/ou”. (HUTCHEON, 1991, p. 74, grifos da autora).

Com isso, a relação do objeto estético, da literatura, com as referências ao mundo, às narrativas históricas, se modifica. Já não pode mais ser apreendida enquanto relação unívoca, ou de acesso a um mundo real independente e imediato. É essa provocação que a metaficção historiográfica propicia quando, por vezes, abusa de referências datadas e facilmente rastreáveis a partir da consulta aos documentos históricos. Problematiza-se o acesso a esse mundo rastreável do lado de fora, aos documentos, ao passado, aos acontecimentos, pois, “(...) o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes.” (HUTCHEON, 1991, p. 122, grifos da autora). O que se contesta de forma contundente e paradoxal, pois insere e afirma por um lado, e desautoriza por outro, não é a existência do passado, mas seu acesso no presente a partir dos vestígios e dos rastros que se transformam em discursos, sobretudo por instâncias de explicação histórica legitimadoras pretensamente colocadas como narrativas autênticas.

Além do recurso metaficcional amplamente utilizado nas metaficções historiográficas, que se apresenta muitas vezes com o próprio sujeito escritor travestido de narrador e personagem comentando a feitura da narrativa, o processo intertextual, nas suas mais variadas

formas e estilos (citação, paráfrase, pastiche, paródia), evidencia o caráter discursivo das referências históricas presentes e explicitadas na ficção. Conforme aponta Hutcheon, “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Faz parte da estratégia da metaficção historiográfica explicitar as referências do passado por meio de outros textos, que, por sua vez, são os discursos sobre os fatos do passado, e não o passado bruto, o acontecimento em si. Com isso, a intertextualidade pós-moderna contesta o fechamento e o sentido único e centralizado do texto literário, quando expõe sua provisoriade voluntária a partir da infiltração inevitável de outros textos, de outros discursos (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Novamente, assim como vários outros teóricos já abordados aqui (Ricoeur, Iser, Derrida), o processo de deslocamento das referências, ou de sua recontextualização, é enfatizado como um elemento chave na instituição do jogo estético da ficção com o leitor. Trata-se de uma repetição, de uma reapresentação, mas de uma alteração, de uma diferença com relação ao contexto de origem. Ao trazer o mesmo do outro, o mesmo passa a ser um outro também. Como procedimento específico da ficção pós-modernista, essa operação de deslocamento e recontextualização das referências acaba por ser problematizada pela sua autorreflexividade, a sua metaficção. Para Hutcheon,

A história apresenta fatos – interpretados, significantes, discursivos e textualizados – feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão, sem jamais resolvê-la completamente. Assim, ela complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência historiográfica, etc.). Existe então uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referência. (HUTCHEON, 1991, p. 197).

É devido a isso que a leitura possui papel relevante na ativação do jogo estético proposto pela ficção com as referências históricas. Na própria exposição da “rota das referências”, em que Hutcheon (1991, p. 201) tenta demonstrar os cinco modos em que a metaficção historiográfica trabalha as referências no texto, além do intratextual, o auto-referente, o intertextual e o extratextual textualizado, há grande relevância o modo “hermenêutico”, ou seja, a própria performance da leitura, o que faz uma aproximação contundente à noção de “*mimese* III”, de Ricoeur, e ao processo de efeito estético, de Iser. Outro

ponto destacado por Hutcheon e que será de grande relevância para a leitura crítica das ficcionalizações de escritores operadas por Santiago é a mencionada “tensão” existente, tanto entre o real e o textualizado quanto entre as próprias referências sobre o mesmo acontecimento ou sobre a mesma persona, pois esse descolamento e esse atrito entre as informações do/sobre o passado é que permitirá vir à tona as “variações imaginativas” de que falava Ricoeur.

Já Célia Fernandez Prieto, em *Historia y novela: poética de la novela histórica* (2003), aponta questões semânticas e pragmáticas que ativam e desenvolvem o funcionamento do que ela considera como gênero da ficção histórica, com especial enfoque em alguns elementos que produzem efeitos de sentido peculiares no pacto de leitura. A autora salienta que não possui interesse taxonômico, mas parte de uma perspectiva comunicacional que toma a ficção histórica como um “macrogênero” que engloba historicamente outros “microgêneros”, a exemplo do romance histórico romântico, do romance realista, da metaficção historiográfica etc. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 167). Nesse sentido, também como Hutcheon, Prieto esboça uma poética da ficção histórica que acompanha as relações do gênero literário e suas mutações de acordo com sua inserção sócio-histórica, assim como também sua recepção contextual.

Para a pesquisadora espanhola, importa sobretudo analisar o gênero como “(...) modo de escritura y como modo de lectura.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 167). Ou seja, não só como foi escrito, mas como é pensado para ser recepcionado, a partir de sinais ou pontos de ativação que coordenam e organizam o discurso e sua comunicação. Isso se verifica na exposição de apontamentos de recursos paratextuais que ela desenvolve a partir do estudo de Gerard Genette<sup>7</sup>. Segundo Prieto, os paratextos são utilizados pelos autores como marcas genéricas e estruturantes da ficção histórica (títulos, prólogos, epílogos, epígrafes, além dos epitextos ou seus comentários), para marcar o contrato de leitura (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 169-177). Com isso, um título pode denotar explicitamente uma figura ou personagem histórico ou mesmo um acontecimento passado, indicando um recorte ou uma ênfase da narrativa; assim como prólogos ou notas bibliográficas podem indicar intenções, ironias ou mesmo acrescentar informações da pesquisa histórica dos autores, propiciando um endossamento daquilo que narra para captar credibilidade ou, caso contrário, despertar a dúvida sobre seu ponto de vista. Diante disso, se estabelece uma comunicação com os leitores, que, por sua vez, avaliarão a relevância das informações na interferência das narrativas que estão no corpo do texto. Os paratextos, no sentido focado por Fernández Prieto, são recursos amplamente

---

<sup>7</sup> Em *Paratextos Editoriais*, publicado no Brasil em 2009, G. Genette analisa os procedimentos paratextuais utilizados na edição de livros de ficção, a exemplo do título, das epígrafes, dos comentários críticos etc.

utilizados por Santiago, sobretudo quando se utiliza de documentos e cartas pessoais dos personagens históricos que aborda e ficcionaliza.

Com efeito, um dos traços de maior relevância da ficção histórica é mesmo a “enciclopedia histórica y cultural de los lectores”, pois trata-se de uma ficção que se destina àqueles que já possuam bagagem de leitura suficiente para reconhecer minimamente o assunto histórico eleito, de acordo com Fernández Prieto (2003, p. 178). Nas suas palavras,

El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente compartido: por un lado, lo confirma, lo corrobora y lo respeta al menos en el grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplía, lo matiza, lo completa, incorporando aquella información que es más improbable que la generalidad de los lectores posea y que sin embargo es necesaria para la conformación de la diégesis, o para la comprensión de la acción y de las conductas de los personajes (que dependen en mayor o menor medida del extratexto historiográfico del que proceden); y, en fin, lo reelabora utilizando los procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso puede cuestionarlo, desmontarlo o subvertirlo. Pero siempre, haga el uso que haga de esa competencia, se alimenta de ella, la necesita para funcionar como tal novela histórica. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 178).

Isso não quer dizer que a narrativa de ficção histórica proíbe a entrada de outros leitores. Muito pelo contrário, o procedimento de complexificação que exige o conhecimento do assunto histórico ou do personagem ficcionalizado acaba por impulsionar os sujeitos a buscarem informações, a retornarem ao texto mais preparados e aptos à interação. Trata-se de uma ficção que, duplamente, impossibilita um fechamento ou o esvaziamento da produção de sentidos. Isso porque além de exigir na leitura o cotejo de informações históricas e ficcionais, também exige que muitos enfoques sejam realizados de acordo com as perspectivas apresentadas pelo texto e de acordo com os graus de conhecimento histórico do leitor. Nesse sentido, trata-se de um tipo ficcional que busca mover a subjetividade dos leitores, impulsionando a sua emancipação.

## 2.5 LEITORES EMANCIPADOS, A PARTIR DE JACQUES RANCIÈRE

Todas as reflexões reunidas até então enfatizam o caráter movente e desconstrucionista da leitura literária, sobretudo a de textos de ficção histórica. Embora seja comum tratar da leitura e do leitor de ficção na crítica literária contemporânea, é preciso juntamente a isso compreender o gesto estético, mas, sobretudo, ético, por parte do autor que mobiliza tais jogos ficcionais. Pois, antes de um autor, há um leitor que não se contentou com a sua posição de

mero espectador passivo das coisas que leu, como aquelas relacionadas ao passado, que, agora, ele transforma em ficção. Esse é o componente político mais contundente da escrita ficcional, quando propõe uma atividade sempre incompleta e inquieta, em que seus participantes sejam autônomos e busquem sair de seus lugares destinados *a priori* na economia dos bens simbólicos e nas divisões da transmissão do saber na sociedade democrática.

O filósofo francês contemporâneo Jacques Rancière é um dos pesquisadores que mais tem se preocupado com os efeitos políticos nos regimes estéticos da atualidade, buscando alicerçar suas reflexões sobre a participação dos agentes sociais no campo político com as inferências que faz dos novos modos de compreensão da arte no cenário da democracia liberal. Nos diversos ensaios publicados em coletâneas, dos quais faremos menção aos livros *A partilha do sensível* (2005) e *O espectador emancipado* (2012), notamos uma preocupação constante do intelectual com as premissas ditas revolucionárias surgidas no contexto francês dos anos 1960, e desenvolvidas posteriormente, sobretudo com a manutenção de uma relação assimétrica de dominação das massas a partir de um capital simbólico centralizador. Para Rancière, a “partilha do sensível” é a divisão e a distribuição dos lugares e dos papéis atribuídos a um comum, que “(...) se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15; grifo do autor). Reconhecendo uma práxis política, e também estética, dessa partilha desde o mundo grego e na filosofia de Platão, as divisões do espaço público e político, que definem as possibilidades e atuações do comum, sempre sustentaram uma estrutura colonial cuja distribuição mais básica envolve os que sabem e os que devem aprender com os que sabem, ou, então, os que sabem e creem que irão ensinar aos que não sabem.

Com efeito, para modificar tal estrutura torna-se necessário não apenas operar mudanças de lugares, mas, sobretudo, compreender e modificar os pressupostos de tal estrutura da partilha. A emancipação estética e política, então, não seria a crítica social às relações de dominação institucionais, mas a sua capacidade de enunciar gestos possíveis de uma nova partilha do sensível, ou pelas possibilidades de mudanças de posições pressupostas, a exemplo das quebras nas organizações binárias e hierárquicas de trabalhadores e pensadores, ou de mestres e de ignorantes. Segundo Rancière,

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que



confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Na proposição de reorganizar a partilha do sensível através da relação entre estética e política, a ficção não pode ser considerada o oposto do real. Pois, a ficção “é o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escolas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação.” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Por isso, o espectador emancipado acompanha a aparente desordem como possibilidade de nova rearticulação e sua operação é não só estética, mas política, porque traduz a possibilidade de reorganização da divisão dos lugares estáveis da sociedade entre os que sabem e os que não sabem, entre os que escrevem e os que leem. A emancipação é o questionamento da própria oposição e da impossibilidade de ocupar outros lugares, pois ela é a subversão dos próprios lugares e das leis que os estabilizam.

Na obra e no pensamento de Silviano Santiago, a preocupação com a transgressão dos lugares estabelecidos socialmente a partir da prática leitora aparece diversas vezes em tom crítico, demonstrando aquilo que seria performado em sua ficção através dos extensos jogos lúdicos propostos com os seus espectadores/leitores. No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ele já destacava, a partir de Barthes e de suas distinções entre “textos legíveis” e “textos escrevíveis”, que, quando se trata do segundo tipo de texto, “(...) a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida a práxis.” (SANTIAGO, 1978, p. 21-22). Mais à frente, no mesmo ensaio, ele arremata o pensamento apontando que, “(...) a eficácia de uma crítica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo.” (SANTIAGO, 1978, p. 28).

Percebe-se que em plena década de 1970 já havia uma preocupação do intelectual Santiago quanto às relações entre literatura/artes e cultura de massa/mercado neoliberal, propondo como gesto crítico e empreendimento contestatório a esse cenário um exercício



estético e político que promovesse o incômodo para o leitor, tanto o de textos críticos quanto o de textos ficcionais. Essa postura permanece no horizonte de interesses de Silviano durante as décadas posteriores, sobretudo no período conhecido como da redemocratização de alguns dos países latino-americanos, além de ser a época de um impulsionamento das políticas de globalização nos países periféricos, dos quais se encontrava o Brasil. No ensaio “Intensidades discursivas”, de *O cosmopolitismo do pobre*, de 2004, vê-se que a reflexão acerca do problema intensificou-se a ponto de o intelectual considerar como postura autoritária parte da crítica especializada que não considerava outras formas de leitura como válidas. Segundo Santiago,

No caso dos meios de comunicação de massa, a confusão entre o que merece repúdio (o produto) e o que é mero instrumento de comunicação (o veículo) advém do fato de que, ao se analisar e privilegiar o modo de produção da mercadoria cultural e não o modo de produção da recepção daquela mercadoria, desclassifica-se *a priori* o “leitor”. Os teóricos modernos estão sempre a dizer que só um espectador de quinta categoria, um analfabeto fonético, pode interessar-se por aquele tipo de produto. Veículo, produtor, produto e espectador ficam restritos ao gueto da má qualidade, parte que são todos de um mesmo sistema visto e encarado em total pessimismo pelos críticos modernos. (SANTIAGO, 2004, p. 130).

A crítica proferida acima inclui a si mesmo e não deslegitima o pensamento anterior do ensaio dos anos 1970. Se antes a intenção era claramente política para que o leitor não permanecesse no próprio lugar destinado pelo contexto burguês e da lógica de consumo, agora a reflexão, ainda mais aprimorada e atenta aos novos ecos, continua reivindicando a emancipação leitora, só que com a devida atenção aos próprios leitores. Ou seja, a transgressão não virá de um *a priori*, mas de um diálogo com o próprio sistema vigente, de um entendimento do cenário e uma intervenção sutil e criativa.

Intervenção que o próprio ficcionista opera, quando leva os comentários críticos sobre o lugar da leitura e dos leitores em contato com os textos de ficção para dentro de seus romances e contos, dentre os quais estão esses que dialogam de perto com a literatura do passado e que estamos analisando. No romance *Em liberdade*, por exemplo, o narrador-personagem Graciliano comenta: “A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito romanesco é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura.” (SANTIAGO, 1994, p. 122). Já no romance *Viagem ao México*, o narrador Silviano convoca seu narratário da seguinte maneira: “Sou, tanto eu quanto Artaud somos generosos por ofício. Mesmo sem saber quem seja você, leitor, estamos de acordo em lhe deixar o peso da responsabilidade na explicação do que há de enigma e insensatez (nem tudo o é) nesta narrativa.” (SANTIAGO, 1995, p. 192).

Esse recurso metaficcional que produz autorreflexividade e impulsiona a mobilidade coparticipativa dos leitores faz parte do permanente interesse no tratamento da literatura como prática estética e política de Santiago, que, a partir das reflexões de Rancière que temos proposto, auxiliam a compreensão dos jogos entre o fictício, o imaginário e o histórico verificados em sua obra. Como ele menciona em “Literatura e cultura de massa”, também ensaio de *O cosmopolitismo do pobre*, “A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passada do presente.” (SANTIAGO, 2004, p. 121-122). Trata-se de uma ininterrupta troca de perspectivas com a alteridade, buscando, com a transgressão dos lugares, a emancipação da leitura e, sobretudo, o aprofundamento da consciência histórica.

## 2.6 O AUTOR COMO UM CURADOR

Dentre os questionamentos aos lugares estáveis da organização e distribuição dos papéis sociais e políticos no regime estético contemporâneo, chegamos, também, ao próprio lugar da autoria, que já não mais se sustenta como força autônoma e inequívoca de origem da própria produção artística. Quando Silviano Santiago, que sai da posição de espectador/leitor para a de autor, se imiscui nas narrativas ficcionais que escreve, utilizando-se das próprias leituras que faz, ele contesta e, ao mesmo tempo, projeta possibilidades outras de arranjos e de posições, como as de autor, narrador, personagem principal, escritor real ficcionalizado, de modo a exercer uma coordenação que não se encontra acima das outras posições, mas que produz mediação constante entre as mesmas. Chamaremos essa operação estética que coordena as diversas posições ficcionais e subjetivas de curadoria, assim como aceitaremos reconhecer o Silviano como um autor-curador. Trata-se de um recurso analítico que será empregado para melhor compreender o agenciamento de posições enunciativas que é mobilizado pelo escritor.

Nesse sentido, os textos ficcionais, como sempre repletos de referências múltiplas a narrativas históricas diversas, além das cenas particulares de performance de leitura em acervos culturais dos mais variados, não estão plenamente soltos, mas costumam propor na sua própria desorganização interna um conjunto, um produto curatorial, em que os leitores são convidados a ocuparem suas posições constantemente, para que possam, também a partir do itinerário apresentado na curadoria, transgredirem as mesmas.

No jogo proposto com as referências do passado, sobretudo quando a intertextualidade permite a paradoxal relação de presença/ausência de corpos e vozes históricas, a própria condição da autoria é questionada, mas ainda não abolida de todo. Ou seja, diante de um texto eivado de ecos e atravessado por discursos alheios, que tensionam ainda mais os arquivos e a

narrativa histórica oficial, é possível compreender o autor como um sujeito pleno e externo ao texto literário como fonte e origem inegáveis? Revelando total descrença na autonomia plena do sujeito, o autor tem deixado uma posição de fundador criativo do seu texto para ocupar uma função de curadoria, aquela em que se torna responsável pela montagem de um itinerário para seus leitores a partir da pesquisa e da elaboração sobre as referências que levantou.

É necessário demarcar que o termo “curadoria” que se usa aqui é aquele mais vinculado ao universo das artes visuais na contemporaneidade, sobretudo quando se refere a uma função e a um agente responsável por organizar exposições de outros artistas, colocando à disposição do público uma quantidade de obras, a partir do seu acesso a arquivos contextuais sobre os artistas e as obras, ou mesmo sobre os processos criativos daqueles, além de montar um itinerário que dialogará com os leitores/espectadores daquela exposição de uma certa maneira. Nesse caso, ele não é necessariamente o criador das obras expostas, mas interfere na leitura delas, propondo sentidos outros a partir de sua montagem. Na literatura, com a crise da autoria ou a ruptura com o conceito de gênio original, o autor se manifesta enquanto curador, quando não esconde seu acesso aos arquivos privados, quando lança mão da bricolagem com outros textos, ou quando não se posiciona do lado de fora do texto como regente supremo, mas se coloca em outras posições, como inclusive a de leitor do próprio texto. Trata-se de uma metáfora da atuação do escritor partindo do exemplo da prática do curador das artes visuais no cenário contemporâneo.<sup>8</sup>

Sabemos que a problemática não é recente, pois, uma discussão acirrada sobre a existência, ou não, de uma autoria reconhecível como fator preponderante para a explicação de um texto literário permeou boa parte da crítica estruturalista na segunda metade do séc. XX. Roland Barthes e Michel Foucault se debruçaram nessa questão e trouxeram indagações contundentes ao que anteriormente se atribuía como de extrema relevância para a compreensão literária: a identificação do escritor de carne e osso. No célebre ensaio “A morte do autor”, inserido na coletânea *O rumor da língua*, Barthes nega a figura real do escritor como decisiva para a compreensão do texto literário, afirmando que

---

<sup>8</sup> No ensaio “Curadoria como presença: marcas notórias da mediação dos autores nas obras”, de Edma de Góis, publicado no *Suplemento Pernambuco*, em 10 de abril de 2019, há uma sinalização de como a crítica literária pode se aproveitar das questões discutidas no âmbito das artes visuais a respeito da função curatorial para verificar em que medida a autoria está sendo deslocada e desconstruída no cenário literário contemporâneo. A ensaísta ainda lembra que a própria definição do termo não é consensual e que ele sofreu diversas alterações ao longo do último século: “a palavra curador, do latim *curare*, chega com este sentido na língua portuguesa. Até meados dos anos de 1950, curar ou conservar as obras de arte era o papel estrito dos curadores dos museus, na época associados aos diretores artísticos e/ou programadores. Mudanças museológicas e expográficas deslocaram a função conservadora para a de mediação ou propagação da experiência artística. Mais uma mudança é operada quando as exposições ganham novo perfil, incorporando a perspectiva desses profissionais a partir de eixos poéticos que assumem uma dimensão de criação.” (GOIS, 2019, p. 2-3).

(...) um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62).

Já Foucault, que destaca a aporia na função estrutural do sujeito no discurso, aponta que, “seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.” (FOUCAULT, 2009, p. 279). A partir disso, é importante destacar que no pensamento que contesta a fonte inequívoca de origem da autoria literária não existe propriamente uma negação total da própria pessoa do escritor. Mas, como os estudiosos do estruturalismo pautaram e demonstraram, há toda uma transformação de lugares e de posições enunciativas que modificam a origem da própria escritura, assim como a própria imagem subjetiva do autor que só é autor por causa da sua escritura. Como Barthes disse no prefácio de *Crítica e verdade*, não existem propriamente “criadores”, mas “combinadores”, cuja atividade do escritor seria a de variar e combinar as suas leituras, em que “(...) a literatura é semelhante à barca Argos: a barca Argos não comportava – em sua longa história – nenhuma criação, apenas combinações; presa a uma função imóvel, cada peça era entretanto infinitamente renovada, sem que o conjunto deixasse de ser a barca Argos.” (BARTHES, 2007, p. 21).

Outro componente dessa questão que não se pode deixar de lado é o estatuto de originalidade artística, também algo valorizado pelos pensadores românticos<sup>9</sup>, que somente fora questionado com virulência no âmbito das vanguardas europeias de início do séc. XX. Os *ready-mades*, do artista plástico dadaísta Marcel Duchamp, como a *Roda de bicicleta* (1913) e a *Fonte* (1917), que são materiais representativos do cotidiano e do consumo e que foram expostos em galerias e museus, questionaram os lugares institucionalizados da arte criativa ao apresentarem nada de novo e autoral e trabalharem com deslocamentos semânticos e reciclagens. No Brasil, Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928, decretava: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1990, p. 47). Esse trabalho de retirar qualquer postulado de especificidade da arte, operando desmontagens e remontagens insólitas e imprevisíveis, que contaminam e transgridem fronteiras e limites de gêneros e de linguagens diversas, assim como de subjetividades, é chamado de “frutos estranhos”, por Florencia Garramuño (2014), que aponta

---

<sup>9</sup> Para Immanuel Kant, em *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, a arte é fruto de um gênio natural, imanente, opondo-se diametralmente ao processo imitativo. Edição de 1995.

a inespecificidade da arte contemporânea como sua marca mais evidente e profunda. Para Garramuño, “nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo “cenário de igualdade”. (GARRAMUÑO, 2014, p. 16, cap. 1).

Com efeito, com a proliferação de textos que abusam dos inúmeros recursos intertextuais e transmidiáticos, das dispersões das fronteiras rígidas entre ficção e real, além do próprio desafio aos limites dos gêneros discursivos, surgem mais reflexões acerca da posição do autor. Destacam-se, nesse contexto, os trabalhos artísticos, mas, também, de pesquisa acadêmica, dos críticos norte-americanos Kenneth Goldsmith e Marjorie Perloff, além das pesquisas recentes de Luciene Azevedo.

Para Goldsmith (2015), o trabalho dos escritores na atualidade estão se aproximando cada vez mais do trabalho dos curadores nas artes visuais, a partir da técnica do *sampling*, ou seja, do processo de recortar e colar fragmentos de textos extraídos de obras diversas para a formação de um outro texto. Essa percepção, altamente influenciada pelos jogos de linguagem e os procedimentos de escrita no mundo digital, é nomeada por Goldsmith como “escrita não criativa”<sup>10</sup>, e contesta frontalmente a noção de originalidade na arte.

Já Perloff (2013), destaca que a *inventio* em vigor na atualidade é a emergência de um “gênio não original”, diferentemente do que ocorreu com a reivindicação dos românticos tendo o artista como fonte sublime da originalidade. Segundo Perloff, “a *citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21.” (PERLOFF, 2013, p. 48). É da explicitação das influências que se faz a criação, portanto, das vozes e criações de outros também.

A partir desses trabalhos e de uma análise da produção literária brasileira contemporânea, Azevedo (2017) aponta algumas das cenas em que a posição autoral sofre significativo deslocamento. A primeira delas é a autoficção, porque ocorre um procedimento de seleção e de recorte constantes da memória e das ficções de si para a composição dos romances (AZEVEDO, 2017, p. 160). Uma segunda aparição é a da “curadoria da leitura”, ou, de acordo com o crítico Jonathan Lethem, mencionado no trabalho de Azevedo (2017, p. 161-162), o “êxtase da influência”, cujo procedimento enfatizado é a intertextualidade exaustiva e confirmada pelo próprio autor/curador, em que muitas vezes a ocorrência se dá como um plágio

---

<sup>10</sup> Além de um livro com esse título, Goldsmith ministra cursos em universidades americanas apresentando e incentivando interessados à prática da criação não criativa.

deliberado de outro texto literário repetido parcialmente ou na íntegra. Também muito próxima à anterior, uma outra cena possível é a da “escrita-através” ou da “operação de escuta”, na qual o escritor menciona conversas pessoais com personagens que aparecem no livro (AZEVEDO, 2017, p. 162-164).

Todos esses exemplos fazem parte de um conjunto estranho da produção literária contemporânea em que velhas categorias, como as de gênio e originalidade, já não dão conta de sua compreensão. Percebe-se que muitos conceitos e noções ainda perduram, mas com um radical deslocamento. Com relação a essa prática curatorial da ficção na contemporaneidade com as referências do passado, a problemática de tais noções clássicas não é diferente. Segundo Tatiana da Silva Capaverde, em “A autoria nas reescritas apropriacionistas”, da coletânea de ensaios *Escrita não criativa e autoria: curadoria nas práticas literárias do século XXI*, de 2018,

Contemporaneamente, coexistem atitudes de ruptura e continuidade em relação à tradição, já que a produção literária do século XXI, ao mesmo tempo em que está em continuidade com a modernidade, adota uma atitude relacional que recicla técnicas e estratégias, reinscrevendo-as em um contexto cultural modificado. “Estabelece um vínculo com o passado, sem pretender negá-lo, mas fazendo dele uma releitura”. (VENEROSO, 2012, p. 54). Faz-se muito presente a perspectiva da reciclagem, que transforma o mesmo em outro mantendo visível o processo de apropriação, dando continuidade às relações intertextuais palimpsésticas já teorizadas no século passado, ao mesmo tempo em que rompe com a noção de influência devedora através de um processo livre da utopia de superação do passado. (CAPAVERDE, 2018, pos. 956-960).

Nesse sentido, os romances e contos de Silviano Santiago selecionados para esta análise se aproximam bastante dessas reflexões, pois apresentam elementos e recursos que contestam algumas destas categorias e, muitas vezes, se utilizam desse problema como assunto crítico a ser ficcionalizado na própria diegese, inclusive deslocando o lugar discursivo da produção crítica. Quando a voz de autoridade do crítico deixa seu lugar apriorístico e atravessa a ficção, ambas, crítica e ficção, permitem o gesto transgressivo do leitor/autor, assim como também anulam a soberania de sua(s) assinatura(s).

### 3 CRIADORES COMO CRIATURAS

“(…) há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.”

Roland Barthes, *O rumor da língua*

A curadoria das referências que detectamos na ficção de Santiago ocorre na operação metaléptica que ficcionaliza personagens históricos escritores. Suplementando as brechas dos arquivos e das narrativas históricas e biográficas sobre tais personagens, o crítico e ficcionista contemporâneo revisita pedaços da vida e questões relevantes dos trabalhos dos artistas de outrora, destacando, sobretudo, as relações dessas experiências de vida com aspectos políticos de suas obras estéticas. Essa releitura da arte e da literatura a partir da própria literatura do presente, com destaque para as refigurações de escritores do passado, não é uma exclusividade de Silviano, mas se tornou uma das marcas de sua obra até o presente momento.

Mesmo não tendo surgido na contemporaneidade, esse tipo de ficção que se volta para a própria literatura e que transforma escritores em personagens proliferou entre as décadas de 1970 e 1980<sup>11</sup> e segue ocorrendo até os presentes tempos. Ao lançar mão de tais procedimentos ficcionais, os escritores contemporâneos propõem um duplo questionamento, tanto com relação à imanência e à autonomia da obra de arte, valores apregoados pelo pensamento romântico, quanto com relação à separação entre o estético e o político, quando retoma um diálogo com referências históricas e, não por acaso, representantes da arte literária.

Inserir personagens ou narradores que ficcionalizam sujeitos do passado que escreveram a literatura torna-se um gesto, ao mesmo tempo, crítico e reflexivo, que, por sua vez, provoca um olhar diferenciado sobre os textos, já que a sua inserção, por si só, aponta para um deslocamento consciente entre as figurações historiográficas e as refigurações das narrativas

---

<sup>11</sup> É muito provável que a data de 1977 seja a que se registra a publicação das primeiras ficcionalizações de escritores do passado na contemporaneidade, pelo menos no cenário brasileiro. Um deles é o romance *Riverão Sussuarana*, do escritor e cineasta Glauber Rocha, que ficcionaliza Guimarães Rosa, e o outro, informado por Antônio Roberto Esteves (2010), é *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio. Antes disso, poderiam ser mencionados o romance *A morte de Virgílio*, publicado em 1945, do escritor austríaco Hermann Broch, a peça *Frei Luís de Souza*, do escritor português Almeida Garret, de 1844, e, muito antes, no século XIV, o poema épico *A divina comédia*, de Dante Alighieri, tendo, assim como no romance de Broch, a figura do poeta Virgílio enquanto personagem. O objetivo aqui não é de conferir uma relevância de gênese exata de um tipo ficcional, mas essas informações apenas servem para situar a questão minimamente em um contexto histórico e local.



ficcionalis, segundo os termos de Ricoeur (1994). Trata-se de uma prática que é evidenciada na própria escritura. Não se escamoteia a pesquisa, as fontes e muito menos as leituras das obras dos autores ficcionalizados. Faz parte da trama comunicar os bastidores.

Nesse sentido, a literatura fala de literatura. Mas não fala para si mesma. O próprio gesto de iluminação dos rastros na escritura é, já, uma chamada à leitura. E, por que não, um convite a uma outra escritura, já que, como Barthes apontou, “(...) a leitura é condutora do Desejo de escrever (...)” (BARTHES, 2004, p. 39). Ou seja, diferentemente de uma autorreflexividade que ignore o mundo lá fora, a autorreflexividade utilizada em tais textos se abre para a história, para outros textos, para vidas que deixaram alguma marca, ainda que fosse a marca da leitura de suas obras. Nesse caso, a história, a vida e o mundo irrompem de duas formas na narrativa ficcional: a primeira é a própria menção aos referentes do passado, inclusive com o uso extremado de recursos intertextuais; a segunda é a própria dispersão do eu do autor/curador no texto que constrói, fazendo transgredir os limites da vida de crítico e de escritor conhecido para se tornar, também ele, mais um personagem e ponto perspectivístico do texto. Esse gesto estético e ético questiona o recurso metaficcional utilizado por alguns vanguardistas europeus, quando pressupunham a superação de qualquer resquício de representação ou de figuratividade da chamada arte realista a partir do enclausuramento nos próprios materiais e meios da arte. Considerando esse um modo de encarar o presente e sua relação com o passado a partir da noção de pós-modernismo, Hutcheon aponta que,

Os paradoxos do pós-modernismo atuam no sentido de instruir-nos nas inadequações dos sistemas totalizantes e das fronteiras fixas institucionalizadas (epistemológicas e ontológicas). A paródia e autorreflexividade da metaficção historiográfica funcionam como marcadores do literário e também como desafios às limitações desse literário. A “contaminação” contraditória, por ela realizada, daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovavelmente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes, entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: a história, a biografia e a autobiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 282).

Na obra ficcional de Santiago é nítido o aproveitamento de sua bagagem de crítico e de pesquisador cultural para propor, também, reflexões em torno da criação literária através da ficção. Em romances e contos, o autor tem se valido de arquivos diversos, a exemplo de cartas, documentos pessoais, biografias e notícias, além das leituras das obras dos autores que ficcionaliza, para refigurar passagens de vidas e momentos relevantes desses artistas no cruzamento com problemas históricos que extrapolam os limites da vida privada de cada um deles.

Trata-se de um ponto marcante de sua obra, ainda em processo, que delinea a busca por uma reflexão que leve em conta o relacionamento constante entre as obras artísticas e as experiências dos autores. Conforme antecipamos brevemente na introdução, vejamos como isso ocorre nos textos. Em seu romance mais conhecido até o momento, o *Em liberdade*, de 1981, o narrador-editor transcreve aquilo que seria o diário de Graciliano Ramos em seus primeiros dias após ser libertado da prisão correcional da Ilha Grande, que ficara entre março de 1936 e janeiro de 1937, destino de muitos presos políticos na ditadura Vargas, ao mesmo tempo que traduz as ocorrências de um cotidiano de encontros com outras figuras célebres da vida literária na capital da República Federativa do Brasil. Já no romance *Viagem ao México*, publicado em 1995, um narrador-escritor brasileiro dos anos 1990, acompanha e interage com o dramaturgo surrealista francês Antonin Artaud na véspera e durante a sua viagem ao país dos Tahaumaras, no México, entre os anos de 1936 e 1937, portanto, também durante a turbulência que antecipa a eclosão da segunda guerra mundial. Em dois contos do livro *Histórias mal contadas*, de 2005, fragmentos de cartas de Mário de Andrade são recontextualizados por um narrador-pesquisador que propõe revisões acerca do movimento modernista e a sua relação com a política brasileira entre as décadas de 1920 e 1940. Por fim, surge a figura de Machado de Assis acompanhada de perto por um escritor da segunda década do século XXI, no romance *Machado*, de 2016, que flagra os agonizantes últimos quatro anos de vida (1904-1908) do fundador da Academia Brasileira de Letras, a experiência do consagrado autor com a epilepsia e as mudanças radicais da *Belle Époque* carioca.

Tais textos que utilizam diversas técnicas narrativas de ficção e variados estilos acabam por formar um conjunto relevante, quando observado crítica e retrospectivamente, e demarcam um aspecto considerável dos questionamentos do autor enquanto pensador das letras e da cultura, para além das fronteiras de posições epistemológicas e de gêneros discursivos.

É importante observar que a diversidade desses romances e contos do autor mineiro, inclusive com variações de formas e com a desestabilização de fronteiras entre algumas áreas do conhecimento, dialoga com a diversidade de narrativas ficcionais da contemporaneidade em diversos lugares. Trata-se de uma busca constante da produção literária atual por formas, temas e performances, que parece responder dialeticamente à multiplicidade de saberes e de discursos da sociedade, cujo cenário de descrença nos “metarrelatos”, segundo François Lyotard, é o que caracteriza o tempo “pós-moderno” (LYOTARD, 1986, p. XVI).

A migração da figura de autor na narrativa histórica, tanto social quanto da literatura, para a refiguração na narrativa ficcional contemporânea acaba por dizer muito acerca desses movimentos que contestam a validade das tradicionais narrativas de centralização e de

totalidade, assim como, também, propiciam releituras das monumentalizações da cultura e da arte. É comum, diante de um processo ainda em vigor, aparecerem muitas indagações, variadas hipóteses e algumas respostas válidas para a compreensão de tal fenômeno. A partir da leitura crítica de diferentes obras que apresentam a ficcionalização de autores da literatura, seja da história literária nacional ou de outras literaturas espalhadas pelo mundo, pode-se notar que alguns pontos são constantes nas obras de muitos autores, e já outras marcas acabam por situar questões circunstanciais. Sem pretender explicar o fenômeno como um todo, antes de adentrarmos a uma análise mais detida dos elementos que estruturam os textos de Santiago, vejamos, de forma breve, algumas discussões sobre o assunto, a fim de que alguns conceitos e questões que serão mencionados nas análises sejam previamente apresentados e debatidos.

### 3.1 HOMENAGEM E CELEBRAÇÃO DO FIM?

Muito se tem falado sobre o fim da arte<sup>12</sup>, o fim da história<sup>13</sup> e o fim da narrativa<sup>14</sup>. Contudo, o que as produções ficcionais das últimas décadas demonstram é que há uma

---

<sup>12</sup> É importante perceber que o uso crítico da noção de “fim da arte” não é recente. Hegel, em seus *Cursos de Estética* (Cap. 1, 1ª seção), apontava que a modernidade instaurou uma separação radical entre o que se compreendia como arte pelos povos gregos e os povos na Idade Média com relação à cultura europeia nos séculos XVIII e XIX: “os bons tempos da arte grega e a idade de ouro da última Idade Média são idos. As condições gerais do tempo presente não são favoráveis à arte (HEGEL, 1999, p. 43); “em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação” (HEGEL, 1999, p. 44). O mesmo procedimento aconteceu nos debates envolvendo a ruptura entre a arte modernista e as produções artísticas surgidas a partir de 1960 e 1970, também no sentido de questionar as formas e a própria compreensão da teoria estética. Arthur C. Danto, em *Após o fim da arte*, afirmou que a frase “o fim da arte”, que admite também ser recuperada de Hegel, não se refere exatamente à “morte” da arte, mas de uma narrativa sobre a arte, isso porque as novas produções artísticas, dentre elas a pop arte, o minimalismo, as instalações, etc., não se encaixavam dentro da linha evolutiva da história da arte que parecia ter chegado ao seu cume com as vanguardas modernistas, de acordo com a noção de “pureza” (DANTO, 2006, p. 5). Danto ainda acrescenta que o que define o contemporâneo em distinção ao modernismo é a falta de uma “unidade estilística” como critério, além da impossibilidade de limites históricos, por isso, o denomina “pós-histórico” (DANTO, 2006, p. 15);

<sup>13</sup> Magdalena Perkowska chama a atenção para as teses de fim da história no final do século XX: “En la década de los ochenta sonaron voces europeas y norteamericanas que anunciaban el fin o la muerte (cancelación) de la historia. El diagnóstico provenía de distintos espacios discursivos y de posiciones ideológicas a veces opuestas: Francis Fukuyama (1989) representaba la tendencia neoconservadora de las ciencias políticas, mientras que Fredric Jameson (1984), Gianni Vattimo (1985), Terry Eagleton (1985) o Jean Baudrillard (1981) expresaban la visión marxista o posmarxista de los estudios literarios y culturales y de la filosofía” (PERKOWSKA, 2008, p. 19);

<sup>14</sup> Walter Benjamin é um dos pensadores que alertou para o fim da arte da narrar, ainda que para um tipo específico de narração, como aquela dos relatos orais baseados na experiência, cuja emergência do romance e da modernidade marcariam a mutação (BENJAMIN, 1987). Depois, Paul Ricoeur, também a partir de Benjamin, afirmou o fim da narrativa, mas, agora, também do romance tal qual se conhece, embora não exclua a possibilidade de surgimento de novas formas de narrativa: “talvez sejamos as testemunhas – e os artesãos – de uma certa morte, a da arte de contar, de onde procede a de narrar sob todas as suas formas. Talvez o romance também esteja morrendo enquanto narração. De fato, nada permite excluir que a experiência cumulativa que, ao menos na área cultural do Ocidente, ofereceu um estilo histórico identificável, esteja hoje condenada à morte. (...) Talvez seja necessário, *apesar de*

continuidade em vigor. Se a história morreu, algo do tempo e do passado permanecem. Se o romance deixou de existir, outras formas narrativas de ficção abundam como prova de resistência. Certo mesmo é que se há ou se houve um fim, a literatura contemporânea aposta na sua celebração como possibilidade de dirimir o seu peso e, quiçá, de anular o seu efeito peremptório. Prolongar a vida. Reescrever a literatura. Sem pompa, sem culto ao belo. Mas, também, como forma de fazer “justiça” a esses outros que já não estão presentes, como uma política da memória que reconhece a herança, segundo nos ajuda a observar Derrida, em seu *Espectros de Marx* (1994, p. 11).

Um dos modos de apresentar tais problemas é com a tematização da morte da literatura, sobretudo a morte de uma dita “alta literatura”, a partir da ficcionalização de escritores considerados “heróis” literários. Ficcionalistas variados, oriundos de diversos lugares do mundo, escolheram como personagens e narradores alguns autores de outras épocas para figurarem em seus enredos, quase sempre repletos de elementos alusivos às questões de sobrevivência da arte em meio à cultura de massa e aos novos cenários políticos.

Na obra de Silviano Santiago, a morte do autor não surge de maneira explícita. Não obstante, por outro lado, torna-se notória a exploração do conceito de fim. Graciliano Ramos, no *Em liberdade*, escreve um diário pós-prisão e reflete sobre os fins dos artistas, tanto como destino físico – a morte do corpo – quanto o próprio recurso que utilizam para denunciarem a repressão do poder autoritário aos intelectuais, a partir de uma referência explícita ao fim do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa, assassinado durante o movimento conhecido como Inconfidência Mineira, e por uma alusão implícita ao fim do dramaturgo e jornalista Vladimir Herzog, assassinado pelas forças políticas e militares da ditadura pós-64, lembrando que ambos foram contabilizados pelos registros históricos oficiais como “suicidas”<sup>15</sup>.

Antonin Artaud, artista e intelectual francês, dissidente do grupo surrealista formado por outros artistas, a exemplo de Paul Éluard e André Breton, incomodado com a atmosfera e a sociedade moderna europeia do período entre guerras, resolve ir em busca do regresso

---

*tudo*, confiar na exigência de concordância que estrutura, ainda hoje, a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*.” (RICOEUR, 1995, p. 45-46).

<sup>15</sup> O jornalista Élio Gaspari faz alusão à semelhança dos casos e, também, menciona a frequência com que o SNI registrava suicídios até o de Vladimir Herzog ser anunciado, com este sendo o 38º desde o início do regime militar. Segundo Gaspari, “Herzog teria se enforcado amarrando o nó na primeira barra da grade, a 1,63 m do piso, e ficara sem espaço para que seu corpo pendesse. Tinha os pés no chão e as pernas curvadas. Suicídios desse tipo são possíveis, porém raros. Na história da repressão política brasileira o mais remoto fora o do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, em 1789 (GASPARI, 2004, p. 173-174).

civilizatório, antecipando o fim da própria modernidade e do seu projeto de evolução social. Tanto a finalidade da proposta de entrega de vida e da obra de Artaud alimentaram a refiguração do personagem, quanto o fim agônico de uma forma de arte e de uma forma de vida são refletidas no romance *Viagem ao México*.

No livro *Histórias mal contadas*, dois contos aproveitam-se de cartas pessoais do poeta Mário de Andrade para discutir questões éticas e estéticas do modernismo. Em um deles, no conto “Caíram as fichas”, por exemplo, o narrador compila e organiza fragmentos que reconstroem temporalmente a preparação da famosa conferência que apresentaria um balanço crítico do movimento modernista, no ano de 1942, denunciando pensamentos de Mário sobre os rumos de uma estética que acabou desembocando numa massa de propaganda política.

Já em *Machado*: romance, a morte se avizinha do cotidiano de Machado de Assis e a doença surge como uma nódoa em sua imagem pública, tanto nas cartas trocadas com seu amigo Mário de Alencar, o filho de José de Alencar, quanto na leitura do autor transformada no romance que lemos. Nesse caso, o fim da vida do autor canônico e a proximidade de um fim da vida do escritor que o ficcionaliza problematizam o velho lugar comum da passagem do tempo, contudo, numa estreita relação com os acontecimentos sociais e políticos da narrativa histórica ficcionalizada, que fazia morrer a tradicional província colonial, ao mesmo passo que fazia surgir a capital republicana nos moldes das grandes cidades da Europa. Trata-se da morte de um tempo, de uma vida, de uma estética, para a emergência de outro tempo, outra vida, outra estética.

Essas obras não estão sós. Fazem parte de um amplo e constante processo de revisão da historiografia literária, de modo a propor novas indagações sobre os nós que atam a vida dos autores às ocorrências sociais mais abrangentes. Um fim que denuncia a passagem de algo. De uma resistência à extinção da arte que se retroalimenta na própria ideia de seu fim. Apenas como forma de exemplificar o que se fala, apresentemos algumas das outras ficções de modo resumido.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance de José Saramago publicado em 1984, o heterônimo de Fernando Pessoa conhecido por sua contemplação do mundo retorna de seu auto-exílio no Brasil para uma Lisboa, em 1936, repleta de efervescência política e à beira da segunda guerra mundial. Como se trata do período logo após a morte do seu criador (F. Pessoa morreu em 1935), Ricardo Reis, agora personagem de Saramago, acaba sendo obrigado a deixar a sua contemplação para questionar o ambiente a sua volta, em plena ditadura salazarista e na eclosão da Guerra Civil espanhola, além de ter encontros frequentes com o fantasma de Pessoa. O ensejo da morte de um pai, de um pai artístico e fingidor como foi Pessoa, é aproveitado por

Saramago para repensar Portugal nas suas complexas relações entre arte e política, além do questionamento central acerca da possibilidade de permanência de um certo modo de fazer literatura na contemporaneidade.

No romance *O mestre de Petersburgo*, do sul-africano J. M. Coetzee, publicado em 1994, encontra-se uma narrativa sobre os anos turbulentos de 1869, diante de uma Rússia czarista, em que o famoso romancista Dostoievski, transformado em personagem e narrador, retorna à Petersburgo para compreender os meandros da morte de seu enteado, o jovem Pável Isaev. Aproveitando-se das referências históricas sobre os atos anarquistas do grupo conhecido como “Vingança do Povo”, liderado por Serguei Nietcháiev (sujeito que teria inspirado Dostoievski a escrever o romance *Os demônios*), Coetzee também discute a morte e as relações entre arte e política.

O escritor brasileiro Haroldo Maranhão, no romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, publicado em 1991, ficcionalizou a agonia de Machado de Assis em seus últimos dias de vida, recebendo, no seu leito doméstico, personagens de seus romances e personas históricas de seu convívio. Enredado nas tramas e intrigas da própria obra machadiana, além do uso estilístico da ironia, Maranhão reconfigura uma narrativa de fim da vida de um escritor célebre, a partir de seus rastros documentais. A morte é tida como limite temporal para o personagem, antes escritor, mas também como balanço reflexivo a respeito da intrincada relação entre vida e arte pelo leitor, agora escritor.

É perceptível nesses e em vários outros romances a presença da morte, seja da morte do escritor, agora personagem, como a simbolização de um espírito que paira sobre as mentes criativas da contemporaneidade, como algo que findou e permanece; seja, ainda, a morte como elemento central na proposição de um questionamento sobre um modo específico de fazer arte nos dias atuais, através de personagens que ficcionalizam escritores que levaram seus empreendimentos estéticos às últimas consequências. É sobre os fins da arte que essas narrativas ficcionais tratam.

Alguns críticos que observaram esta prática de celebração da morte da literatura ou do fim do romance e do autor nas ficções contemporâneas como um gesto de homenagem à considerada “alta literatura” apontam uma mudança de paradigma na criação literária ao invés de afirmarem um decreto fatídico de seu fim. Para Leyla Perrone-Moisés, “o fim do século XX viu o anúncio de muitos ‘fins’: (...) Felizmente, nenhum desses ‘fins’ se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 251). Isso quer dizer que a literatura não morreu, mas que, ao mesmo tempo, a literatura



como conhecida em algum momento já não existe mais. O que ela se tornou? Ou, o que as ficções que parecem celebrar a morte da literatura sugerem?

Primeiramente, cabe discutir os pressupostos de algumas críticas que anunciaram ou detectaram o fim da literatura. Maurice Blanchot, por exemplo, afirmou: “(...) a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (BLANCHOT, 2005, p. 285). Já Tzvetan Todorov, em livro intitulado *A literatura em perigo*, e na circunscrição do cenário francês atual, percebe de forma temerária: “nihilismo e solipsismo mais completam a escolha formalista do que a refutam: a cada vez, mas a partir de modalidades diferentes, é o mundo exterior, o mundo comum a mim e aos outros, que é negado e depreciado.” (TODOROV, 2009, p. 44). Em sua aula inaugural no Collège de France, intitulada *Literatura para quê?*, Antoine Compagnon menciona que, “a literatura do século XX colocou em cena seu fim em um longo suicídio faustoso, pois se desejava-se aboli-la, era porque ela ainda existia demais.” (COMPAGNON, 2009, p. 44).

O que está na base dos argumentos acerca do seu fim é, sobretudo, uma visão específica do que seja o literário. Ou, como Perrone-Moisés assevera: “(...) trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). Desde o século XVIII, a partir do processo de autonomização literária impulsionado pelo pensamento de escritores e filósofos românticos, a literatura passou a ter relevância como uma instituição à parte – com uma finalidade em si mesma –, e tendo como sua motivação maior a busca pelo “belo” (COMPAGNON, 2010, p. 38-39). Essa separação da literatura com a vida e o cotidiano, digamos mais imediato, é levada ao seu extremo no início do século XX, período do surgimento das “vanguardas modernistas”.

Como forma de combater um tipo de arte engajada e tida como “propaganda ideológica” de regimes totalitários, a exemplo do “realismo socialista”, que pregava a submissão das produções artísticas ao retrato objetivo da realidade e contra os devaneios da procura do belo, os manifestos de arte de vanguarda se espalharam pela Europa na luta contra a “usurpação da autonomia do indivíduo” (TODOROV, 2009, p. 69-70). Valores como progresso, originalidade, autonomia, ironia para com a ideia de tradição são apenas alguns dos pontos das vanguardas e movimentos que pressupunham alçar a literatura a um patamar jamais visto. Nesse sentido, “(...) a literatura era conduzida pelo projeto de ir sempre além, seguindo um impulso que, com as vanguardas, tomou a forma do “sempre menos”: purificação do romance e da poesia, concentração de cada gênero em si mesmo, redução de cada *medium* à sua essência.” (COMPAGNON, 2009, p. 24-25). No *Manifesto Futurista*, do escritor e jornalista



italiano Filippo Marinetti, publicado no jornal francês *Le figaro*, em 20 de fevereiro de 1909, destacam-se os seguintes pontos:

8. Nós estamos no último promontório dos séculos!... Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente.

10. Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. (MARINETTI, 1976, p. 85).

A partir de sua proposta persuasiva e de convocação à práxis, o Manifesto de Marinetti se tornou símbolo de um ideário artístico que se nutria das mudanças sócio-históricas ocorridas com a Revolução Industrial pela Europa para expressar o desejo e a visão de grupos de artistas ambiciosos na criação de algo tão inovador quanto o momento em que viviam. É sintomático o ponto [8] que publiciza o desejo do “impossível” e do “eterno”, de maneira que a arte deixe de se submeter ao tempo e ao espaço como uma prisão. Nesse caso, o que importa é o futuro, que não pode se deixar levar por quaisquer discursos pragmáticos “oportunistas” e “utilitários”, como está bem apregoado no ponto [10]. Portanto, uma arte nova, que seja autônoma, e não continuidade ou repetição do que já foi feito ou do reflexo direto do que ensinam os mestres e a “academia”. Também é relevante o ataque aos “museus” em outros pontos ainda, como uma pedra no meio do caminho dos motores da criação. Ou seja, tratava-se de um pensamento estético e político com rumos contrários a qualquer política da memória ou da justiça a uma herança.

O problema da autonomia estética acabou por se tornar a bandeira de escritores e pensadores vanguardistas no início do século XX. Além do *Manifesto Futurista*, de Marinetti, acima demonstrado, e de outros mais, percebe-se, também, no grupo conhecido como “Formalismo Russo”, a busca pela imanência estética como um princípio norteador da criação literária e, também, de sua compreensão. Com o intuito de desatrelar o entendimento do estético à submissão das leis extrínsecas, como as da historiografia, da sociologia e da psicologia, os estudos formalistas buscaram um método de análise a partir dos próprios elementos do seu objeto – a literatura em si. No ensaio “A teoria do “método formal””, de Boris Eichenbaum, nota-se uma das premissas básicas deste intento:

O que nos caracteriza não é o “formalismo” enquanto teoria estética, nem uma “metodologia” que represente um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do

material literário. Nosso único objetivo é a consciência teórica e histórica dos fatos que pertencem à arte literária enquanto tal. (EICHENBAUM, 2013, p. 33).

Na esteira das tentativas de compreensão do objeto literário como um produto imanente, os estudos formalistas decompunham elementos de estilo, de formas e de composição, além de descrever de modo exaustivo as possibilidades de combinação e de efeitos visados a partir das relações que as obras estabeleciam a partir de si mesmas. Apenas como exemplificação, recordemos um dos conceitos básicos desse tipo de análise e, também, de uma visão sobre a especificidade da literatura: a noção de “literariedade”, proposta pelo linguista Roman Jakobson (1921, p. 11; apud EICHENBAUM, 2013, p. 38). A partir de então, a literatura se distingue no desvio operado pelo artista com relação ao uso comum da linguagem. Ou, ainda como Victor Chklóvski aponta em “A arte como procedimento”:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte.* (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91; grifo do autor).

É importante ressaltar que os anunciadores do “fim” da literatura não necessariamente estão sentindo a falta das obras de arte enquanto criações isoladas da história e da sociedade, comungando da visão dos autores dos manifestos vanguardistas e dos defensores do formalismo. O próprio Todorov é um dos que apontam “perigos”, tanto na criação, quanto na compreensão crítica e no ensino, da obra literária excessivamente “formalista” nos dias atuais (TODOROV, 2009, p. 44). Para Compagnon, muito contrário aos isolamentos da literatura, o que se viu depois das Guerras e dos engajamentos, e que perdura até os dias atuais, é o “impoder”, o “despoder” e o “fora do poder” da literatura, “(...) como desautorização de qualquer aplicação social ou moral, do menor valor de uso da literatura e como afirmação de sua neutralidade absoluta.” (COMPAGNON, 2009, p. 41). Já Garramuño (2014) reconhece que o vigor da arte na contemporaneidade está na sua “inespecificidade”, na sua impropriedade e na contaminação do que lhe é próprio com os resíduos da vida e do mundo.

Mesmo com tantos brados apocalípticos e lamúrias de intelectuais que sentem a perda de espaço no diálogo social, uma vez que a literatura vem dando mostras da perda de centralidade no debate público, o que se presencia é uma proliferação de ficções com estilos, formas e temas dos mais diversos, de modo que não se consegue formatá-las em visões que até

bem pouco tempo tentavam englobar as tendências e as forças artísticas no discurso crítico. Um método que amainava feras, aparava arestas e domesticava corpos. É nesse sentido, quiçá, que trazer figuras referenciais da história literária nas ficções do agora como personagens, possa ser um modo que os escritores contemporâneos encontraram para tecerem uma emenda, uma espécie de extensão, que testemunha a continuidade do fazer literário. Conforme aponta Perrone-Moisés, “a literatura da modernidade tardia precisa, para viver, da referência àquela que a precedeu, a da alta modernidade. Assim, boa parte da literatura do fim do século XX foi uma ‘literatura do adeus’.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 26).

Entretanto, o escritor reconfigurado como personagem não é posto como porta-voz supremo da criação ou testemunha de um tempo glorioso de uma determinada estética, pois isso seria entender a ficção que o traz como um mero produto do escapismo do tempo presente. Uma visada saudosista para a Arcádia enquanto a Sodoma pega fogo. Diferentemente, tal inserção de uma referência histórica com forte vínculo com o mundo da arte de outrora no jogo ficcional de hoje, parece simbolizar a passagem, que, ao mesmo tempo, reafirma a permanência da literatura e a impossibilidade de ignorar a biblioteca. Um kuarup<sup>16</sup> literário, que expressa a necessidade de ritualizar a passagem dos mortos. Uma celebração e uma homenagem aos heróis literários do passado, na perspectiva de Perrone-Moisés (2011, p. 257). Se houve fim e a desintegração da arte, da história e da narrativa, então, “uma curadoria dos restos” parece direcionar boa parte da produção literária contemporânea.

### 3.2 REVISÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA?

Diferentemente da celebração e da homenagem a um fazer literário já não mais presente, o ato de ficcionalização de autores do passado também pode sugerir um gesto crítico e um questionamento contundente à historiografia literária, a partir da suplementação da escritura do presente. Isso é o que pensa Antônio Roberto Esteves (2010), um dos pesquisadores que tem se dedicado a um mapeamento das produções do que denomina como romance histórico contemporâneo. Para ele, a proliferação no Brasil de romances, e também de contos, que ficcionalizam autores da literatura do passado demonstra preocupação dos escritores contemporâneos com a história e, conseqüentemente, com a historiografia literária, além de evidenciarem uma nova faceta do romance histórico (ESTEVES, 2010, p. 123).

---

<sup>16</sup> Ritual fúnebre exercido por diversas etnias indígenas que habitam a região do Xingu, no Brasil. Dados extraídos do site da FUNAI.

Trata-se de uma escritura que acessa os referentes da historiografia literária e que possui, em muitos casos, um intuito deliberado de questionar a inserção de um cânone numa narrativa evolutiva que ordena e classifica autores e obras da literatura nacional. Uma reflexão provocada por meio da própria ficção acerca das perspectivas de críticos que fizeram uma leitura da produção artística nacional, submetendo essa a uma noção de progresso histórico. O ato estético e ético, nesse caso, sugere uma narrativa da história a contrapelo, como queria Walter Benjamin (1987, p. 225), de acordo com a proposição de uma história divergente da visão dos vencedores. Também podemos aproximar essa ficção que questiona narrativas do passado com os “anarquivos” e “antimonumentos” da estética contemporânea, que elaboram o passado no presente, contestando veementemente o mal de arquivo<sup>17</sup> ou a sua violência inerente que exclui vozes e corpos estranhos para a reificação de uma memória coletiva do poder. Segundo Márcio Seligmann-Silva, que se dedica a investigar essas práticas estéticas e políticas da nova arte de memória,

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O artista se assume como demiurgo, mas não mais como participante submisso, como queriam os fascismos e totalitarismos do século XX, que tentaram submeter as artes a projetos megalomaniacos de arquivamento da sociedade e de seus indivíduos. Esses movimentos falharam justamente porque fechavam de modo ditatorial os arquivos e a arquivonomia. Eles culminaram em arquivos mortos. Literalmente, como em Auschwitz, no Gulag, no Vietnã sob o Khmer Vermelho etc.

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”). (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38-39)

Quando não, os textos que ficcionalizam autores de outrora propõem um questionamento sobre a separação radical entre as trajetórias de vidas e as obras dos autores que boa parte da crítica formalista empreendeu ao lançar mão de análises imanentistas, muitas vezes, separando a obra de seu contexto e até mesmo da experiência de vida do próprio autor. Nesse caso, os romances e contos de Santiago não confirmam a monumentalidade dos autores

---

<sup>17</sup> O sentido de arquivo utilizado é o que detecta Derrida, em *O mal de arquivo* – uma impressão freudiana. Segundo Derrida, “de certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico* ou *ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando.” (DERRIDA, 2001, p. 12; grifos do autor).

canônicos ficcionalizados, mas explora os processos políticos envolvidos no contexto de sua monumentalização. Ou seja, embora a seleção curatorial se dê com as figuras canônicas da historiografia literária, a práxis estética e os efeitos de leitura propostos, pelo menos na ficção de Santiago que analisamos, não buscam a confirmação do cânone, mas procuram repensá-lo constantemente.

No romance *Em liberdade*, por exemplo, a proposta de apresentar o ponto de vista de um autor da literatura brasileira, o Graciliano Ramos, que interage com a vida literária de seu tempo, a partir da perspectiva de um crítico e escritor do final do século XX, permite uma leitura mais abrangente sobre um período da historiografia literária, que, comumente, surge estratificado em fases orgânicas – o modernismo e suas conhecidas três fases<sup>18</sup>. Além disso, os diálogos e as reflexões do narrador Graciliano com outros escritores e sobre outros escritores da época, a exemplo de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rubem Braga, tensionam os limites entre o público e o privado, geralmente mantidos sob controle pelo historiador objetivo, de modo a produzir uma visão distanciada, através do discurso ficcional, que gera maior problematização acerca da produção literária na primeira metade do século no Brasil. Uma luz sobre problemas não colocados antes que, por sua vez, afloram novas questões no agora.

Já no romance *Machado*, é a própria figura machadiana, autor de maior consagração pela historiografia literária e sendo muitas vezes posto como o exemplo da imortalização das letras nacionais, que se apresenta com seus problemas comezinhos e suas agonias do corpo, desmonumentalizando a história canônica. O uso tão bem controlado das pessoas do discurso machadiano, recurso que o destaca na produção literária nacional, acaba por sofrer um embaralhamento na tessitura de um autor-curador da contemporaneidade, ou um escritor curador, o próprio Silviano, que se apropria da escrita pessoal do autor, ao fazer a leitura e a transcrição de fragmentos de suas cartas, e coloca em paralelo com personagens dos romances de Machado, enredando vida e obra e dificultando qualquer separação categórica.

Essas ficções transformam autores do passado em personagens do presente e fazem uma leitura crítica da historiografia literária. Como afirmou Esteves (2010), e como também aponta Marilene Weinhardt (2011, p. 37), são facetas da ficção histórica contemporânea. Porém, nem todos encaram assim, pois não consideram tais ficções passíveis de serem abordadas como históricas. Segundo Perrone-Moisés:

---

<sup>18</sup> Há vários exemplos, sobretudo nos manuais escolares de Ensino Médio, mas fiquemos por ora apenas com a menção ao *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, e ao *Estilos de época na literatura*, de Domício Proença Filho.

Seriam eles apenas a versão atual do velho romance histórico? Embora essas obras se aparentem ao romance histórico, por colocarem o protagonista em seu contexto histórico e social, amplamente pesquisado pelos autores, não podemos classificá-las como romances históricos, porque nelas o essencial não é um panorama fiel de determinada época, mas, frequentemente, um cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente. E não apenas por interferências lúdicas de anacronismos, como se tornou usual nas ficções ditas “pós-modernas”, mas por um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264).

Ora, percebe-se que Perrone-Moisés ignora a possibilidade da própria mutação do que em algum momento foi denominado de romance histórico para os tempos atuais, apesar de seu livro recente tratar das “mutações da literatura no século XXI”. Ao mencionar como “velho romance histórico” e afirmar que esse tinha como objetivo “essencial” produzir “um panorama fiel de determinada época”, supõe-se que ela esteja se referindo à forma do romance histórico, tal qual foi teorizada por Lukács (2011), típica do início do século XIX europeu. Logo em seguida, de forma generalizada, outro formato que ela descarta é o da ficção “pós-moderna” que, no seu entender, só produz “interferências lúdicas de anacronismos”. Contudo, ao fazer tais descartes, Perrone-Moisés também aponta o que seriam os pontos de distinção e, diante de sua perspectiva, considerados positivos. Num primeiro momento, diz sobre o “cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente”, e, em seguida, diz que tais obras possuem “um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura”. Ora, não seria isso o que se tornou o romance histórico na contemporaneidade? Ou seja, ter deixado de lado princípios e perspectivas históricas influenciados pelo hegelianismo, como a noção de progresso, e praticado mais relações reflexivas e questionadoras entre tempos a partir de elementos também “lúdicos”, dentre os quais se encontra o anacronismo, não terá sido o que se tornou a ficção histórica? E o processo curatorial que agora se explicita na diegese, quando o autor de ficção histórica se coloca como o próprio pesquisador dos arquivos que indaga e que mistura às suplementações ficcionais, não seria esse um modo de transmutação do fazer ficção em diálogo com a narrativa histórica na contemporaneidade?

Torna-se importante destacar que esse tem sido um debate que mobiliza pesquisadores de variadas áreas das humanidades, na busca por encontrar uma espécie de parâmetro, ou mesmo de paralelo, para detectar as diferentes formas da ficção histórica na atualidade. No início dos anos 1990 e dos anos 2000 surgiram relevantes trabalhos sobre a produção ficcional da época que joga com a história, buscando detectar marcas que a diferencia radicalmente do romance histórico tradicional. Nesse sentido, merecem destaque as indagações de críticos

oriundos dos mais diversos centros de produção do conhecimento, a exemplo de Linda Hutcheon (1991), que teve sua obra sumariamente discutida no capítulo 1, Fernando Aínsa (1991), Seymour Menton (1993), Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2007).

Para Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica problematiza e complexifica a narrativa sobre o passado, trazendo para a cena contemporânea rastros e resíduos antes descartados; pois, ela “(...) adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural.” (HUTCHEON, 1991, p. 151). O que, tomando como uma resposta ao apontamento de Perrone-Moisés (2011, p. 264), indica que as ficções pós-modernas propiciam muito mais do que “interferências lúdicas”, ao mesmo tempo que confirma o que a articulista considerava relevante, ou seja, uma “reflexão sobre o passado e o presente”.

No contexto latino-americano, a “Nueva Novela Historica”, ou NNH, que fora um termo cunhado pelo ensaísta uruguaio Angel Rama ainda no início dos anos 1980, foi utilizado para caracterizar o novo romance histórico, que, segundo o estado-unidense Seymour Menton (1993, p. 38), surgira com a publicação do romance *El reino de este mundo*, em 1949, do escritor cubano Alejo Carpentier. Tanto Menton, quanto o crítico hispano-uruguaio Fernando Aínsa, que havia destacado a NNH em *La nueva novela histórica latinoamericana*, de 1991, foram alguns dos estudiosos que levantaram traços específicos de ficções latino-americanas da contemporaneidade que apresentavam diferenças cruciais com relação à tradicional narrativa de ficção histórica. Tendo em vista que se tratam de muitas marcas em comum apontadas pelos dois, de modo sucinto, o que vale mencionar são os seguintes vetores que nos interessam nesse momento: produzir uma releitura crítica da historiografia oficial; propiciar o multiperspectivismo em detrimento do maniqueísmo; esmaecer as fronteiras entre real e imaginário; utilizar de recursos como a intertextualidade, a metaficção, a paródia e a carnavalização (AÍNSA, 1991, p. 82-85; MENTON, 1993, p. 42-45).

Esses posicionamentos críticos permitem um olhar cuidadoso sobre a compreensão da ficção histórica, nos tempos atuais, com destaque para a relevância que os pesquisadores têm manifestado com relação a uma divergência acerca dos romances históricos tradicionais, sobretudo a partir da teoria de Lukács. Embora muitos deles tenham produzido mudança nos termos, ora optando pela “metaficção historiográfica”, ora optando pelo “novo romance histórico”, numa clara indicação da diferença, é inegavelmente perceptível o vínculo com a própria história do romance histórico, uma vez que só se pode marcar a diferença a partir de uma referência. Portanto, podemos apontar que, semelhante à crise dos fins discutidas no início



deste capítulo por que atravessou a arte no século XX, o que se chama de ficção histórica na atualidade é fruto, também, de uma reconfiguração ou de uma mudança significativa de paradigma.

Em uma conferência proferida na Universidade da Califórnia, em 2004, e publicada no Brasil com o título de *O romance histórico ainda é possível?*, em 2007, o crítico literário e teórico marxista estado-unidense Fredric Jameson questiona a existência do romance histórico no modernismo e adverte sobre a possibilidade de ressurreição no contexto pós-modernista, ressaltando que, “(...) mediante uma reestruturação inteiramente nova e com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica, que sempre tem de apoquentar as discussões sobre essa forma romanesca.” (JAMESON, 2007, p. 187). Já na perspectiva do historiador e sociólogo inglês Perry Anderson, em outra palestra proferida como resposta ao argumento do colega Jameson, “hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, até mais do que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação.” (ANDERSON, 2007, p. 216). Embora o primeiro pressinta o nascimento de uma forma inteiramente nova, enquanto o segundo aponta uma mudança, ambos apregoam a fertilidade do pós-modernismo para a existência do romance histórico. Essa mutação, enfatizada por Anderson, marca o “trajeto de uma forma literária”, como intitula-se a tradução de seu texto, do mesmo modo que instaura uma diferença perante as formas anteriores, tanto conforme os usos ficcionais das referências do passado, quanto às mutações, também sofridas pelas perspectivas históricas. Como bem frisou Esteves, “segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história.” (ESTEVES, 2010, p. 34).

Portanto é possível ler estas obras como ficções históricas, e não “classificá-las” como justificou Perrone-Moisés acima, levando em conta o procedimento de utilização das referências do passado, ou como apontou Jameson (2007, p. 187), em “uma abordagem nova e original do problema da referência histórica”, como as informações biográficas dos autores transformados em personagens pode servir de exemplo, além da questão da autorreferencialidade. Ademais, nota-se também que, em grande parte das ficções que transformam autores em personagens, um acontecimento histórico de grande relevância é posto em questão, dispondo das ações literárias dos autores como vozes dissidentes de tempos e espaços acerca dos muitos conflitos sociais. Exemplifica-se isso com o conjunto de ficções publicadas no Brasil nas últimas décadas, dentre as quais podemos destacar, além das ficções de Silviano Santiago, os romances da escritora cearense Ana Miranda, que sempre procurou

ficcionalizar um autor canônico da literatura brasileira em meio ao contexto sócio-histórico e político de enormes turbulências e transformações para o país. Em *Boca do inferno*, romance de estreia da escritora, publicado em 1989, Gregório de Matos e o Pe. Antônio Vieira são focalizados diante das intrigas do Estado Colonial e das perseguições da Igreja Católica, na Salvador do século XVII. Em *A última quimera*, de 1995, o poeta Augusto dos Anjos é lembrado por um narrador “amigo”, no contexto de sua vivência na *Belle Époque* carioca. Já em *Dias e Dias*, romance publicado em 2002, o poeta Gonçalves Dias surge diante da troca de cartas que sugerem as primeiras sensações do contato com a vida e o pensamento europeus, além dos rumores e sentimentos de Independência de um lírico brasileiro. Há, também, *Clarice*, com a ficcionalização da autora de *A paixão segundo G.H.* na cidade do Rio de Janeiro, e *Semíramis*, que busca fazer uma revisitação ao espaço e à literatura do escritor romântico José de Alencar, contrariedade da autora.

Além desses e daqueles títulos apontados por Perrone-Moisés (2011) no início desse capítulo, há outros exemplos de ficcionalizações que confrontaram vozes literárias com tempos políticos difíceis. O escritor português Antônio Lobo Antunes, em *As naus*, de 1988, projeta uma multiplicidade de personalidades relevantes dos empreendimentos ultramarinos dos séculos XVI e XVII, além de escritores célebres, dentre eles Camões e Cervantes, na condição de retornados da Guiné no pós-25 de abril de 1974. Já em *El simulador*, do jornalista e escritor argentino Jorge Manzur, publicado em 1990, lemos uma trama policial que envolve um roubo de um suposto romance do escritor Jorge Luís Borges, no mesmo período em que ocorre o Golpe Militar na Argentina. Há, também, o romance *Nação Crioula*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, publicado em 1997, que aproveita o motivo intertextual do romance de Eça de Queiroz, intitulado *A correspondência de Fradique Mandes*, de 1900, para não só aproveitar do estilo romanesco do século XIX e ficcionalizar as vozes e a escrita do mesmo personagem, além do próprio Eça, como, também, promove um olhar crítico e retrospectivo sobre o declínio da colonização portuguesa sobre os países africanos e o fim da escravidão no Brasil.

Nem sempre leitura crítica da história ou revisão do passado quer dizer a negação do mesmo passado. Antes, trata-se de uma tensão discursiva instaurada pela ficção que não é mais submissa ao referente histórico. Portanto, “(...) o romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe.” (ESTEVEZ, 2010, p. 68). E a “reinterpretação” não é a troca de uma interpretação por outra, mas, sim, o exercício do escritor que prova a abertura da narrativa histórica e a impossibilidade de seu fechamento para uma única interpretação. Propiciar ao leitor, e junto

com a interpretação deste, uma variável de perspectivas sobre determinado fato histórico, permite, antes, uma compreensão mais abrangente e complexa sobre o passado. Não se nega a história oficial numa simples inserção de uma leitura ficcional, mas esta última demonstra a possibilidade de uma leitura outra, contra a imposição e os perigos de uma história única.

O que requer uma relativização é a práxis crítica de revisão valorativa da história literária oficial destas ficções contemporâneas, porque, como também aponta Perrone-Moisés, “(...) a maioria deles mantém uma grande admiração por suas personagens e obras, e, nesse sentido, confirmam o cânone crítico e acadêmico.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Isso implica uma leitura que não busque determinar o conteúdo desses textos sob alternativas excludentes, ora com homenagem e admiração, ora com revisão valorativa da história literária; mas, de outro modo, cabe verificar que, na admiração, pode-se produzir uma visão crítica, assim como, no engajamento revisionista, pode-se empreender uma homenagem.

### 3.3 A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO NARRATIVA?

Tudo isso nos impele a considerar uma questão crucial para se compreender o jogo envolvido com este tipo ficcional. Pois, se o romance ou o conto que traz um autor do passado como personagem propicia uma leitura crítica da história literária, é preciso tratar esta última como uma narrativa temporal, cujos personagens, ou quase-personagens, são os próprios escritores. Segundo o pesquisador português Carlos Reis, “(...) assim como a personagem é virtualmente narrativa (isto é: carece do relato para existir), inevitavelmente a história literária que a acolhe e que a trabalha como instrumento heurístico cultiva uma correlata dinâmica narrativa.” (REIS, 2012, p. 28).

Isso ocorre porque, comumente, a tessitura da historiografia literária obedece a alguns princípios e regras de seleção, organização e comparação, que acabam por dispor dos dados coletados e refletidos como se fossem nós e vínculos de uma linha que mimetiza os movimentos temporais de ordem social e política, geralmente nacionais. Para o historiador norte-americano David Perkins (1999), em *História literária e narração*, a narrativa da história literária segue o modelo tradicional, que busca limitar a participação do leitor quando diminui os espaços vazios e controla o enredo, numa ordem sequencial que prevê um início, um meio e um fim, em torno de figuras centrais – os “heróis literários”, sendo o historiador o próprio narrador. Conforme aponta Maria Eunice Moreira, “a história narrativa da literatura, como a entende David Perkins, constrói-se de modo linear e seletivo, valendo-se do fim do tempo para arrumar os eventos.” (MOREIRA, 2004, p. 229).

Nesse sentido, as histórias literárias tendem a tomar os escritores de literatura como personagens das suas narrativas, de modo que haja, para fins didáticos e exemplares, uma demonstração da criação estética em consonância com um preestabelecido “espírito do tempo”. Assim, ou o autor confirma uma tendência de um grupo anterior, ou se apresenta com uma diferenciação aguda do que houve em termos de criação artística até então, causando a ruptura. O enredo da narrativa da história literária se configurará a partir da visão do historiador literário e do modo como ele busca dispor das informações coletadas (contexto sócio-histórico do autor, alvos de representação das obras, contato do autor com a coletividade, número de leitores etc.). Trata-se de uma visão totalitária que engloba a diversidade numa narrativa mestra, excluindo traços e elementos que não se apresentam com uma sintonia em relação à parte eleita, o cânone.

Essa problemática foi discutida por Carlos Reis da seguinte maneira:

(...) por que razão as histórias da literatura (ou pelo menos algumas delas, como veremos) trabalham a figura do escritor como se de uma personagem se tratasse? Tenho para isto, desde já, três explicações que me parecem plausíveis. Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos e consistentes de conhecimento do fenômeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, digamos, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem, sugere e desencadeia um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura. (REIS, 2012, p. 17).

É desse “grande romance da história da literatura” que os escritores extraem boa parte do material utilizado como pesquisa para ficcionalizarem outros autores. Ou seja, não só o escritor do passado e a sua obra, mas o que se falou e ainda se fala sobre eles. Ou, ainda pelo contrário, o que não se falou sobre eles. Com efeito, sobretudo quando o caso é de uma “revisão crítica” da historiografia literária, há de se perceber na ficção um questionamento da inserção do autor de outrora no cânone nacional, ou o seu apagamento. É o que ocorre no romance *Cães da Província*, do escritor gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil, de 1987, quando ficcionaliza o escritor e dramaturgo Qorpo-Santo. A figura de Qorpo-Santo foi relegada ao ostracismo durante pelo menos cem anos, como aponta Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, que o encaixa no capítulo sobre o Realismo num espaço de duas laudas e afirma que: “suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna

(...)” (BOSI, 1984, p. 273-274). O escritor contemporâneo Assis Brasil se aproveita da pesquisa de um professor interessado na divulgação de um sujeito que viveu e deixou sua marca no tempo, ainda que de forma restrita pelo status de *locus* provinciano a que Porto Alegre recebia no século XIX. Em tempos em que vigoravam a busca pelas ideias nacionais, como os mitos do “Indianismo”, e o atraso da economia de um império rumo à República, as questões consideradas mais “universais” que inquietavam o dramaturgo não eram interessantes para representar um veio da produção artística considerada mais brasileira possível. Somente um estágio posterior e considerado mais evoluído pela *intelligentsia* de visão progressista, como o “modernismo” apontado por Bosi, poderia fornecer material crítico para uma melhor avaliação da contribuição estética de Qorpo-Santo dentro da narrativa histórica da literatura brasileira, segundo uma perspectiva teleológica.

Já outros romances, a exemplo de *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Villar (1995), *A barca dos amantes*, de Antonio Barreto (1990), e *Dias e dias*, de Ana Miranda (2002), diferentemente de uma indagação sobre o esquecimento de determinado autor, buscam, antes, problematizar o surgimento da história literária com a identidade nacional, remexendo arquivos e explorando situações históricas e fictícias, a partir dos documentos e das próprias obras dos autores lidos. Segundo Moreira, “a história narrativa da literatura pode ser lida como a história em direção à autonomia do fazer literário, buscando definir contornos nítidos para o que se denomina ‘Literatura Brasileira’.” (MOREIRA, 2004, p. 238).

Esse jogo ficcional com a história literária se dá a partir do uso do dispositivo da “metalepse”, figura retórica que materializa a transposição ontológica entre dimensões reais e ficcionais, permitindo que uma referência, no caso uma pessoa/um escritor, extraída de uma narrativa histórica, possa ter existência, ou uma sobrevida, na narrativa ficcional (REIS, 2015, p. 127). Uma migração de referências históricas formatadas na figuração de indivíduos, no caso, autores da literatura.

Isso não é um fenômeno recente, mas ganhou notoriedade devido à proliferação de ocorrências e formas no contexto denominado como pós-modernista. Tal proliferação também pode ser compreendida quando cotejamos o interesse dos escritores de agora com a mutação nos estudos de literatura durante as últimas décadas. Pois, a historiografia literária empreendida naquele formato de narrativa tradicional, apontado por Perkins (1999), e alicerçada numa noção de progresso, tem estado em xeque desde o fim do século XIX, mas com maior ênfase em meados do século XX. Primeiro, por uma orientação estruturalista que questionou com contundência a leitura literária baseada em biografismos e contextualizações externas à obra; em seguida, pelas críticas à imanência das reflexões estruturalistas, com a reivindicação da

importância da leitura e da figura do leitor. Essas questões provocaram leituras produtivas por parte dos autores contemporâneos, não por acaso muitos deles são críticos literários e professores de literatura, que ficcionalizaram outros autores. Não sendo uma nova ordem indiscutível na produção literária contemporânea, faz parte dela o exercício de uma indagação profunda acerca da história da literatura.

### 3.4 FICÇÃO E CRÍTICA, FICÇÃO-CRÍTICA?

O texto híbrido que envolve ficção e ensaio crítico surge com força em boa parte dos textos que ficcionalizam autores da literatura, como é o caso das ficções de Santiago. No desafio de empreender uma releitura da história literária, o discurso crítico se ficcionaliza e os procedimentos ficcionais ganham tons de problematização das referências que mobilizam. Em alguns casos, torna-se impossível destacar um tipo discursivo sem a interferência do outro.

No romance *Viagem ao México*, lê-se a narrativa de um escritor que acompanha e interage com o dramaturgo Antonin Artaud, mas, também, lê-se a narrativa de um crítico cultural, distante no espaço e no tempo, que dramatiza e traduz o próprio período da viagem do Artaud ao México, passagem relevante de sua biografia, com as problemáticas sócio-históricas a que estavam relacionadas. O escritor contemporâneo ficcionaliza o autor de outrora e ficcionaliza a própria crítica que se faz ao período de vivência daquele, além da crítica contemporânea a si e ao que faz, antecipando algumas prováveis leituras de seus usos ficcionais.

Já o conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, do livro *Histórias mal contadas*, apresenta um enredo que recorta uma troca de cartas entre os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, que discutem questões políticas e estéticas da poética do autor mineiro, tendo como comentários de ligação as intervenções do narrador-pesquisador contemporâneo que se coloca como “amigo” de ambos. Não por acaso, o escritor do conto, que não esconde sua assinatura – “Silviano”, fez pesquisa e publicou, em 2002, uma compilação de cartas trocadas entre os dois poetas modernistas, ratificando a fertilidade do uso da pesquisa na construção de sua ficção, e fazendo questão de evidenciar a dissolução dessas fronteiras discursivas.

Em tese de doutorado intitulada *Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago*, Roberto Carlos Ribeiro aponta que o diálogo entre a escrita ficcional e a escrita ensaística são fruto de uma suplementação (RIBEIRO, 2008, p. 15). Para Ribeiro, “(...) 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.” (RIBEIRO, 2008, p. 15). Tal apontamento submete o olhar crítico sobre a ficção de Santiago, demonstrando que há um projeto em curso na obra do crítico-escritor em que não se pode ignorar o hibridismo de sua produção.

Essa forma estética pode ser lida como uma das marcas da ficção histórica contemporânea, quando se considera a vinculação ao ensaio crítico na contemporaneidade como um elemento próprio de sua mutação. De acordo com Marilene Weinhardt, “dados biográficos, diferentes formas de apropriação do discurso do escritor ficcionalizado e metaficção são características recorrentes nessa modalidade que venho denominando como ficção-crítica.” (WEINHARDT, 2011, p. 38). Esse termo que é utilizado pela pesquisadora também não advém de um desejo por classificação, mas, de outro modo, busca fazer um destaque à condição híbrida de ficções que incorporam deliberadamente a leitura crítica de seus autores e que evitam incorrer por novas separações reducionistas.

A crítica literária na ficção tem sido uma prática recorrente na contemporaneidade, como já anunciamos em momento anterior com menção a algumas obras, e, em boa parte dos casos, nota-se um incômodo do crítico com o espaço destinado à sua atuação e um desejo de se aproximar, ainda mais, do objeto de sua reflexão. Uma possibilidade de compreensão de tal prática parte dos escritos de Roland Barthes, quando se detecta nesses os pontos nascentes da aproximação, e até da mistura, entre a escrita ficcional e a escrita crítica. Em seu livro *Crítica e verdade*, publicado em 1966, há ensaios do pensador francês em torno das questões que nos interessam e apontam caminhos que exploraremos de modo sucinto.

Já em seu “Prefácio”, Barthes nos aponta uma distinção relevante no que tange ao ofício da escrita pelo crítico e pelo romancista, sobretudo com o uso da enunciação subjetiva: “o crítico seria aquele que não pode produzir o Ele do romance mas que também não pode deixar o Eu em sua pura vida privada, isto é, renunciar;” (BARTHES, 2007, p. 25). No seu dizer, enquanto o romancista “infantiliza” o seu Eu, o crítico “envelhece” o seu. Aquele fortalece a potência da subjetividade utilizando-se de um autêntico indireto, este tenta enfraquecê-la se abrigando sob um falso indireto. Logo em seguida, Barthes enfatiza acerca do crítico: “(...) para permanecer secreto, o indireto deve aqui se abrigar sob as próprias figuras do direto, da transitividade, do discurso *sobre outrem*. De onde uma linguagem que não pode ser recebida como ambígua, reticente, abusiva ou degeneradora.” (BARTHES, 2007, p. 25; grifo do autor). Ou seja, o crítico é ainda quem mantém a distância de si e fala da outra escritura. Com isso, os limites impostos à sua atuação sempre demarcaram a potência de sua produção. Por fim, Barthes sela a distância entre romancista e crítico, introduzindo uma pretensa



“verdade” como componente decisivo: “o crítico é um escritor, mas um escritor em liberdade condicional; como o escritor, ele gostaria que se acreditasse menos no que escreve do que na decisão que ele tomou de escrever; mas ao contrário do escritor, não pode assinar esse desejo: permanece condenado ao erro – à verdade.” (BARTHES, 2007, p. 26).

Essa distância e essa distinção categóricas reaparecem ao longo do livro e de modo mais claro no ensaio “O que é a crítica”, quando aponta que o escritor de literatura fala do mundo e dos fenômenos exteriores e anteriores à linguagem, enquanto o crítico não fala do mundo, mas produz um discurso sobre um discurso primeiro – a literatura (BARTHES, 2007, p. 160). Entretanto, é preciso atentar para a discussão do seu último ensaio, intitulado “Crítica e verdade”, quando aponta que o que chamamos de crítica literária não é um bloco imóvel, homogêneo e a-histórico, mas que, pelo contrário, também sofre as suas mutações e se apresenta com formas variadas, sobretudo no seu contexto (França - início da segunda metade do séc. XX). Ao colocar a “velha crítica” como uma casta intelectual, que buscou a qualquer custo fazer um julgamento das obras literárias baseando-se nos critérios de “objetividade”, “gosto” e “clareza”, Barthes menciona que há, ainda em 1965, uma censura dessa crítica tradicional sobre os novos trabalhos com a justificativa de desrespeito ao “verossímil crítico” (BARTHES, 2007, p. 203). Tudo isso porque, agora, permitindo-se o crítico uma maior aproximação da linguagem que aborda e dos jogos simbólicos que interpreta, sem a imposição de limites intransponíveis, faz com que ele próprio se veja enquanto escritor também. Conforme aponta o ensaísta,

Ora eis que, por um movimento complementar, o crítico se torna por sua vez escritor. (...) Se a crítica nova tem alguma realidade, ela consiste nisto: não na unidade de seus métodos, ainda menos no esnobismo que, segundo se diz comodamente, a sustenta, mas na solidão do ato crítico, doravante afirmado, longe dos álibis da ciência ou das instituições, como um ato de plena escritura. Outrora separados pelo mito gasto do “soberbo criador e do humilde servidor, ambos necessários, cada um no seu lugar etc.”, o escritor e o crítico se reúnem na mesma condição difícil, em face do mesmo objeto: a linguagem. (BARTHES, 2007, p. 210).

É sobretudo a partir dessa problemática que o ato crítico deixa de pertencer a uma categoria e a uma posição social de profunda distinção acerca daquela ocupada pelo escritor. Em outro ensaio, ainda no início do livro, intitulado “Escritores e escreventes”, Barthes também apresenta uma espécie de tensão e de reorientação das antigas e simples distinções no seu tempo presente sobre as atividades do escritor e daquele que escreve, exemplificado melhor pela figura do intelectual, que ele denomina de “escrevente”. Mais uma vez, o pensador atribui o uso da “ambiguidade” por parte do escritor, além da sua intransitividade discursiva, como elementos

que o diferenciam de qualquer outro indivíduo que exerça uma atividade de escrita, que sempre é “transitiva” (BARTHES, 2007, p. 33-35). Todavia, como um observador que intui uma mutação relevante, Barthes também aponta uma aproximação cada vez maior destas funções e atividades:

Em suma, nossa época daria à luz um tipo bastardo: o escritor-escrevente. Sua função ela mesma só pode ser paradoxal: ele provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente, sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e entretanto, fechada nessa mesma liberdade, ela secreta suas próprias regras, sob forma de uma escritura comum; saído do clube dos homens de letras, o escritor-escrevente encontra um outro clube, o da *intelligentsia*. (BARTHES, 2007, p. 38; grifo do autor).

Esse tipo bastardo que Barthes aponta – o “escritor escrevente” – não pode ser visto, antes, como uma espécie de síntese harmônica que explicitaria o esgotamento de uma resposta crítica à escritura ficcional, muito menos como um sinal de falência artística perante os discursos que buscam explicitá-los. Trata-se, por outro lado, da instauração de uma outra tensão, algo que se nota como transbordamento da leitura dos críticos, que, movidos pelo desejo da linguagem, produzem outras escrituras, outras obras (BARTHES, 2007, p. 230-231). Nesse sentido, ao invés do que poderia parecer um fim, se apresenta como incremento do ciclo.

Um incremento ainda nebuloso e indiscernível, todavia. Pois, como confessou Derrida:

Não me sinto confortável com a distinção rigorosa entre “literatura” [*literature*] e “crítica literária” [*literary criticism*], nem com a confusão entre as duas. Qual seria o limite rigoroso entre elas? A “boa” crítica literária, a única que vale a pena, implica um ato, uma assinatura ou contra-assinatura literária, uma experiência inventiva da linguagem, *na* língua, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido. Esse texto nunca se deixa completamente ser “objetivado”. Contudo, não diria que se pode misturar tudo e fazer desaparecer as distinções entre todos esses tipos de produção “literária” ou “crítica” (pois há também uma instância “crítica” em funcionamento *na* obra dita literária). Portanto, é preciso determinar ou delimitar outro espaço onde se justifiquem distinções pertinentes entre certas formas de... – não sei que nome dar a isso, eis o problema, é preciso inventar um para aquelas invenções “críticas” que pertencem à literatura enquanto deformam seus limites. (DERRIDA, 2014, p. 78).

É nesse outro espaço ainda sem nome e não delimitado, que precisa inventar um para se tornar reconhecido, que atuam reciprocamente literatura e crítica, a contra-assinatura ao texto artístico na própria arte. Uma espécie de inscrição em si mesma, sobre outra escritura também feita por si. No palimpsesto proposto, as duas inscrições aparecem, sem que haja anulação ou sobreposição decisiva.

Além disso, situando a problemática, agora, no cenário latino-americano, sobretudo no último quartel do século XX e início do XXI, portanto, mais próximo do contexto de produção de Silviano Santiago, nota-se que o esfumaçamento das fronteiras dos lugares de fala entre a literatura e os discursos, antes tidos como mais objetivos, como a crítica e a historiografia, é um sintoma e uma resposta aos impulsos ocasionados pelas constantes e profundas mudanças histórico-políticas do período. Dentre as décadas de 1960 e 1990, num primeiro momento, a violência e a repressão perpetrada pelos regimes ditatoriais em países da América Latina impuseram a “verdade” oficial do poder instaurado, obrigando a intelectualidade e a produção ficcional a tomarem o partido do engajamento e a contestarem as narrativas totalitárias; logo em seguida, com o processo de redemocratização, cujo ingresso na economia neoliberal provocou diversas crises sociais e uma entrada forçada na globalização, sem nem bem ter experienciado um processo de modernidade completa, os discursos de reflexão e questionamento da própria identidade e sobre a própria realidade latino-americana acabaram por se mesclar.

Para Magdalena Perkowska (2008), as “nuevas novelas históricas” surgiram nesse contexto, tornando-se dominantes na década de 1980, como um segundo espaço de reflexão sobre a história da América Latina, “(...) adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso legitimador del poder, proponen relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye.” (PERKOWSKA, 2008, p. 33). Ao questionar algumas teses oriundas da Europa e dos Estados Unidos sobre o fim ou a morte da História, de pensadores que engrossaram aquele coro mencionado no início deste capítulo, assim como também a possibilidade de uma cultura pós-moderna no contexto latino-americano, Perkowska aponta que a noção de história e de discurso historiográfico sofre grandes modificações, deslocando seu espaço hegemônico de atuação para outros discursos e para outras formas, gerando as “histórias híbridas”. De acordo com a pesquisadora:

Contar, pero también pensar, reflexionar sobre la historia y sus caminos. Al incorporar, cuestionar o ponderar las ideas renovadoras de la historiografía contemporánea y algunos postulados posmodernos sobre la historia, la novela histórica reciente instaura un segundo *locus* latinoamericano de meditación acerca de la historia. Revisando territorios y objetos históricos viejos y consagrados, o recorriendo y descubriendo zonas desconocidas, inexploradas o borradas, los novelistas dibujan un nuevo mapa para el concepto de la historia y su discurso. Vista desde esta perspectiva, la novela histórica latinoamericana no cancela la historia sino que redefine el espacio declarado como “histórico” por la tradición, la convención y el poder, postulando y configurando en su lugar las historias híbridas que tratan de imaginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos. La alianza entre el

discurso ficcional y la imaginación teórica realizada en las historias híbridas resquebraja, además, la vieja premisa del discurso colonial que atribuía la enunciación del conocimiento (la teoría) al espacio intelectual metropolitano, mientras que asociaba la producción cultural (arte, literatura) con las áreas geoculturales colonizadas y periféricas (Mignolo 1995: 109). La meditación mixta, a la vez ficcional y teórica, que se lleva a cabo en las historias híbridas cuestiona esta distribución geocultural del saber y permite considerarlas como una práctica posmoderna y poscolonial del discurso latinoamericano. (PERKOWSKA, 2008, p. 42-43).

Essa mescla, ou esse hibridismo discursivo e epistemológico, da ficção histórica contemporânea na América Latina com os discursos históricos e da própria crítica cultural, por sua vez, respondem de modo inconclusivo às crises histórico-políticas do presente latino-americano, negando a tentativa de qualquer possibilidade de resgate de um passado integral, ao mesmo tempo que produz intensa reflexão sobre o presente. Outro teórico que menciona essa problematização no campo da historiografia latino-americana, sobretudo com relação a uma ineficácia do fazer histórico tradicional na compreensão da trajetória complexa dos países ex colônias e, só recentemente, independentes, ainda que com as suas democracias frágeis perante os regimes ditatoriais, ao mesmo tempo que aponta que as “nuevas novelas históricas” se configuram como narrativas capazes de suplementar a história e o ensaio crítico é Fernando Aínsa (2003). Conforme Aínsa,

En todo caso, la historia que emerge de estas obras literarias puede parecer más auténtica que la basada en hechos y datos concretos y pretendidamente objetiva de la historiografía tradicional. En sus páginas se vertebran con mayor eficacia los grandes principios de la identidad americana o se resaltan las denuncias sobre las “versiones oficiales” de la historia, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad del discurso vigente. (AÍNSA, 2003, p. 17-18).

Isso, de forma alguma, significa um rebaixamento da relevância do fazer histórico, mas, pelo contrário, aponta novos rumos inclusive para o próprio campo da historiografia, quando liberta seus operadores de se submeterem ao estatuto científico e positivista da narrativa de reconstrução de verdades, permitindo que a historiografia se veja como um discurso dentre outros. Nesse sentido, “la ciencia histórica se há enriquecido así con los mitos, leyendas, creencias, ideas–fuerza movilizadoras y una narrativa enraizada en el devenir histórico, a la cual utiliza como fuente documental.” (AÍNSA, 2003, p. 28).

#### 4 GRACILIANO E(M) SILVIANO

“Comédia do acerto e do desacerto, do engano e da malevolência, do incenso e do chicote, do labirinto e do acaso, de Narciso e de Eco – a vida literária engole os homens, deixando a descoberto as mais mesquinhas formas da ambição e do sucesso, os mesmos estreitos e os mais interessados laços de companheirismo. Nela naufragam irremediavelmente tantos, que acabam sendo poucos os efeitos. Também não conheço maneira de dela participar sem naufragar. A pureza de caráter e de sentimento não tem lugar na literatura e muito menos na vida literária.”

Silviano Santiago, *Em liberdade*

O romance *Em liberdade* ficcionaliza Graciliano Ramos, romancista, intelectual e político, que experienciou em vida o peso e a agonia de um regime autoritário quando preso pela ditadura do Estado Novo. Em *Memórias do cárcere*, livro publicado postumamente, em 1953, portanto alguns anos depois de ter sido solto, o escritor alagoano narra momentos e reflexões sobre a experiência da prisão na Colônia Correcional da Ilha Grande. Antes desta publicação, o que deverá ter feito o escritor alagoano assim que saíra da prisão? Como foram seus dias? O que pensava? Quais eram seus medos e anseios?

Contudo, nem só da experiência de Graciliano fala o romance de Santiago. Outras experiências sufocadas pela historiografia oficial são repensadas, como os casos do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa e do jornalista e dramaturgo Vladimir Herzog, ambos intelectuais insurgentes aos regimes políticos de então e ambos classificados como suicidas nos arquivos nacionais. Como já apontado anteriormente, as duas referências de repressão aos intelectuais são distantes no tempo, pois o poeta Cláudio Manuel da Costa vivenciou o período conhecido como Inconfidência, enquanto Herzog, contemporâneo de Santiago, teve sua vida ceifada na ditadura civil-militar pós-64. Nesse sentido, o romance suplementa lacunas da história, do arquivo público, a partir da ficcionalização de experiências privadas, tanto dos outros como de si, como o próprio Santiago afirma em entrevista publicada na coletânea *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*:

(...) a descoberta das lacunas da história advém da repressão por que passo, por que passamos. É a repressão que me mostra as lacunas da história. Não é a leitura da história ou a reflexão sobre ela que me mostram as suas lacunas. É a repressão, a impossibilidade de um discurso sobre Vladimir Herzog, assassinado em 1975 nos porões do Doi-Codi, que é o ponto inicial e básico do *Em liberdade*. A impossibilidade de uma fala sobre Herzog e a impossibilidade de uma fala sobre um irmão mais novo meu, então secretário

do Partido Comunista em Belo Horizonte, que tinha sido preso e torturado. É a impossibilidade dessas duas falas que me abre para a necessidade de a literatura ter uma função reparadora do discurso histórico. (SANTIAGO, 2008, p. 191-192).

Trata-se de uma inscrição da estória no entremear da história. Um suplemento na brecha que ficou entre a prisão e as memórias sobre o evento experienciado. Um esboço de narrativa pública sobre o tempo que ficara aprisionado no arquivo privado. É a voz e o corpo de Graciliano inscritos na escritura assinada por Silviano Santiago nas páginas livres do romance. Mas, são também os gritos de Cláudio Manuel da Costa e Vladimir Herzog que jazem sob os escombros do esquecimento e que atravessam a experiência de Graciliano, a experiência de Silviano, e a experiência desse que lê e acrescenta uma leitura ao que lê. São memórias imaginadas de um tempo preso no andamento do passado que não volta. Na experiência de escrita privada de um intelectual recém-liberto, vislumbra-se a experiência de leitura de sujeitos viventes de outros tempos, a partir de uma narrativa infundável que não acompanha a totalidade e a descontinuidade da vida.

Como uma espécie de apontamento e de aviso à leitura do Diário falso, é que surge a epígrafe de Theodor Adorno, extraído de *Mínima Moralia* lido pelo curador Silviano, nos alertando que, para além do que Hegel creditava, a sociedade pode se valer muito mais da experiência individual do que das grandes categorias históricas para analisar o potencial, sobretudo o de protesto (SANTIAGO, 1994, p. 16).

#### 4.1 FALSIDADES IDEOLÓGICAS DELIBERADAS

Uma das primeiras marcas do romance que enuncia e denuncia o jogo de efeito estético com as referências do passado é o conjunto de paratextos<sup>19</sup>. O subtítulo aponta: “Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago”<sup>20</sup>, demarcando a importância de uma pretensa autoria. Contudo, na “Nota do editor”, o editor, o autor-curador, Silviano Santiago, relata(m) a trajetória do manuscrito do romancista Graciliano Ramos até chegar em suas mãos por intermédio de um amigo em comum, alguém que solicitou anonimato e que tinha prometido ao escritor nunca o publicar e, ainda por cima, queimá-lo.

---

<sup>19</sup> Para Gérard Genette, trata-se do texto que acompanha o texto, aquela zona indecisa entre o dentro e o fora, o limiar que indica uma transição e uma transação, podendo ser redigido pelo próprio autor, editores, leitores “autorizados” ou, também, ser uma criação ficcional do autor mesmo (GENETTE, 2009, p. 9-20).

<sup>20</sup> A edição utilizada para a pesquisa é a de 1994, 4ª ed., publicada pela Rocco, cujo subtítulo surge na ficha catalográfica. Mas, na edição de lançamento, de 1981, publicada pela Paz e Terra, o subtítulo já aparece em destaque na capa.

O romancista ofereceu os originais de *Em liberdade* a um amigo, em 1946, pedindo-lhe que só os entregasse ao público vinte e cinco anos após sua morte. Seis anos mais tarde, em 1952, às vésperas de viagem à Argentina para tratamento de saúde, o escritor escreveu ao amigo, pedindo-lhe para que queimasse essas páginas. Não dava justificativa alguma para a destruição. O amigo – cujo nome não devo revelar, como se compreenderá mais tarde – esperou que mestre Graciliano regressasse da Argentina para, então, visitá-lo e falar-lhe pessoalmente do assunto. Disse a Graciliano que já tinha queimado os originais que estavam em seu poder, embora não o tivesse feito. Seu gesto tem um precedente notável: o das obras de Kafka, que foram confiadas a Max Brod. Um mês depois, morria Graciliano Ramos no Rio de Janeiro, tendo sido enterrado na quadra 16 do Cemitério São João Batista. (SANTIAGO, 1994, p. 10).

Logo, em seguida, inserindo informações comprováveis da sua biografia<sup>21</sup>, Santiago afirma que conheceu o amigo de Graciliano quando esteve contratado, no ano de 1960, para editar outro manuscrito, agora dos capítulos iniciais de *Os moedeiros falsos*, de André Gide, aliás, tema de sua tese de doutorado na Sorbonne, na França. Mas, somente cinco anos depois, quando trabalhava como professor da Universidade de Rutgers, em Nova Jérsei (EUA), outra informação creditável à sua biografia, é que recebera o manuscrito do Brasil, remetido pela viúva do amigo de Graciliano que falecera meses antes e que havia deixado indicações para que lhe fosse entregue.

Alguns aspectos despertam interesse devido às conexões propostas pelo editor Santiago nesta Nota. O primeiro deles é a necessidade de esclarecer que o manuscrito lhe chegou de segunda mão, sem conhecimento do autor mesmo do Diário, por intermédio de um amigo em comum. O segundo é a quantidade de informações fornecidas ao leitor sobre a sua biografia, como se necessitasse construir um paralelo entre o acontecimento em si, a escrita do diário por Graciliano Ramos recém liberto da Ditadura do Estado Novo, o seu repasse a um amigo quase uma década após e com a recomendação de publicação vinte e cinco anos depois de escrito, que, por fim, culminaria com o encontro casual com ele, que estaria efetivando um trabalho parecido com os manuscritos de A. Gide. O terceiro ponto é o outro paralelo traçado pelo editor com a publicação dos textos pessoais de Kafka que se transformaram em grandes obras literárias do século XX, publicados por um amigo, o Max Brod; além, também, da própria inserção de *Os moedeiros falsos*. E um quarto ponto de destaque é o informe das datas das ocorrências, como se desejasse precisar as ações e garantir fidedignidade na preservação do manuscrito original que agora publica.

---

<sup>21</sup> Informações que podem ser consultadas em algumas orelhas de seus livros ou mesmo nas entrevistas que S. Santiago concedeu.



De acordo com os postulados genettianos sobre os paratextos na ficção, sobretudo no caso da ficção histórica, Fernández Prieto aponta que, “la mezcla entre lo histórico y lo ficcional genera una fuerte tensión en el género que parece requerir ciertos comentarios o justificaciones” (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 171), portanto, o uso dos prólogos e epílogos. Muitos escritores do Romantismo, a exemplo dos espanhóis, utilizavam-se desse paratexto para reivindicar a originalidade e a verossimilhança da narrativa (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 171). Com isso, os textos de ficção pareciam se submeter às referências históricas, controlando ao máximo as inserções do imaginário. No entanto, no que a autora espanhola considera típico das ficções históricas das últimas décadas, esse procedimento paratextual possui uma função metanarrativa e que, muitas vezes, produz um questionamento das fronteiras entre a ficção e a história (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 173).

Diante disso, pode-se perceber que o uso do paratexto por Silviano é de vertente irônica e produz um deliberado efeito de falsa credibilidade, quando opta não só por fornecer informações objetivas acerca do trânsito do manuscrito original de Graciliano, mas relata, também, a distância entre ele e o autor que já se encontra morto, além dos acasos do encontro com os originais e dos paralelos exemplares na literatura. Logo em seguida, na seção intitulada “Sobre esta edição” (SANTIAGO, 1994, p. 13), insere algumas conjecturas sobre o manuscrito que, segundo ele mesmo, apenas foi transcrito e publicado na íntegra e na ordem um pouco desordenada do próprio autor. Ademais, como já informado aqui, o paratexto está dentro do livro, portanto dentro do volume que é envolvido pelo título e pelo subtítulo, que também são paratextos, e que, por sua vez, apontam denotativamente para o trabalho ficcional do escritor Silviano Santiago. Ou seja, uma informação, aparentemente desnecessária, reaponta a situação para um problema: onde começa a edição do manuscrito original e onde termina a ficção, e vice-versa?

No tocante ao desdobramento que o autor opera sobre a sua identidade e suas funções no livro, a de autor, ou de curador, e a de narrador-editor, para depois assumir a voz do próprio Graciliano, outro narrador e escritor do manuscrito, vê-se uma fragmentação daquilo que Iser chamou de ponto perspectivístico, como o narrador, o personagem, o enredo e a figura do leitor, que compõem o repertório da narrativa (ISER, 1996, p. 179). É que ao surgir desdobrado em vários eus durante o livro, ainda que em toda a narrativa ficcional isso ocorra, o romance usa desse artifício explicitamente para problematizar a questão do acesso subjetivo à verdade, à história, ao passado por um dos eus apenas, quer dizer, por apenas um ponto das perspectivas.

Esse traço tem sido enfatizado na obra ficcional de Santiago, como apontou Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*:

(...) apesar da grande variedade de temas, formas e linguagens, a produção literária que Silviano Santiago vem desenvolvendo apresenta um fio condutor responsável por sua unidade e organicidade. Trata-se da reconstituição crítica do passado pela memória de um *eu* desdobrado numa multiplicidade de papéis na retrospectiva desencadeada na cena textual e que, assim ficcionalizados, desfaz a possibilidade de correspondência direta e imediata com a pessoa empírica do autor. (MIRANDA, 2009, p. 83).

Não se pode perder de vista que a própria informação de uma variedade de datas no paratexto induz a uma ambiguidade inescapável para a leitura. Isso se aproxima do que Iser disse sobre a percepção de lugares vazios e de negações com relação ao repertório trazido pelo texto, além da recontextualização das referências, que exigem novas combinações por parte do leitor (ISER, 1999, p. 103). Além disso, conforme o pensamento de Ricoeur, se as datas e o calendário servem como “procedimentos de conexão” na prática historiográfica, “(...) que garantem a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico”, além de buscarem uma segurança na tentativa de fixação das reminiscências; por outro lado, a ficção responderá com as “variações imaginativas”, que, ao invés de controlar, explorarão as aporias do tempo fenomenológico (RICOEUR, 1997, p. 173). Por isso, o narrador-editor sugere as datas em desconexão com os planos e os desejos dos atores envolvidos: Graciliano escreve em 1937, assim que sai da prisão; entrega os originais a um amigo (em 1946; também tempo em que começa a escrever o *Memórias do cárcere*) e pede que se publique vinte e cinco anos após sua morte (como morre em 1952, então a publicação deveria ocorrer em 1977); um mês antes de morrer solicita ao amigo que queime os originais (em 1952); Silviano Santiago conhece o amigo de Graciliano em 1960; um dia, o amigo de Graciliano conta para Santiago uma “sensata e terrível decisão de fevereiro de 1953”, que não se torna explícita; em 12 de novembro de 1965, Silviano recebe nos EUA o manuscrito de Graciliano; e no “hoje”, que ele diz ser exatamente na data que o romancista desejava inicialmente publicar, antes de resolver queimá-lo, resolve publicar o manuscrito (1977? Ou 1981, quando o romance foi de fato publicado?).

Na exposição acima, vê-se o entrecruzamento de informações pretensamente objetivas, com marcações de datas de acordo com os testemunhos pessoais do autor do romance, o narrador-editor S. Santiago, mas, também, se descortina uma série de contingências e de acasos que não seguem fidedignamente os arranjos lineares de uma cronologia controladora do tempo humano, a exemplo da mudança de decisões anteriores, do não cumprimento das promessas alheias, da morte, dos encontros forjadamente fortuitos etc. Há uma vida que pulsa e que freme para além das trajetórias planejadas e lembradas numa tentativa de narrar o

*muthos* trágico do tempo, como bem disse Ricoeur (1994). Isso sem, ainda, mencionar o próprio tempo aberto da *mimese* III, que é o da performance de leitura, que tanto pôde ser no período de lançamento do romance (1981), quanto agora, em início de 2020, numa das últimas revisões para esta redação.

Mas, a exploração das variações imaginativas não fica por aí. Se pensarmos na própria estrutura do texto e na divisão de suas partes, veremos que o maior volume corresponde à sequência do menor percurso temporal perseguido pelo diário com relação às outras datas e mesmo com relação ao tempo de vida do romancista alagoano. Ou seja, Graciliano ficou dez meses e dez dias na prisão (3 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937), e escreveu o diário, ficcionalizado no romance de Santiago, do dia 14 de janeiro ao dia 26 de março, portanto dois meses e doze dias, narrados em duzentas e trinta e duas páginas de um total de 253<sup>22</sup>. Só a título de curiosidade, o *Memórias do cárcere* foi publicado em 1953, em dois volumes com 700 páginas em média. Essa estrutura do *Em liberdade* aponta para uma compressão da experiência narrada ao mesmo tempo que extrapola a sumarização costumeira das narrativas biográficas, sucedâneo imediato da historiografia social, que optam por uma divisão de fases, acontecimentos marcantes e resumos de toda uma vida. Aqui, o relevante são os dias, as sensações, as lembranças, as dores, os gozos, e a tentativa vã de captar o fluxo da existência a partir da escrita. O próprio narrador e autor do Diário denuncia a problemática:

Estou preche de frases como nunca estive. Todo o meu cérebro está funcionando como um imenso útero que fabrica, sem que tenha consciência, frases e mais frases. Quero acreditar que posso escrever como nunca escrevi. Sei que não posso. A produção das frases está aqui, na cabeça, e difícil é passá-las para o papel. O problema não está tanto na dificuldade em transcrevê-las. Basta fechar os olhos e entregar-se ao automatismo surrealista da escrita. Encontrar uma razão para a necessidade de deixá-las existir no papel e no livro: eis a questão. Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso “fazer ficção” das minhas palavras. Ou não. (SANTIAGO, 1994, p. 22).

Uma escrita para fora, não para si, mas de si para o outro. Um apelo à alteridade e à interlocução. Não um texto escrito e narrado que apenas possui o objetivo de informar ao outro o que se passou consigo ou mesmo o que sente e o que pensa, como queriam os amigos próximos quando lhe cobravam a narrativa sobre as experiências da prisão, mas um texto para o outro preencher, suplementar, ir além: “passar adiante, esta é a função da palavra escrita. Deixar que o outro compartilhe da nossa experiência, entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele.” (SANTIAGO, 1994, p. 50). Falamos, aqui, do leitor visado na obra, ou, do espectador

---

<sup>22</sup> Na 4ª ed., de 1994, da Rocco.

emancipado (RANCIÈRE, 2012), como aquela alteridade a que o autor-curador anseia e explicita no seio da própria ficção. Nesse sentido, o que o texto diz é apenas uma parte da experiência estética, que necessita do encontro com a subjetividade que está fora dele, para que uma terceira coisa aconteça.

Essa noção de experiência a partir da fragmentação e da busca pela alteridade redimensiona a narrativa sobre o tempo, contestando veementemente qualquer sentido de continuidade mnemônica e de unidade subjetiva tão cara à modernidade e ao sujeito cartesiano. Segundo Florencia Garramuño, ocorre no romance *Em liberdade*, assim como em boa parte da sua obra, “(...) um deslocamento radical frente ao projeto modernista, reincorporando corpo e sujeito na re-inscrição inovadora da experiência vivida pelo intelectual modernista.” (GARRAMUÑO, 2008, p. 56)<sup>23</sup>. Experiência que só lhe permite narrar, sem mesmo perceber a experimentação, como afirma: “(narrar é mais importante do que experimentar).” (SANTIAGO, 1994, p. 24). Assim sendo, a única imagem que melhor lhe descreve é a figuração do mar que encontra em Ipanema nos primeiros dias fora da prisão, porque ele não se deixa prender nem mesmo na tentativa de descrevê-lo: “o mar é. Eu sou. Não há adjetivos. Apenas a afirmação magnífica da necessidade de existir, viver, deixar escorrer energia e força no presente, sem interferência do passado e sem compromisso com o futuro.” (SANTIAGO, 1994, p. 40).

Experiência que, por sua vez, é potencializada e desdobrada em outros sujeitos históricos, referências de um passado distante e recente, como nas figuras dos intelectuais e, também escritores, Cláudio Manuel da Costa, explicitado na diegese como um personagem sonhado e imaginado pelo Graciliano, e Vladimir Herzog, implicitamente lembrado e confessado em peritexto trazido no trecho da entrevista que abre esta seção.

A despeito desse recurso de deslocamento das referências às subjetividades do passado num presente aberto e inconclusivo, que produz, simultaneamente, um encurtamento temporal e uma explosão imaginária com a multiplicidade de pontos de vista no mesmo ponto perspectivístico, a leitura do romance de Santiago permite essa experiência antropológica de pensar como um outro histórico. Trata-se de uma “reflexão especular em forma de um quiasma”, que permite por meio da ficção recuperar experiências alheias de segmentos temporais distintos (MIRANDA, 2009, p. 130-131), como o dispositivo onírico relatado no diário de Graciliano. Veja-se:

---

<sup>23</sup> O sentido de experiência mencionado por Garramuño é tomado de Giorgio Agamben, que em *Infância e história*, a partir da noção de experiência de Walter Benjamin, analisa a “destruição da experiência no mundo contemporâneo”, contra o sentido cartesiano valorizado na modernidade (GARRAMUÑO, 2008, p. 61).

Trata-se de um sonho que tive na noite de sábado para domingo, depois de ter exagerado no champanha e no uísque dos paulistas. O sonho começa – é a impressão que tenho – em Vila Rica, durante a devassa de 1789 e tem como personagem principal o poeta e rebelde Cláudio Manuel da Costa. Pelo menos, era isso o que o sonho dava a entender: na verdade o personagem era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio. (SANTIAGO, 1994, p. 215).

Aqui, o próprio narrador Graciliano, escritor ficcionalizado, enuncia o jogo que desloca a subjetividade e que lhe permite a experiência antropológica ficcional de ser um outro, como um personagem interpretando o poeta Cláudio. A força do empreendimento só cresce à medida que o sonho se torna obsessão e se transforma num projeto literário, na escrita de um conto que reinterpretará o passado, numa clara indicação de uma preferência pela ficção à historiografia rigorosa e tradicional: “proporei, com o conto, uma nova interpretação da ação dos homens, tentando elucidar o raciocínio e a motivação que se encontra por trás dos atos e palavras. O trabalho da imaginação entre nesse momento.” (SANTIAGO, 1994, p. 223).

Nesse jogo de travestimentos de tempos, lugares e personas, a ficção solicita ao leitor uma recombinação dos repertórios negados, induzindo-o a também reinterpretar a história, o passado, ou o seu acesso a ele. Reabrir os arquivos oficiais e questionar as referências. E a partir da recontextualização referencial, a leitura suplementa brechas da narrativa linear e progressista, além de problematizar o acesso aos documentos utilizados como referências na ficção através dos recursos metaficcionalizados, como advertiu Hutcheon (1991, p. 197). Uma variação imaginativa em detrimento do controle sobre o tempo e suas aporias. Uma ambiguidade entre o relato sobre os fatos e a imaginação deles.

#### 4.2 A LITERATURA QUE ENCENA A CRÍTICA

Ainda no início do Diário falso de Graciliano, e do romance de Silviano, um trecho que busca sintetizar o pensamento do instante aponta para uma problemática de um presente sempre retornável em diversas fases da História do Brasil: a condição dos intelectuais frente aos regimes autoritários do Estado.

Não há, neste país, a possibilidade de um diálogo concreto no campo político. Isto é triste e torna-me cético com relação ao meu instrumento de ação por excelência: a palavra. A palavra, ou bem é elogiosa ao chefe açu e ao caudilho mirim e o seu autor tem o lugar garantido no reino dos bem-aventurados, ou bem é crítica, e é imediatamente calada por torturas infernais. Justiça de céu e de inferno, de catete e de cadeia. Longo e fastidioso monólogo que é a nossa

história! A pluralidade na unidade! – proclama cada um que senta no trono carioca. (SANTIAGO, 1994, p. 30).

O apontamento de um autor ficcionalizado e recém-liberto de uma prisão política possui a força de elucidar uma tensão que marca a história cíclica do país e dos regimes autoritários na sua relação com os intelectuais, dentre os quais se destaca o escritor. Trata-se da existência da oposição como força contrária que equilibra o jogo político e busca traduzir os desmandos do governo para a sociedade. Contudo, em regimes ditatoriais, onde o surgimento do menor foco de resistência e de contrariedade ao pensamento instituído ameaça a estabilidade dos governantes, a força e a censura atuam enfaticamente no sentido de calar até mesmo o sutil balbucio. Segundo o pensador político Norberto Bobbio,

As relações entre intelectuais e poder nunca foram relações pacíficas. E não foram pacíficas precisamente porque os homens do poder sempre tiveram consciência da diversidade dos fins que o filósofo e o político perseguem, e procuram ou subordinar os intelectuais ou, quando se encontram diante da oposição deles, impedi-los de causar prejuízo, segundo a famosa máxima maquiavélica de que os inimigos devem ser suavizados ou eliminados. (BOBBIO, 1997, p. 92-93).

Nesse sentido, o escritor em meio às ditaduras, como Graciliano no Estado Novo, como Herzog e Santiago na civil-militar pós-64, e como Cláudio Manuel da Costa na Inconfidência, deve ser calado e ter seu corpo possuído pelo poder. Mas o gesto de escrita ficcional de Silviano sobre o gesto fictício de Graciliano ao escrever um diário em liberdade, e que também deseja escrever sobre o poeta árcade, aponta uma resistência, um continuar apesar de que, para um além do passado, para um além do agora, o que faz com que se repense a posição e a postura dos intelectuais frente ao Poder. Assim, as múltiplas referências à intelectuais que representam esse embate com o autoritarismo intensificam a experiência de posições e de subjetividades na leitura, porque a diversidade de situações apresentadas e evocadas permitem ultrapassar uma única referência apenas. Só como exemplificação de outras referências que atestam o embate dos intelectuais com o Poder, é em plena década de 1960 que artistas brasileiros de diversas ordens tocam fundo na questão, sugerindo uma entrega total à divergência a qualquer tipo de cerceamento ao pensar e ao produzir arte. Vislumbra-se, então, Glauber Rocha preconizando a fome e a miséria como elementos centrais do Cinema Novo, em *Eztetyca da fome* (1965), além de seu *Terra em transe* (1967), que traz a figura de um poeta em conflito com a máquina política do populismo; Hélio Oiticica, em sua série de obras intitulada *marginalia*, e seu poema-bandeira “Seja marginal, Seja herói” (1968), num enfrentamento

direto à violência de estado e seu aparato policial; e tantos outros escritores que optaram pela alegria e o deboche como armas que desnudam e atacam o Poder, como apontou o próprio Santiago no ensaio “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”, que faz parte da coletânea intitulada *Nas malhas da letra* (2002). Por isso, o recurso utilizado no romance e de testemunho da história recente do país supera o registro imediato dos fatos, devido à expansão temporal e a uma configuração literária mais complexa (MIRANDA, 2009, p. 18).

*Em liberdade*, então, não só ficcionaliza a experiência de um intelectual frente a um poder autoritário, mas tematiza, a partir da ocorrência singular de referências múltiplas, o ciclo vicioso da história brasileira: “quero qualquer coisa em torno da oposição entre a política e o cárcere, qualquer coisa sobre o destino trágico do intelectual no Brasil (...)” (SANTIAGO, 1994, p. 183). Assim, invenção e observação crítica, não só da história social, mas da própria produção artística, coadunam-se numa experiência literária única, que dificulta contornos e fronteiras nítidas entre a ficção e o ensaio, também produzindo negações e lugares vazios com relação aos repertórios apresentados ao leitor.

Esse imbricamento, ou diálogo, entre a prática da escrita ficcional e a prática da escrita crítica, sempre pela via do ensaio, é uma marca da obra de Silviano Santiago, como já apontaram alguns dos seus leitores críticos (HELENA, 1997; BULHÕES-CARVALHO, 1997; RIBEIRO, 2008). Para Lúcia Helena, memória afetiva do escritor e experiência pessoal interconectam-se nas obras, que, por sua vez, expõem a dobra por detrás da escrita de um corpo-textual e de um corpo-vivo (HELENA, 1997, p. 78). Já Ana Maria de Bulhões-Carvalho, sugere que, na inscrição do jogo das múltiplas personas da obra ficcional, o autor suplementa a mesma obra com uma “meia-máscara”, a do crítico, como um “(...) fio-de-Ariadne a manter alerta a atenção do leitor.” (BULHÕES-CARVALHO, 1997, p. 197). Para Roberto Carlos Ribeiro, a obra de Silviano se apresenta como “uma escrita ensaística-ficcional de suplementação”, em que o corpo do leitor dos outros autores impregna-se na própria escritura ficcional que produz (RIBEIRO, 2008, p. 15).

Com efeito, no romance de Santiago a literatura ganha destaque e uma série de referências extraídas da historiografia literária passam a ser apresentadas como temas de discussão crítica com base na leitura de obras e na trajetória de vivências de autores. É o corpo do autor de ficção enquanto leitor de outras obras adentrando a obra em construção. Ao invés da leitura anterior se fechar, ela se abre novamente para uma aventura, a da criação, ou, ainda melhor dizendo, da curadoria. Enquanto Graciliano, escritor do diário falso, comenta a conduta de colegas e aspectos de suas obras, Silviano, crítico profissional e o inventor do diário falso de Graciliano, analisa e sugere questões éticas e estéticas sobre obras e autores de outros



tempos. Com o distanciamento histórico, mas sob o envolvimento imaginativo, Santiago novamente se desdobra entre analista e ficcionista, colocando-se, ao mesmo tempo, dentro e fora do romance. Veja-se como Graciliano, ou Silviano, vislumbra(m) a produção literária dos anos 1930:

Não sei se por culpa de Jorge Amado, vejo que o pessoal da esquerda no Sul espera do romancista nordestino *robots* em lugar de personagens. Isso que, aparentemente, pode ser apenas uma questão estética (necessidade ou não de um estofado psicológico para o personagem), não o é na verdade. Acaba por ser um preconceito de análise da sociedade, onde os indivíduos são colocados em grupos e julgados de maneira maniqueísta. Pregam, assim, uma revolução para o Nordeste no gênero da “guerra dos mundos”, sem que se deem conta do poder das forças ocultas, que são sempre poderosíssimas e escorregadias como mercúrio. A simplificação na análise dos dados referentes a uma sociedade é sempre um perigo para quem esteja disposto a entrar em uma ação revolucionária que seja vitoriosa. (SANTIAGO, 1994, p. 86-87).

O comentário crítico exposto na escrita do diário falso é oriundo da visão de Graciliano ou da leitura analítica de S. Santiago? Como saber onde começa o pensamento de um e onde termina a expressão do outro? Embora a arquite(x)tura do romance apresente tal ambiguidade, o que mais se destaca é a tematização de uma questão que o livro aborda em sua forma, performando a problemática da construção de personagens complexos e não maniqueístas como visão revolucionária da construção estética. A referência à figura do Jorge Amado e às questões do período atreladas ao debate sobre a sua obra são recontextualizadas, também, servindo de contraponto perspectivístico ao que pensa o Graciliano, escritor do diário, mas, por sua vez, personagem na ficção de Santiago, nos anos 1980. A perspectiva apresentada pela voz narrativa de Graciliano sobre a escrita do colega baiano performa a perspectiva distanciada e comparativista de Silviano, autor-editor-curador do livro. O leitor vislumbra Jorge Amado pela opinião de Graciliano desdobrada na análise crítica e ficcionalizada de Santiago. O duplo eu da enunciação, o “Gracil(v)iano”<sup>24</sup>, desobjetiviza a crítica lançada ao leitor. Um suplemento literário dentro da ficção.

Essa aparição da “ficção-crítica”, como sugere Weinhardt (2011, p. 38), na descrição de parte da ficção histórica contemporânea brasileira, intensifica a problematização da posição do autor enquanto criador original, além de que expõe e explora os jogos distintos que ambos mantêm com as pessoas do discurso, como alertou Barthes (2007, p. 25). Ou seja, a transitividade de um discurso sobre outrem, sem ambiguidade, função do velho crítico, cai por

---

<sup>24</sup> Expressão de Sérgio Prado Bellei mencionada no ensaio *Em liberdade de Gracil(v)iano: o triunfo da ficção*, publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais, em 20/fev de 1982.

terra e o discurso ficcionalizado institui a ambiguidade, sobretudo quando a transitividade vai em direção a sua própria escritura – eis o “escritor-escrevente” (BARTHES, 2007, p. 38).

Nesse sentido, a narrativa da historiografia literária é relida, recortada e recontextualizada pelo romance, num gesto curatorial de escrita ficcional-crítica, em que posições, datas, influências, horizontes de expectativa e inserções em movimentos e escolas dos outros autores transformados em personagens são ressignificados. No processo de leitura, cujo reconhecimento das referências mobilizadas e o jogo combinatório e inusual dos esquemas e do repertório são os elementos que formam as representações (ISER, 1999, p. 75), as referências, os sujeitos escritores da literatura brasileira dos anos 1930, deixam de denotar o passado, e passam a figurá-lo. Trata-se, ainda, do jogo explícito de uma suspensão das referências que caracteriza o literário (DERRIDA, 2014, p. 70), de uma dependência não hierárquica, que destaca, sobretudo, a relação.

Os escritores se tornam personagens de um enredo em que não estão no controle de suas obras, mas essas passam, agora, a dialogar com eles. O autor-curador rompe a barreira que separa criadores e criaturas e promove uma perspectivação sobre ambos indistintamente, como ocorre duplamente no romance, quando Graciliano é ficcionalizado e comenta as suas próprias obras, e quando Graciliano quer escrever sobre o poeta Cláudio Manuel da Costa a partir da imaginação sobre a História acerca do poeta de Vila Rica.

No primeiro movimento que Santiago lança mão do recurso metafictional, em que se descortina uma dupla historicidade da escrita, onde se vislumbra um corpo-leitor por trás do romance, é quando o Graciliano reflete sobre os comentários à sua obra e afirma o que seria o ideal da leitura literária, da construção estética:

A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito romanescos é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo de sua circulação pela sociedade. Encontrar no romance o que já se espera encontrar, o que já se sabe, é o triste caminho de uma arte fascista, onde até mesmo os meandros e os labirintos da imaginação são programados para que não haja a dissidência de pensamento. A arte fascista é “realista”, no mau sentido da palavra. Não percebe que o seu “real” é apenas a forma consentida para representar a complexidade do cotidiano. (SANTIAGO, 1994, p. 122-123).

O comentário ácido reclama a dissidência e o conflito na arte. No gesto da insatisfação de Graciliano está o gesto de Santiago, sobretudo porque escreve e publica um livro em que o conflito se apresenta de variadas ordens, inclusive este da crítica aos colegas do Graciliano,

além dos conflitos entre Graciliano escritor do diário pós-prisão e o Graciliano romancista. Mas, também, numa outra ordem, o conflito se apresenta na escrita de um romance, ainda na vigência da ditadura civil-militar pós-64, de forma distinta da produção de seus colegas, escritores que optaram por combater as forças repressoras do Estado, abolindo, muitas vezes, a possibilidade da polifonia e da inventividade para se renderem aos objetivos da informação, como é o caso do romance-reportagem, apontado por Silviano, em “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”, na coletânea de ensaios *Vale quanto pesa* (SANTIAGO, 1982, p. 53). Com isso, a ficção se rende a um tipo fascista que pressupõe uma comunicação direta entre semelhantes, uma comunicação que se quer espontânea, sem exigir maiores esforços por parte do leitor. Uma imagem do leitor sem emancipação. É o que Graciliano não quer, é o que Silviano tenta evitar.

No segundo movimento, também com o uso da metaficção por Silviano, o personagem-escritor Graciliano expõe os dilemas da escrita ficcional perante a facticidade da narrativa histórica. O mesmo deseja explorar os meandros da vida do poeta Cláudio Manuel da Costa, as possibilidades não exploradas pelo historiador, por meio das “variações imaginativas”, diferencial da narrativa de ficção quando aborda a temporalidade, segundo Ricoeur (1997, p. 173-174). Aliás, como o próprio Graciliano anuncia, trata-se de “um possível projeto de ficção histórica” (SANTIAGO, 1994, p. 224). E na preparação desta narrativa, o outro da história, o poeta árcade, se transforma em personagem, assim como ele, no desdobramento em abismo que propõe a identificação de paralelos na historiografia literária brasileira. Veja-se a problemática exposta no romance:

Só tenho uma certeza até agora: não quero que o conto incorpore os conhecidos valores estilísticos do historiador, que são a objetividade e a frieza. Em outras palavras: não quero escrever “a” biografia de Cláudio Manuel da Costa. Usarei da linguagem da ficção: será mais uma personagem do que uma personalidade histórica.

Busco informações precisas, consulto documentos da época, tomo notas e mais notas. Tudo isso deve servir apenas de pano de fundo, de cenário, para o trabalho da minha imaginação. Esta será rainha: é ela que deve escrever o conto, e não os poucos relatos que a biblioteca perpetua. O sonho indicou-me um caminho fértil para o beco sem saída criativo em que me encontrava, e deu-me a chave para a técnica narrativa que devo usar. Tem de haver uma identificação minha com Cláudio, espécie de empatia, que me possibilite escrever a sua vida como se fosse a minha, escrever a minha vida como se fosse a sua. *É um projeto perigoso, pois as pessoas dão grande valor aos limites do indivíduo.* Vou perder-me nos meandros do cenário de Vila Rica, como me perdi no porão do *Manaus*, ou na cela imunda da Ilha Grande. As reações são diferentes, não há dúvida (conclusão óbvia: qualquer ser humano é diferente do outro); busco, no entanto, uma espécie de solda que funcione ao nível profundo da vivência humana e social. Esta solda liga fragmentos

dísparos com a alta temperatura da imaginação. (SANTIAGO, 1994, p. 225-226; grifo do autor).

O excerto é longo, mas bastante sugestivo no que tange à reflexão histórica do autor-curador-crítico, que lança mão do recurso metaficcional, para, num só lance de dados, promover uma aproximação temporal entre sujeitos da intelectualidade brasileira, a partir de uma ligação por via da empatia com o outro, além de explorar os limiares das diferenças de gênero discursivo e superar os limites impostos por uma espécie de ética do arquivo ou do documento sobre a vida humana. Com efeito, “a objetividade e a frieza” do estilo historiográfico são substituídas pela empatia e a identificação do “como se” da escrita ficcional, do processo intensivo e incessante de se colocar no lugar do outro, ou de pelo menos vislumbrá-lo.

A ficção-crítica, nessa ótica, então talvez seja a única possibilidade do sujeito que é crítico e ficcionista diante da aventura da linguagem sobre o outro, sobretudo de um outro histórico. É a intersecção de atividades em que não se aceita a fixidez dos lugares instituídos, nem se contenta com os limites do decoro retórico de cada campo. Trata-se da própria zona possível onde o ‘eu’ do crítico permite a ambiguidade e a intransitividade do ‘eu’ do ficcionista. O que faz com que a arte não se feche sobre si própria, como apregoava boa parte do ideal moderno e modernista, mas se abra e permaneça aberta no apontamento sobre si a partir da referencialização ao mundo, à história, aos outros existentes, aos escritores do ontem sendo personagens no agora.

#### 4.3 O “FIM” DO DIÁRIO-ROMANCE DE GRACILIANO/SILVIANO

Na estrutura em abismo de múltiplas referências históricas e na exploração das vias imaginativas sobre a temporalidade humana, o romance *Em liberdade*, enfim, tensiona certezas várias. Uma dessas certezas tensionadas é sobre o fim da arte em tempos autoritários. Mais propriamente da polifonia desse “fim”. De fim como encerramento de um ciclo, como interrupção inevitável e irrevogável de uma vida. De uma pulsão de morte, quiçá. Assim como do fim enquanto ação e objetivo. Sobretudo, quando a finalidade se refere a um engajamento e a uma afirmação sobre um determinado posicionamento social e político.

Aqui, o romance que trata da liberdade de um sujeito ex preso político e de sua busca para tentar a reinserção na vida e no cotidiano, também encena a busca do artista, que é crítico, um curador contemporâneo, por uma finalidade da arte para além dela mesma. Se a arte e a literatura morreram, então o trabalho se dá com os restos. Uma reciclagem do que restou da história. Foi assim que Graciliano trabalhou com os arquivos sobre Cláudio Manuel da Costa,

e assim que Silviano trabalha com os arquivos da experiência de Graciliano no Estado Novo. É assim, também, que o curador se debruça sobre o panorama de época da história da literatura e rearranja os fragmentos da vida literária, cruzando pessoas, obras e questões. Veja-se um excerto onde um assunto mezinho, típico de crítica superficial de revista de fofoca, ganha nova dimensão no romance:

Não é por coincidência que esse mesmo tipo de justificação, que visa evitar reformas sociais radicais, se encontra na boca dos católicos. Passando outro dia pelo consultório de Jorge de Lima, ali na Cinelândia, encontro na sala de espera Murilo Mendes, Alceu de Amoroso Lima e Mário de Andrade. Os três primeiros fazem parte do Centro Dom Vital e foram muito ligados a Jackson de Figueiredo. Quanto a Mário, sei que o catolicismo não o desagrada. Fascina-o. Como já estavam num bate-papo acalorado, fiquei escutando a conversa e pensando com os meus botões. Jorge, Murilo e Alceu evocavam para Mário a figura extraordinária do padre Júlio Maria (que nem sei quem seja), verdadeira revelação de apóstolo dos pobres entre nós, encarnação viva do Evangelho. Quem era ele – descobro pelas palavras de Murilo – se não o legítimo representante, no Brasil, do espírito de Ozanam. (SANTIAGO, 1994, p. 126-127).

O recorte da vida literária extraído de um momento específico (anos 1930, Rio de Janeiro) acaba por ser reinserido no contexto da contemporaneidade, passando, então, a tematizar sua validade e importância na trajetória e formação da vida social brasileira. Não se trata mais de uma referência sacralizada ou destacada excessivamente dos acontecimentos considerados mais relevantes da vida política, jogada na penumbra das gavetas e sem aparente contundência na motivação dos problemas centrais do país. Mas, no contexto ficcional de *Em liberdade*, os outrora “heróis” literários figuram como personas comuns, seres humanos que se relacionam de diversas formas e apresentam as suas fraquezas como qualquer outro leitor seu que os endeusam. Nesse sentido, deixam de ser apenas personagens de um enredo de fofoca ou de curiosidades pessoais, irrelevantes para abordagens mais sérias, e contestam os arquivos nacionais, a memória coletiva<sup>25</sup>. As falas e as visões dos autores, agora personagens, atravessam um tempo e apresentam as suas fissuras, suas contradições, seus impasses. A imagem de prosélitos descrita no diário-romance, de importância trivial e secundária para uma análise mais profunda das relações éticas e estéticas dos escritores modernistas, ganha proeminência aos olhos do observador Graciliano, mas, sobretudo, para o crítico-ficcionista-curador Silviano na remontagem das cenas do período.

---

<sup>25</sup> O sentido, aqui, é tomado de Maurice Halbwachs (2006), sobretudo no que tange ao trabalho de memória individual do presente que se relaciona com a coletividade de um tempo passado.

Silviano não insere tais dados num outro contexto supostamente iluminado que irá conferir sentido ao passado, mas os apresenta como componentes desconexos de uma história não contada. O escritor utiliza da técnica do anarquivamento, porque traduz um gesto criativo de rememoração anárquica que contesta o mal de arquivo, evocado por Derrida (2001), e desloca lugares estabelecidos e sobrepostos numa organização separatista e taxionômica, típica de uma prática de arquivamento que acompanhou durante muito tempo a supremacia da razão ocidental, sobretudo com a formação e reafirmação dos Estados nacionais, e que promoveu uma série de silenciamentos e apagamentos.

A partir da análise das práticas de recoleção e de curadoria dos restos de uma série de artistas plurais e com trabalhos em diversas linguagens (literatura, pintura, fotografia, música, cinema), Seligmann-Silva observa nesse estilo uma nova relação dos artistas com a arte e com o próprio passado<sup>26</sup>. Na busca por uma releitura a contrapelo da narrativa histórica linear e progressista, como advertira Benjamin (1987) em suas teses sobre o conceito de história, esses artistas reviram os arquivos e, no lugar de uma outra organização seletiva, de um novo arquivamento, explicitam as contradições, os silenciamentos e os apagamentos da história. O resultado é sempre o próprio processo de escavação, de lembrança e esquecimento, que culmina com a exposição do inacabamento, das ruínas, da ironia para com os lugares sagrados e intocados, além de um jogo aberto com um autêntico processo de revisão e de reescrita da história, daquela que nunca foi contada. Nesse sentido, os heróis e a história monumental de outrora são desconstruídos e substituídos pelos “antimonumentos”, também termo bastante utilizado por Seligmann-Silva (2016, p. 56), numa recusa clara de dar continuidade às louvações do passado glorioso que sempre buscaram esconder a violência e a barbárie envolvidas no processo civilizatório. Segundo o pesquisador, “(...) o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos.” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50).

Mesmo que a finalidade dos “anarquivos” e dos “antimonumentos” esteja mais voltada para uma tentativa de luta contra o esquecimento de períodos traumáticos da história, como o holocausto e as ditaduras militares, torna-se relevante tomar o seu potencial de releitura e de tensão à monumentalidade do passado e ao mal de arquivo, visando destacar a sua força em narrativas outras que, de algum modo, também buscam reescrever a história a contrapelo, sem

---

<sup>26</sup> Mário Seligmann-Silva cita o exemplo de Arthur Bispo do Rosário, artista “louco”, negro e pobre, e também do terceiro-mundo, como o anarquivador contemporâneo, equivalente ao homem que revira o lixo da grande cidade e produz a sua coleção particular dos restos da modernidade na poesia de Baudelaire (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 39).



perder de vista o seu caráter fragmentário e parcial. A ficção histórica contemporânea brasileira, que extrai da historiografia literária escritores considerados canônicos e recoloca-os como personagens de uma história mais ampla, de uma memória coletiva também traumática como é o caso de um intelectual preso na ditadura do Estado Novo, questiona o ordenamento seletivo da historiografia, como bem apontou Esteves (2010, p. 123). Antes disso, em um breve ensaio, Ítalo Moriconi já havia sinalizado a aproximação do romance *Em liberdade*, juntamente com *Respiração Artificial*, do escritor argentino Ricardo Piglia, à prática da metaficção historiográfica, teorizada por Hutcheon (1991), pontuando o entrelace da ficção com a história na interpretação de outras ficções (MORICONI, 1997, p. 60). Segundo o crítico,

Ao questionar os fundamentos do ato da escrita em situação de intelectual periférico (brasileiro, nordestino, argentino... latino-americano), o discurso ficcional reinscreve/reescreve a identidade (nacional, política, literária) como ponto de fuga, lugar diferido, tarefa de Sísifo. A ficção e a história pautam-se aqui pelas operações intelectuais da desconstrução. Certas formas da ficção literária, da história-disciplina e da teoria como artefato de pensamento são análogas e se interpenetram, fertilizando-se mutuamente. Esta a força original de uma ficção que não teve medo nem vergonha de enraizar-se em seu contexto intelectual institucional universitário, pós-romântico, pós-burguês. Sua força, seu limite. Sua, seu. Nossa, nosso. Minha, meu. (MORICONI, 1997, p. 60).

No romance, além do já exposto, isso também se explicita com os comentários do narrador-Graciliano, escritor-personagem do romance de Silviano, que recolhe cacos do dia-a-dia pós prisão, e recompõe *flashes* e fragmentos de reflexões dispersas num diário que busca, não produzir alguma ordenação do que experiencia, mas colecionar o que vive, quiçá, com receio de perder algum traço do momento que lhe traga alguma compreensão do enredo fugaz que testemunha. Uma luta constante e excessiva contra o esquecimento, a ponto de fazê-lo coletar os restos desprezados pela lógica utilitária dos anais e almanaques da sociedade. Para os leitores do romance contemporâneo, um retrato fictício da instituição literária de um passado recente.

Esse é o caso, por exemplo, das críticas severas do personagem Graciliano à vida literária brasileira que parece tanto desprezar, sobretudo por manter os preconceitos da sociedade sob um verniz de intelectualidade moderna. Uma vida mantida por aparências e vaidades que deixam de lado o próprio labor literário. Como ele mesmo diz, “essas pequenas bobagens, que – dizem – tornam a vida literária competitiva e excitante, são de grande importância no Rio.” (SANTIAGO, 1994, p. 151). Algo de pequeno e sorrateiro sustenta o panteão dos eleitos e célebres das letras nacionais na ABL, enquanto esses representantes da



intelectualidade nacional procuram atualizar o relógio brasileiro com o mundo, promovendo leves aberturas democráticas e algumas reparações político-identitárias. Veja-se quando isso ocorre com a notícia do concurso para uma vaga de escritora na Academia Brasileira de Letras:

Dando uma olhada pelas revistas da semana, vejo que os meios literários andaram assanhados com o concurso “Levemos a Mulher à Academia de Letras”. Mal terminou este, a súbita morte de Alberto de Oliveira reabre outro: o do “Príncipe dos Poetas Brasileiros”. Só podia ser coisa dos camisas-verdes de *Fon-fon*. Querem novo substituto para Bilac, o defensor do serviço militar obrigatório. (SANTIAGO, 1994, p. 152).

Essa passagem do romance demonstra a visão crítica de Graciliano, escritor da época, e de Silviano, leitor e crítico do depois, sobre as contradições conservadas pela elite intelectual do país em tempos modernistas. Pois, o paralelo traçado entre o burburinho causado pela notícia da tardia abertura ao ingresso das mulheres na maior organização de escritores brasileiros e a substituição de uma cadeira que representa a permanência do parnasianismo na instituição, o “novo substituto para Bilac”, que também representa o conservadorismo do pensamento intelectual, acaba por reforçar a imagem de uma fratura na espinha dorsal do Estado e da sua *intelligentsia*. O tom irônico de Graciliano-Silviano tensiona uma narrativa historiográfica que, durante muito tempo, sustentou uma imagem progressista e evolutiva do pensamento e da produção estética brasileira, sem falar na postura conservadora de preservação dos heróis e de seus monumentos de cultura (Olavo Bilac, príncipe dos poetas e autor do hino à bandeira nacional), que, ao fim e ao cabo, também são monumentos de barbárie.

O pedaço da vida de Graciliano destrinchado e exposto, recortado de uma narrativa biográfica e de uma narrativa social mais ampla, é recolocado numa narrativa ficcional que não se finda, pois o diário é interrompido, o livro acaba, mas a vida continua. A temporalidade humana segue seu fluxo e a narrativa apenas tenta acompanhá-la. Não a encontra e se contenta com os restos, com a reciclagem do vivido, com o esboço do que foi. Assim como a arte não se finda totalmente, a história continua, porque há mimese III. Há leitura. Porque estamos aqui, na expectativa de nos tornarmos outros também.

## 5 ARTAUD E(M) SILVIANO

“Mais e mais me habituo na redação desta narrativa à conversa triangulada. O triângulo nosso é escaleno. Se as palavras dele ocupam o lado maior, cabe às minhas o lado menor. Ao interlocutor cabe o que pode caber, espremido que fica pela assimetria gigante dos dois lados antagônicos do triângulo.”

Silviano Santiago, *Viagem ao México*

Uma questão que sempre foi de grande interesse para Silviano Santiago é a relação transgressiva dos artistas latino-americanos com a dependência cultural dos países hegemônicos do ocidente. Isso se comprova na leitura de sua obra ensaística, com destaque para aquele que viera a ser seu texto de maior influência na visão de muitos críticos<sup>27</sup>, tanto no contexto nacional, quanto internacional, à saber, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que é o primeiro ensaio da coletânea *Uma literatura nos trópicos* (1978).

Com efeito, as relações tensas entre o pensamento e a arte produzidos no contexto pós-colonial e pós-moderno da América Latina e os conceitos e as teorias oriundos de centros do saber europeu, e, depois, norte-americano, nutriram uma curiosidade produtiva no crítico e ficcionista Santiago. No romance *Viagem ao México* (1995), embora o enfoque se dê numa narrativa de acompanhamento da viagem que o dramaturgo e poeta francês Antonin Artaud fizera ao México na década de 1930, portanto, ainda na efusão da primeira metade do século XX e às vésperas da eclosão da Segunda Guerra mundial, o ponto de vista e o jogo fictício estabelecidos para a releitura desse acontecimento do passado estão muito fortemente apoiados numa reflexão sobre o presente da escritura, ou seja, no fechamento do século XX e no cenário de globalização cultural e econômica, em que os indivíduos e as nações praticamente foram suplantados por grupos supranacionais e empresas multinacionais. Segundo aponta Octavio Ianni (2001, p. 13),

Ocorre que o globo não é mais exclusivamente um conglomerado de nações, sociedades nacionais, Estados-nações, em suas relações de interdependência,

<sup>27</sup> Em reedição publicada recentemente que conta com o acréscimo de alguns ensaios, tanto de Silviano quanto de alguns críticos que comentaram a atualidade do livro e a permanência de sua força interpretativa, dois pesquisadores destacaram a relevância do ensaio aludido para a época da primeira publicação e para o campo dos estudos culturais posteriores. Para Eneida Leal Cunha (2019, p. 345), “entre a tradição oral reativada e a instigação desconstrutora da teoria francesa, o ensaio é um protótipo do gesto pós-colonial e se insurge contra o apagamento da violência civilizatória, inerente à expansão da ocidentalidade, no repertório das ciências sociais e humanas e nas histórias literárias e culturais do Brasil.” Já André Botelho, dentre outras questões, destaca o seguinte: “formulada no ensaio *O entre-lugar da literatura latino-americana*, publicado originalmente em inglês, em 1971, o conceito forjado por Silviano Santiago é pioneiro em relação a outros usos posteriores, como em *The location of culture*, de 1994, de Homi Bhabha.” (BOTELHO, 2019, p. 365).

dependência, colonialismo, imperialismo, bilateralismo, multilateralismo. Ao mesmo tempo, o centro do mundo não é mais voltado só ao indivíduo, tomado singular e coletivamente como povo, classe, grupo, minoria, maioria, opinião pública. Ainda que a nação e o indivíduo continuem a ser muito reais, inquestionáveis e presentes todo o tempo, em todo lugar, povoando a reflexão e a imaginação, ainda assim já não são “hegemônicos”. Foram subsumidos, real ou formalmente, pela sociedade global, pelas configurações e movimentos da globalização. A Terra mundializou-se de tal maneira que o globo deixou de ser uma figura astronômica para adquirir mais plenamente sua significação histórica.

Nesse sentido, a ficcionalização que Santiago empreende do surrealista Artaud é fruto de uma releitura crítica do passado a partir do presente de sua escrita romanesca, como o próprio declara em várias passagens, inclusive situando a data e o espaço de feitura do texto: “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:” (SANTIAGO, 1995, p. 27); “No dia 31 de janeiro de 1936, antes de reencontrar Artaud no porto de Havana, desembarco em janeiro de 1993 no Aeroporto Internacional José Martí.” (SANTIAGO, 1995, p. 190). Por isso, não se trata de uma narração de uma parcela da biografia do artista francês, mas de uma intervenção sutil na construção dessa personagem da história literária mundial, entrecruzada com questões que afetaram e que, de certo modo, ainda afetam o presente estético e político brasileiro e latino-americano, no qual ele mesmo, o Silviano, se situa como um dos seus intelectuais intérpretes.

### 5.1 “ARTÔ”, O VENTRÍLOQUO E O BONECO

Dramaturgo francês, integrante-dissidente do grupo surrealista formado por André Breton e Paul Éluard, entre outros, Antonin Artaud ficou mais conhecido pela criação do “teatro da crueldade”, que tinha como ponto central o uso de uma força natural, expressa por multi-linguagens, como um gesto mais potente para a encenação do que a palavra escrita e a submissão dos atores ao ordenamento do texto. Como o próprio afirma num manifesto em *O teatro e seu duplo*, “[...] importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento.” (ARTAUD, 1999, p. 101). Algo muito próximo do que o Santiago opera em *Viagem ao México*, quando não submete um projeto de texto narrativo com enredo definido, mas, antes, apresenta a própria construção romanesca como parte integrante da narrativa ficcional, a aventura da viagem. Além disso, Artaud também ficou conhecido como intelectual de forte personalidade perante os discursos e os regimes totalitários surgidos na Europa no período entre guerras,

justamente por duvidar de qualquer vivência política ditada, *a priori*, e que mimetizasse passivamente a ordem vigente. Mais uma vez, a similitude com a figura de Santiago não é mero acaso, pois a atitude transgressiva do surrealista francês de não aderir a qualquer cartilha pré-definida de produção estética e atuação política, potencializando para a posteridade a sua imagem de vanguardista independente, chama a atenção do crítico que sempre se sentiu desconfortável com classificações estéticas e com o *modus operandi* de uma determinada orientação política dominante. Prova disso está no próprio livro de ensaios com propostas de intervenção crítica de caráter contestatório aos regimes impostos à arte e à cultura brasileira e latino-americana mencionado na abertura desse capítulo, o qual fora publicado na vigência de uma ditadura civil-militar. Ainda sobre a postura de Artaud, Santiago responde em uma entrevista concedida à Folha de S. Paulo, em 8 de outubro de 1995, logo após a publicação do romance, apontando que:

Desde os anos 20, Artaud vive a decepção em relação à política da esquerda, lançando violentos panfletos contra o Partido Comunista e tendo como resposta panfletos também violentos dos surrealistas, engajados no PC. Em 1931, há o boicote total do PC à Exposição Colonial – que é uma das coisas que mais interessam a Artaud na época e onde ele vê o teatro de Bali (uma das fontes de sua estética teatral). Assim, ele se distancia mais e mais da política do PC na década de 30, a partir de uma discordância sobretudo em relação à questão da liberdade do corpo e da imaginação, que eram coibidos por manifestos realistas, jdanovistas, dos congressos de escritores. Ele parte então para o México, acreditando que lá encontrará uma possibilidade de renovação da sociedade a partir da experiência da revolução mexicana: segundo Artaud, abria-se ali novo lugar para a magia e encantamento dos astecas. (SANTIAGO, 1995).

O traço combativo de Artaud contra os caminhos do grupo surrealista e sua adesão à política comunista, além de sua visão estética independente de qualquer possibilidade de aplicação com fins ideológicos, sobretudo quando propõe a relevância do corpo em detrimento da lógica cartesiana calcada ainda no primado racionalista da mente sobre o corpo, é captado e selecionado pelo leitor e pesquisador Silviano, num primeiro momento, e trazido como componente estrutural de sua personagem no romance. Logo no início da narrativa, numa aproximação cúmplice com o admirado personagem histórico, o narrador transcreve:

A ironia da polêmica é que os surrealistas convertidos ao credo soviético estavam corretos no diagnóstico. Eu tinha mesmo é de cair fora do grupo. Todo aventureiro é um solitário corredor de maratonas. Odeio o coletivo que não traz em si a liberdade individual. Admito um jeito só de viver, mas esse jeito tem de acatar e respeitar a variedade, a multiplicidade toda que há dentro de cada um. (SANTIAGO, 1995, p. 49).

O excerto marca, mesmo que em tom de mágoa recalcada, a postura de um liberal revolucionário que acreditava na força de uma ação individual, mas aberta à alteridade. É esse gesto polêmico e paradoxal do poeta e dramaturgo francês que o crítico e ficcionista brasileiro vai percorrer durante a feitura do romance, buscando a reflexão histórico-crítica sobre a figura de Artaud. Não está em causa o julgamento ético sobre a imagem de Artaud construída pela coletividade do momento, mas parece interessar ao artista contemporâneo as vicissitudes e contradições inerentes à experiência do artista e intelectual modernista na interação com as estruturas de pensamento institucionalizadas do período.

Nesse viés, quando o crítico e escritor abandonam sua posição distanciada e de autoridade frente à narrativa histórica de vida e obra do sujeito que acompanha, para, como um leitor emancipado e curador, se lançar na narrativa ficcional que constrói com a montagem de cenas e *flashes* do passado, não somente como uma função narrador, mas com a voz e o corpo de personagem que experiencia, o gesto transgressivo do teatro da crueldade passa a ser mimetizado no próprio romance de Santiago. Como aponta Lúcia Helena Vianna, em “Cartografia de *Viagem ao México*”,

O narrador de *Viagem ao México* não se reduz portanto à condição de observador passivo do espetáculo que o outro representa. Ele sai do seu lugar de plateia e aproxima-se do outro, cola-se a ele, sente-lhe o cheiro e dialoga, como se tudo se passasse como no teatro de vanguarda, em que a representação se dá, não mais no palco italiano, mas numa arena, eliminando a distância entre quem representa e quem assiste. (VIANNA, 1997, p. 118).

Esse gesto transgressivo da performance teatral concebida por Artaud é exercitado na cena ficcional construída por Santiago para falar daquele, mas, também, desse que escreve como um leitor emancipado, naquele sentido que temos trabalhado a partir de Rancière (2012). Portanto, o romance de Santiago não fala somente de Artaud, numa refiguração da personagem histórica com total domínio de agência sobre sua imagem, mas, de modo singular, tenta abordar a subjetividade do Outro histórico a partir de uma aventura particular do próprio desdobramento subjetivo, quando Silviano não é mais o escritor do lado de fora, nem tampouco o narrador e personagem do lado de dentro, mas é o sujeito movente que se torna Outro constantemente. O que faz com que a dupla aparição Silviano/Artaud nunca se configure num produto subjetivo único, pois se trata de uma relação paradoxal de ser ‘o’ e estar ‘no’ outro em todo o tempo da narrativa ficcional.

Para tanto, como estratégia romanesca, Artaud é flagrado no ano de 1936 em vias de preparação para sua viagem ao México, a fim de que pudesse, num movimento contrário à onda de totalitarismos nacionalistas sustentados pela ideia de Progresso e Evolução em voga no período (Fascismo de Mussolini, Nazismo de Hitler, Comunismo de Stalin), mostrar aos latino-americanos o quanto se equivocavam em querer acompanhar o ritmo da modernidade europeia, inclusive na importação de suas ideias políticas e econômicas. Para o intelectual francês, o verdadeiro fogo vital estava adormecido nas culturas primitivas das antigas civilizações dos povos pré-colombianos e ele mesmo se incumbiu da missão de revelá-lo aos próprios latino-americanos, a partir do teatro. Na transcrição do narrador Santiago, Artaud declara:

Só o Teatro pode hoje ajudar os mexicanos a reencontrar essa cultura indígena recalçada, repudiada, destruída pela colonização europeia. O Teatro retira a cultura de dentro das quatro paredes das bibliotecas, dos museus e das universidades, das mumificadas instituições do saber, e a recoloca onde sempre deve estar: na praça pública, nos nervos dos homens, na fluidez dos nervos das massas, na superfície dos órgãos sensíveis, ali onde está e sempre esteve uma espécie de manas adormecido que, único, pode levar o espírito de todos os mexicanos a uma atitude de receptividade absoluta ao que lhes foi roubado pela violência da colonização europeia. Só o Teatro pode despertar esse manas adormecido. (SANTIAGO, 1995, p. 102-103).

Enquanto o mundo seguia “adiante”, Artaud buscava o retorno. Novamente, o destaque é conferido ao poder da arte de vivificar a história, possibilitando uma reorganização dos lugares e da partilha do sensível no presente. O fogo vital dos povos ditos primitivos era a busca atrasada do modernista artista europeu. Para a ficcionalização de Artaud, Santiago se utiliza de suas pesquisas acerca da viagem do artista francês ao México, mas, também, da leitura de sua obra, que interpreta e procura vinculá-la às imagens de sua vida<sup>28</sup>. Com isso, Artaud é captado no jogo tenso que mantém com as forças políticas e sociais de seu tempo, numa leitura da subjetividade que desvia e questiona o lugar de uma adesão homogênea à coletividade do período. Como ocorre com o desenlace com o grupo surrealista, Artaud também é dissidente da imagem biográfica construída em torno de sua figura, assim como também não se deixa captar totalmente na ficção de Santiago.

No duplo périplo erigido em livro, o da viagem de Artaud e o da escrita de Santiago, o sujeito histórico se coloca frente aos outros e, diante da experiência inevitável do deslocamento cultural e do desdobramento subjetivo, acaba por se defrontar com uma

---

<sup>28</sup> Na entrevista à Folha de S. Paulo, já referida no corpo do texto, Silviano declarou ter lido *Os Taraumaras*, livro que Artaud escreveu contando a experiência que obteve no contato com os povos nativos mexicanos (SANTIAGO, 1985).

diversidade de povos e indivíduos que enxergam o mundo de modo distinto e nem tão crítico assim, quanto à modernidade que os assolavam. Nesse instante, o olhar de Silviano no presente da escritura atravessa a narrativa sobre o passado, relativizando lugares e perspectivas envolvidas, além de questionar tanto os ideais modernos quanto os estereótipos da *intelligentsia* eurocêntrica da qual Artaud faz parte. Ou seja, o paternalismo maquiado na roupagem revolucionária do vanguardista é, por um lado, contestado sutilmente pelo crítico latino-americano pós-moderno, mas, por outro lado, é enaltecido pelo gesto transgressivo, se lido retrospectiva e criticamente a partir do contexto sociopolítico que permitia uma pequena margem de atuação do pensamento divergente. Ou nem pequena, se pensarmos nos territórios mais totalitários da Europa do período.

Quase sempre acompanhado de perto por Santiago, um confesso escritor e crítico residente no Rio de Janeiro, no início da década de 1990, Artaud não só sabe que está sendo seguido por um sujeito que se diz escritor do futuro, que é também personagem e narrador que diz ser “seu admirador”, como também interage com este, apontando o que deveria ser escrito no romance sobre a sua viagem. Em alguns momentos da narrativa, acatando as sugestões, outras, seguindo apenas a sua intuição, o intelectual brasileiro e, principalmente, latino-americano, constrói um relato fictício de, pelo menos, duas viagens, que, por sua vez, se subdividem em algumas outras dimensões: os deslocamentos geográficos, os deslocamentos temporais e os deslocamentos subjetivos, sobretudo quando o narrador e o personagem confrontam suas visões de mundo com os mundos outros. Conforme apontou Marcus Brasileiro, em “Narrativas de Deslocamento na Literatura Brasileira Contemporânea”, o romance de Santiago ficcionaliza o debate pós-colonial em contexto latino-americano, a partir do mecanismo do deslocamento, revelando os “(...) modos de resistência, assimilação e transformação do *eu* e do *outro*.” (BRASILEIRO, 2014, p. 1-2).

Há neste jogo das viagens e dos deslocamentos um diferencial quanto ao esquema típico de narrativas ficcionais que dialogam com referentes históricos, sobretudo pela explicitação do artifício, quer dizer, pela própria autorreflexividade admitida pelo narrador, além da pouca preocupação com a manutenção rigorosa de um distanciamento entre temporalidades, o “anacronismo deliberado”. O escritor se mostra na diegese como um personagem, e, além disso, é narrador da trajetória da personagem que acompanha, indivíduo que foi escritor na narrativa histórica – referência extratextual, e que, por vezes, encontra-se face a face no romance, ainda que o narrador faça questão de destacar o distanciamento temporal e geográfico para o leitor. O texto ficcional que se mostra no ato da leitura é a própria



narrativa sendo escrita pelo escritor e personagem Silviano, que está, ao mesmo tempo, dentro e fora da escritura que assina.

A estratégia utilizada é a da metaficção, um recurso amplamente utilizado na literatura moderna, podendo ser notado na arte romanesca desde o *Dom Quixote*<sup>29</sup>, de Miguel de Cervantes, por exemplo. É a ficção que se mostra como ficção, quase sempre contendo em si um comentário que assume a sua identidade linguística e narrativa (HUTCHEON, 1984). Com efeito, “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” (BERNARDO, 2010, p. 9). Por isso, o lastro do enredo é interceptado e na fenda há a aparição da imagem especular do próprio tecido ficcional que se descortina para o leitor não mais como uma estória à parte, mas a estória em si mesma, ou seja, como está sendo construída, como se sendo estória. É um jogo de impossibilidades que se faz possível pela ficção, através de um esquema que o próprio narrador faz questão de anunciar, ainda nas primeiras páginas de *Viagem ao México*, com a imagem da relação entre ventríloquo e boneco.

Vejamos como o jogo se dá:

Se Artaud me permitir, acho que vai me permitir – vejo que a boca ventríloqua dele se cala e que os nervosos olhos azuis, que emitiam centelhas, se tornam apagados e cismadores ao se voltarem para mim num gesto de simpatia compensadora -, 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. Naquele momento de indecisão nossa, não fala ele, não falo eu. (SANTIAGO, 1995, p. 33).

A cena, romanesca e teatral, apresenta um escritor que se encontra com seu personagem, de modo que ambos permaneçam nos seus espaços e tempos (Paris, 1935 – Rio, 1992), admitindo o extraordinário da situação não como uma barreira intransponível, ou meramente fantasiosa, mas como distância entre um eu e um outro, algo que não se deve ignorar. O apelo ao jogo do ventriloquismo serve como artifício visual para elucidar o esforço de aproximação com a história e as falas do outro, sempre controladas pela subjetividade do

---

<sup>29</sup> Entre várias passagens do romance cervantino, uma é bastante exemplar e próxima do emprego utilizado por Santiago, sobretudo pela mistura de protocolos de leitura de gêneros fictícios e pelo jogo de cena entre personagem e leitor. Trata-se da cena do capítulo 26, da segunda parte do livro, em que D. Quixote admira-se com a encenação do teatro de marionetes à sua frente, mas intervém na performance porque desconhece os limites entre a arte e a vida, acabando por destroçar os bonecos que estavam encenando uma briga. Numa ilustração do gravurista Gustave Doré sobre essa cena, intitulada *El retablo de Maese Pedro* (1863), deparamo-nos com um ponto de vista que parte do fundo do palco, e vê-se o próprio Quixote diante das marionetes, enquanto no plano superior nota-se quatro braços que correspondem à manipulação dos títereiros, que é o que vemos quando um romance trabalha a metaficção porque vemos os comentários dos narradores e personagens sobre a montagem do mesmo.

presente que enuncia (e que se atualizará no ritual da leitura, portanto, um presente constante); afinal de contas, como bem afirmou Emile Benveniste (1991, p. 289), “a marca temporal do presente só pode ser interior ao discurso”. Na costumeira previsibilidade do jogo, o boneco só mimetiza a fala daquilo que o seu ventríloquo lhe dita, construindo uma cena hierárquica e de dependência unilateral. Contudo, o jogo construído no excerto exposto e, por extensão, em todo o romance de Santiago descontrói a hierarquia e a unilateralidade previstas, concedendo espaço a uma outra relação, aliás, a mesma que se dá na construção do romance, que é a dependência mútua entre boneco e ventríloquo. Com isso, o escritor e o narrador não comandam anarquicamente seu personagem, pois este possui referência extratextual bem demarcada pela narrativa histórica, com vida própria, trajetória e experiência, repertório a que o ventríloquo manipula e depende o tempo todo para acompanhar e descrever [“transcrevo como posso a torrente de palavras que jorra de sua boca, saltando aqui e ali uma frase ou outra que algum dia, quando rever esta passagem do romance, talvez possa recuperar, chegue a recuperar.” (SANTIAGO, 1995, p. 45)].

Esse jogo do ventriloquismo é, inclusive, tematizado pelo próprio narrador que explicita a relação que mantém com seu personagem, que, por sua vez, é referência direta a um autor e ator histórico, que muito questionou os limites entre palco, teatro, ficção, autoria e atuação. Aliás, é o que busca fazer Santiago nesse romance, ou seja, abolir distanciamentos pré-estabelecidos entre o narrar e a performance da leitura. Essa problematização implicada no romance não é gratuita, mas pretende propor uma interação ainda maior com o leitor acerca da referência que utiliza. Veja-se como o narrador expõe tal problemática:

O ventríloquo se encanta com os labirintos da palavra engolida pra dentro, palavra que não chega aos lábios de quem fala, mas que é previsivelmente capaz de, por efeito de ilusão, aparecer na boca do boneco sentado no seu joelho qual bebê obediente. Ao final, de ninguém é a palavra, nem do ventríloquo nem do boneco; ilusória e passageira é ela, como ilusória e passageira é a versão dos acontecimentos históricos que querem descrever. O ventríloquo, em vez de soprar como qualquer outro a palavra, engole-a antes que saia. O boneco, em vez de extrair a palavra do íntimo, repete a fala exterior e alheia em pantomima de olhos esbugalhados. Neste caso, o mais perigoso dos dons que Deus deu ao homem nada mais é do que a exterioridade inflada do ridículo espetáculo que é oferecido pelos dois ao público. De modo algum o ventriloquismo pode ser a representação da maneira pela qual as palavras se soltam e se transmigram com força persuasiva, seja de um corpo para o outro, seja de um coração para o outro ou de um cérebro para o outro, seja ainda de uma palavra escrita para os olhos do seu leitor, entrelaçando multidões e solitários na festa revolucionária de todos os dias. (SANTIAGO, 1995, p. 66-67).

O excerto é grande, mas grande também é a relevância para demonstrar como o narrador enuncia a problemática do próprio jogo que produz, que, por sua vez, mimetiza o jogo produzido pelo escritor no ato da escritura. Novamente, o jogo do ventriloquismo é tomado como metáfora para representar a relação que o narrador mantém com a personagem Artaud, desta vez, discutindo os pressupostos envolvidos na suposta relação vertical de obediência do boneco para com o seu controlador, o ventríloquo. No entanto, é na ponderação sobre a ilusão desta crença sobre uma origem e um ordenamento inegáveis que está o ponto decisivo para a compreensão de todo o desenvolvimento posterior, pois não existe domínio total sobre a palavra do outro, nem mesmo numa possível liberdade que se vincule a qualquer entendimento da arte ficcional. Como o narrador aponta, “ao final, de ninguém é a palavra, nem do ventríloquo nem do boneco; ilusória e passageira é ela, como ilusória e passageira é a versão dos acontecimentos históricos que querem descrever.” (SANTIAGO, 1995, p. 66). Trata-se, em suma, de um jogo de suspensão, de dependência, de um pêndulo entre o acontecimento histórico e a imaginação.

Com movimentos sutis e desembaraçados, os dedos direcionam pernas e mãos. Com breves mudanças rítmicas, um corpo se anima. Apesar dos gestos, aparentemente previsíveis do boneco, o manipulador também é afetado pelo que pressupõe criar. Há nele uma preocupação pelo próximo movimento, além da articulação de seus reflexos. No jogo entre autor e personagem, ambos se modificam. Isso sem mencionar o leitor, que é aquele que acompanha o jogo entre ventríloquo e boneco, ao mesmo tempo em que o impulsiona e lhe confere sentido, tornando-se partícipe do ato que vislumbra. Entre o que a imaginação permite e a realidade não controla, eis o drama da ficção que mobiliza e explicita a si mesma.

## 5.2 O PÊNDULO DAS REFERÊNCIAS

Exposta a problemática da relação entre ventríloquo e boneco no romance *Viagem ao México*, destaca-se, então, o jogo entre vozes e textos que problematiza e tensiona a relação com os referentes, sejam esses fragmentos de um texto anterior com alguma pretensa autoria declarada, ou sejam a própria figuração de vida de um escritor que existiu e teve sua biografia narrada. O que se apresenta é um pêndulo entre a vida e a obra, a história e a arte, o documento e a imaginação, suspendendo a relação entre o discurso fictício e a referência mencionada. E ao utilizar o termo “suspensão”, pensa-se, sobretudo, na especial condição ambígua de deslocamento e dependência que há no jogo discursivo, ou na construção do sentido e suas relações referenciais. Pois, lembramos com Derrida (2014, p. 70), a literatura exerce uma relação suspensa com o sentido, pois depende da referência, embora não se esgote nela.

Desse modo, importa-nos mais focar o jogo da suspensão provocada do que as referências do passado mobilizadas. Afinal, são a instabilidade e a indeterminação apresentadas pelo texto ficcional com relação aos repertórios evocados que provocarão uma movência e uma coparticipação mais efetiva do leitor, segundo nos apontou Iser (1996a, p. 152). O jogo fictício ocorre na relação de Santiago com Artaud encenada no romance, e não na mera inserção da personagem de Artaud no romance de Santiago.

Em *Viagem ao México*, o narrador faz questão de anunciar-se como “Silviano Santiago” (o autor), inclusive com a datação de feitura da obra no tempo recente. Um ventríloquo que não esconde os braços que manipulam os movimentos do boneco, muito menos que é, por vezes, manipulado pelo mesmo boneco. É comum deparar-se com um comentário do próprio narrador/autor, no início ou no decurso da leitura, expondo a sua interferência, portanto, mostrando as mãos que suspendem a personagem. Veja-se:

No convés da proa do *Albertville*, Artaud escuta pacientemente em 1936 o relato que lhe faço neste ano de 1993, momento histórico crucial para o pensamento revolucionário latino-americano, porque a ilha atravessa o período que as autoridades locais, na falta de melhor adjetivo, chamam canhestamente de *especial*. (SANTIAGO, 1995, p. 196).

O excerto destaca não só o espaço-tempo do narrador, mas, sobretudo, a questão sócio-histórica relevante ao presente da escritura. O sonho e a utopia de Artaud na década de 1930 ao chegar em solo cubano, antes de seguir para o México, se chocam com a agonizante vivência política e econômica de Cuba, “último sonho latino-americano” que luta contra a entrada forte do capital norte-americano, presenciada pelos olhos do intelectual brasileiro no início dos anos 1990. Para Ivete Lara Camargos Walty, em “O eu migrante: crítica e ficção em *Viagem ao México*”, “Silviano relê a história da América enquanto relê sua obra de ficcionista e ensaísta, permitindo ao leitor, também personagem, participar desse exercício de alteridade constante.” (WALTY, 1997, p. 165). Essa movimentação do autor-curador pela história e pela estória que narra, ora aproximando-se da sua personagem a ponto de fazer anotações de suas falas, ora dialogando com a personagem sobre acontecimentos de seu tempo, sugere um questionamento contundente à narrativa histórica que ratifica o progresso. Como o narrador afirma: “no linear e evolutivo está a armadilha em que o *metteur-en-scène* não pode cair. Evito o precipício da superficialidade contemporânea. O evolutivo e o linear estão no olhar do espectador moderno.” (SANTIAGO, 1995, p. 106). E o tempo do progresso humano, como nos advertiu Benjamin (1987, p. 259), é o tempo vazio e homogêneo, desvinculado da realidade com as suas infalíveis rupturas e descontinuidades.

Com efeito, não há apontamento para um futuro certo, assim como também não há retorno definitivo a um passado. Há o agora que pendula entre passados e dilata o instante presente. Talvez, aqui, a visão crítica de Santiago sobre a temporalidade mais se explicita, quando recusa tanto a visão moderna e modernista e sua crença no futuro, quanto também impede que o diálogo estabelecido com os passados o alienem da realidade de seu presente. Nesse sentido, a ficção de Silviano se aproxima novamente do que propõe Hutcheon (1991) acerca do pós-modernismo. Pois, segundo a pesquisadora canadense,

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. (HUTCHEON, 1991, p. 39; grifo da autora).

Um diálogo com o passado de modo a não separar a realidade da vida e a realidade da obra do autor refigurado de acordo com a leitura que faz daquele tempo no agora, que é tempo da escrita movida pelas leituras que fez até então. No novelo autobiográfico do leitor autor-curador Silviano, vida e obra de Artaud se embaralham e se dissolvem no corpo e na letra daquele. No caso, as referências não se ancoram durante toda a experiência do ato de leitura, mas se tornam, como menciona o narrador, “pontos de fuga”. Quiçá, boias flutuantes que se situam e situam os outros na própria ondulação do movimento.

Destarte, o narrador circula pelos meandros e complexificações da diegese, sem demarcações fixas de tempo e espaço de participação pré-definida. Segundo Ana Maria de Bulhões-Carvalho, no ensaio “Ich Bin Der Und Der”, “o narrador tornar-se *performer*. Entra e sai de um transe que o transforma simultaneamente de narrador em personagem de si mesmo. A dramatização rompe a bidimensionalidade do espaço na literatura, (...)” (BULHÕES-CARVALHO, 1997, p. 207-208). A ensaísta toca em questão fundamental da escritura de Silviano que mimetiza a leitura sensível que faz dos problemas da arte do seu tempo. Nesse caso, o *performer* narrador que sai de sua posição e transita por outras no texto ficcional está para a mesma relação de “abandono do suporte” nas artes plásticas contemporâneas, como a que se encontra nas obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, por exemplo, que são artistas bastante valorizados por Silviano Santiago<sup>30</sup>. A proposição desses artistas é a superação da obra

---

<sup>30</sup> Apenas como exemplo, nota-se o reconhecimento de Santiago à Lygia Clark no romance *Stella Manhattan*, de 1985, quando a construção da protagonista se dá a partir da figura da dobradiça, que, por sua vez, foi inspirada na escultura *Bichos* da artista plástica. Aliás, sobre esse romance e sobre a exploração da questão identitária na ficção, algo que interessa a nós por conta da ficcionalização dos escritores, Santiago em entrevista ao periódico *Rascunho*, em janeiro de 2017, afirma que os dois artistas, Lygia e Oiticica, influenciaram-no diretamente: “A solda artística

de arte enquanto objeto submetido aos limites definidos pelos materiais e espaços institucionais, não só a nível estético, mas, sobretudo, político. Santiago, a partir dessa perspectiva, é *performer* porque também participa do arranjo narrativo que constrói, inserindo-se como parte do complexo envolvimento com o outro de que fala e com quem fala. Aproveitando o ensejo, suplementamos a leitura de Bulhões-Carvalho, na sua atenção ao trabalho ficcional de Santiago em paralelo com os rumos das artes plásticas contemporâneas, demonstrando como se articula a função do narrador *performer* com a função de autor-curador.

Em tal jogo proposto, há, também, o apelo à mobilidade coparticipativa do leitor, junto com o seu necessário mergulho no esquema em que estão suspensos os elementos de composição. No romance de Santiago, tal condição é marcante e decisiva para a rentabilidade da leitura, porque o narratário, figura esquemática do leitor no texto ficcional, é convocado constantemente numa indicação clara de sua responsabilidade na continuação do que se narra.

Veja-se:

Pergunto agora: de que adiantaria para você, leitor, que eu desenhasse de maneira objetiva o mapa verdadeiro da circulação de Artaud pelos vários bairros da cidade do México? Não estaria tirando a graça para você, leitor, de presenciar a maneira como a viagem se organiza, organizando uma vida? De que adiantaria reproduzir de maneira fiel para você, leitor, a totalidade dos escritos mexicanos de Antonin Artaud? Não estaria repetindo-os na escala da mediocridade expositiva e omitindo os lances inéditos da *dramaturgia dos bastidores*? (SANTIAGO, 1995, p. 308).

No recorte, o diálogo com o leitor é claro, tanto pelo uso reiterado de frases interrogativas, quanto pela menção direta à figura que produz identificação com aquele a quem o texto se dirige fora dele. Para Vianna (1997, p. 118): “quem assiste não apenas assiste a, mas é chamado a representar também um papel. (...) Sua subjetividade é convocada a inter-relacionar-se com as subjetividades representadas.” Tanto esse apontamento, quanto o diálogo do narrador do romance com o leitor, se aproximam da relação entre o fictício e o imaginário

---

é a proposta duma leitura dos vários elementos que estão em ebulição. A leitura que faço pode se apresentar como fechada ou aberta ao leitor. Inspirado pela escultura *Bichos*, de Lygia Clark, optei por fazer uma leitura aberta. Daí a multiplicidade e a disparidade de temas que são lançados no papel, como se lançam dados na mesa de jogo. Às vezes os temas estão pouco desenvolvidos, às vezes estão apenas esquematizados e outras vezes mais apenas sugeridos. Pode dar a impressão de livro rabiscado e imaturo, mas assim ele se apresenta porque achei que seria legal colocar o meu leitor DENTRO do cadinho onde minha vida — minha escrita literária — está em ebulição coletiva e convidá-lo a ser também soldador, ou seja, um participante, um rearranjador da história que eu lhe conto. Nada mais faço do que seguir a regra poética imposta ao espectador pelas esculturas de Lygia Clark ou de Hélio Oiticica. Por outro lado, sendo **Stella Manhattan** um romance que propõe a configuração de novas formas de identidade, é também romance que diz que não existe mais a possibilidade de se se configurar o que se chama de identidade única para o ser humano. A identidade única (entre elas, a de gender, sexual) é uma falácia. É coisa de carteira de identidade, CPF e passaporte. Nada tem a ver com a ebulição da vida no cadinho em que se a vive.” (SANTIAGO, 2017).



elaborada por Iser, quando esse postula que, “(...) o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender.” (ISER, 1999b, p. 12). Com efeito, os leitores se movem junto com Artaud na Europa e na América Latina, em 1936; junto com o narrador-escritor que mora no Rio, em 1993; se colocam nas posições desses sem perderem a própria perspectiva de leitores atuais da obra, num jogo em constante movimentação que estimula e provoca o desdobramento subjetivo infundável. Um mergulho no esquema em que estão suspensos os elementos de composição, como seria ao interagir com uma instalação de Hélio Oiticica, tomando, por exemplo, a sua série *Núcleos*<sup>31</sup>, que, como aponta o escritor e artista plástico Nuno Ramos, “(...) pela primeira vez entramos dentro da obra. Estruturados por fios invisíveis, os planos suspensos sucedem-se, quase sempre na vertical, tendo a cor como garantia fluida de continuidade.” (RAMOS, 2007, p. 23). Que é o que fazemos quando percorremos o itinerário histórico-cultural do século XX montado pelo curador Silviano no romance sobre a viagem de Artaud ao México, à espera de que possamos constituir, sempre num infundável jogo escorregadio, as nossas tessituras de sentidos, a mimese III, ou seja, a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, para relembrarmos os termos de Ricoeur (1994, p. 110).

A exposição do esquema de construção ficcional utilizado por Santiago, que suspende os elementos e convida os leitores a participarem da obra, é o que Iser (1996b, p. 24) denomina “desnudamento da ficcionalidade”, que está presente em toda literatura e que, por isso, a distingue das demais formas de escritura, mas que é explorada ao máximo no romance, inclusive como tematização que propõe refletir sobre os modos de acessar as referências do/no mundo e da/na história. O caráter autorreflexivo do romance denuncia o próprio tráfico/tráfego de referências e de como se dá o rearranjo das mesmas num contexto outro. Assim ocorre a reorganização da partilha do sensível a partir da associação e dissociação dos espectadores, que são anônimos e comuns, e não uma coletividade homogênea, pois, como aponta Rancière (2012, p. 21), “é nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador.” Na montagem histórico-ficcional de Silviano, trata-se de uma interação problemática e problematizadora entre o historiográfico e o ficcional que, “(...) coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com

---

<sup>31</sup> Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>.



tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.” (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Nesse sentido, os recursos da metaficção e da intertextualidade são estratégias discursivas que estimulam o leitor, de antemão, a não caminhar por uma vereda que implique qualquer artifício de identidade com o real, ou com as referências históricas evocadas, mas, também, que não as desconsidere de pronto. Trata-se, como já dito, de um jogo, em que o leitor, consciente da engrenagem desmontada, precisa suplementar o que lê com aquilo que não se encaixa, ou que se encaixa fácil demais. Precisa revezar as posições de boneco, mas também de ventríloquo, durante a leitura, sem desconsiderar a sua própria, a de sujeito histórico.

### 5.3 A OBLIQUAÇÃO AUTORAL

Na ficção que dialoga mais profundamente com referências do passado na obra de Santiago, como a que se lê em *Viagem ao México*, o que sobressai é a troca, o trânsito e as aporias entre textos, que acabam sugerindo que o conceito de “entre-lugar”, criado pelo próprio Santiago, se torne chave de leitura de sua própria obra. Além disso, também, na mesma linha reflexiva, não se pode deixar de lado o peso da noção de “herança” que atravessa toda a obra do escritor, inclusive servindo como título de um dos seus romances, publicado em 2008. Tanto a herança genealógica tratada nos enredos de algumas de suas obras, quanto a herança cultural que explicita na sua escritura, parecem sinalizar a angústia do presente que sempre impulsiona o sujeito a confrontar-se com um jogo de dependência e deslocamento acerca do que veio antes. Portanto, longe de sentir-se intimidado com a “influência”, a angústia de Santiago, interessado mais na força desse movimento, o induz a explicitar a herança, fazendo com que a tradição dialogue com o presente, sem que as vozes se anulem nesse percurso. Muito pelo contrário, que se imbriquem e se potencializem. Pois, é no encontro com o Outro que algo outro se cria, uma vez que o lançar-se ao Outro já faz de si um Outro também, num gesto de criação ficcional bastante marcado na obra de Santiago a que Bulhões-Carvalho (1997, p. 203) denomina de “alterbiografia”.

Santiago, então, não ignora o peso da influência, mas, também, não se coloca tímido e nulo diante dela. É no encontro com as escrituras e as vozes outras que a sua ficção se constrói. Conforme nos aponta Eneida Maria de Souza, pesquisadora também interessada nos trânsitos textuais da ficção de Santiago:

A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano 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. Marcada pela ambiguidade, a escrita se inscreve no registro factual e no fabular, no autobiográfico e no biográfico, estratégia escolhida na composição de perfis identitários. A contaminação de vozes narrativas impede associações que levem à indistinção entre narrador e personagem, convidando, antes, ao deslocamento entre eles. (SOUZA, 2008, p. 24-25).

Embora não haja um total apagamento da “assinatura autoral” de que fala Souza acima, pois a assinatura e a inscrição do curador possui grande relevância para atestar a intervenção do leitor-escritor nos textos outros, são os aspectos do embaralhamento de registros discursivos e a “contaminação de vozes” que reforçam o desdobramento da experiência subjetiva, a obliquação autoral que contesta qualquer retidão e resgate de uma voz origem. Trata-se, como afirma Florencia Garramuño (2008, p. 54-61), de um gesto crítico de efeito implosivo, quando na reinserção da experiência subjetiva sem sentido fixo e unidade, rompe e questiona pressupostos da arte modernista, como a separação entre escrita e experiência, que tinha como busca central a autonomia estética. Isso porque a narrativa de Santiago apresenta uma confluência de vozes e de escrituras, que, pela própria arquitetura formal e disposição enunciativa, já não permite definir e determinar quem é o autor daquilo que se lê, ou, ainda, denunciar passivamente seus precursores. No jogo proposto, ressalta-se a dobra e o ambíguo.

De tal maneira, o processo da ficcionalização de escritores não corresponde a um domínio seguro do autor contemporâneo e da narrativa ficcional sobre a capacidade de reescrever a história, do modo como bem aprouver. Isso seria um engodo diametralmente oposto ao da noção de incapacidade total da ficção perante a narrativa histórica como única possibilidade de alcançar o referente que enuncia. Antes, no próprio arranjo das posições enunciativas e do exercício constante de tentar falar na voz do outro, o que irrompe é uma fratura da subjetividade de quem assina. Pois, como Barthes (2004, p. 57) bem nos provoca, “(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.”

Portanto, nesse exercício ficcional não há personagem submetido ao narrador, nem narrador submetido ao autor, muito menos nenhum desses submetido ao leitor, que é outra instância fulcral para a construção desse ato. Há “entre-lugares” num jogo incessante de produção e desconstrução de imagens da história, da biografia e da própria história literária, que é, aliás, tão habituada a demarcar posições de modo categórico e progressista. Quiçá, esse

seja um dos incômodos de Santiago quando leva o comentário crítico para o gênero ficcional, desestabilizando suas fronteiras e problematizando seus protocolos de leitura.

A reflexão que o romance propõe é de abandonar a identificação harmônica entre a ficção e seus referentes, de base historiográfica, para tratar a relação que se estabelece a partir da suspensão das referências, ressaltando o jogo, a diferença e os suplementos do texto que se mostra eivado de ecos, intertextos e autorreflexividade. Já não importa aqui a ilusória pretensão do resgate ou da preservação de uma memória coletiva a partir da ficção. Aliás, “preservação” implica estabilização, conservação, manutenção, o que parece ir na direção oposta do ato ficcional que se constrói a partir da noção de efeito estético, que está muito mais voltado para a revivificação do processo mnemônico. No lugar da inércia, entra a movência. Diante do mesmo, irrompe o insuspeitável. Portanto, o que importa, efetivamente, é o jogo proposto pelo discurso ficcional que exagera, desconstrói, questiona, brinca, multiplica e desloca referências.

Com isso, longe de dirimir a narrativa histórica, desperta, ainda mais, a atenção de leitores des-atentos para a relevância de interpretar a história, e não, de se contentar com a sua linha evolutiva, ou, ainda pior, de desistir dela. Pois, como aponta Perry Anderson (2007, p. 219), “o *revival* pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela.” (grifo do autor). Assim é, por exemplo, o capítulo mencionado anteriormente, em que o narrador relata ao Artaud na década de 1930, invertendo a cronologia, as suas impressões sobre Cuba, e a utopia latino-americana, que agonizava no fim do século XX perante as sedutoras influências da moeda norte-americana. Ocorrência que, muito distante de uma constatação evolutiva, demonstra o cíclico encontro dos tempos que flutuam no cosmos da existência.

Por fim, leitores, boneco, e, sobretudo, o ventríloquo saem modificados desta experiência. Não está aí, na modificação subjetiva de quem se desdobra no encontro com o outro, a interferência política, e decisiva, da arte?

## 6 MÁRIO E(M) SILVIANO

“Sou autocentrado, o que quer dizer que é no meu ego que está o equilíbrio da personagem multifacetada e assimétrica que sou. Sou autocentrado pela busca da Verdade na Arte.”

Silviano Santiago, *Histórias mal contadas*

Uma das questões de maior interesse para o intelectual Silviano Santiago ao longo de sua trajetória e dispersa nos formatos mais variados de sua obra extensa é o modernismo brasileiro e/ou suas repercussões na contemporaneidade. A obsessão pela temática do modernismo pode ser rastreada em diversos ensaios<sup>32</sup> que demonstram a necessidade para o leitor Santiago de interpretar os autores modernistas não somente pela sua escrita e ideais estéticos, mas, sobretudo, pela inscrição de suas vidas no panorama sociopolítico nacional.

Nesse sentido, os autores considerados cânones do modernismo brasileiro, os personagens da historiografia literária, são reinterpretados não somente como agentes de produção artística, mas como sujeitos contraditórios e fragmentados quando postos em relação com os problemas éticos da época, a exemplo das reviravoltas políticas a nível estadual e nacional (Estado Novo, Revolução constitucionalista), assim como também nas suas relações de intelectuais com a máquina estatal vigente. Nos trabalhos ficcionais em que promove a releitura dos personagens escritores modernistas, o curador Silviano tem privilegiado a estratégia do hibridismo discursivo e do anacronismo irônico. No ensaio “Márioswald pós-moderno”, Eneida Maria de Souza aponta que o crítico, professor e escritor Santiago, conhecedor e difusor do pensamento derridiano no cenário intelectual brasileiro, trabalha os principais conceitos do filósofo francês na investigação que faz do período modernista, privilegiando o “balanço do movimento”, legitimando conquistas, mas também apontando equívocos, como o próprio autor assinala em alguns de seus ensaios (SOUZA, 2008, p. 28). Ainda segundo Souza (2008, p. 28-29),

O que sustenta essa avaliação é a perspectiva do presente, estratégia capaz de entender o passado por meio da lógica do *suplemento*, ou seja, o “acrescentar algo ao que já é um todo”. Não se trata de considerar o texto anterior como incompleto e tentar complementá-lo, um exercício repetitivo e parasitário, mas de partir de situações consolidadas a fim de gerar formas transgressoras. Nesse sentido, as personagens que compõem o quadro do modernismo

---

<sup>32</sup> São alguns dos ensaios críticos: “Fechado para balanço”, “A permanência do discurso da tradição no modernismo” e “O intelectual modernista revisitado”, publicados em *Nas malhas da letra: ensaios* (2002); e em “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”, “Ora (dizeis) puxar conversa!”, “OSWALD DE ANDRADE: elogio da tolerância racial”, publicados em *Ora (dizeis) puxar conversa!* (2006).

brasileiro – Mário e Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, entre outros – não se apresentam para o ensaísta de modo intocável e inseridos tranquilamente nesse cânone. Recebem tratamento crítico sem a adoção de um raciocínio binário, de princípios excludentes, mas são interpretados segundo a lógica do diálogo, do contraste e do paradoxo.

Esse modo dialógico, contrastivo e paradoxal, salientado pela articulista, no tratamento do autor Santiago com a herança cultural que procura abordar profundamente em seus textos coaduna com a leitura que temos produzido nessa pesquisa, sobretudo pela valorização do aspecto crítico que encontramos na ficção do autor acerca das referências do passado da literatura. A ficcionalização da historiografia literária de Silviano, mas também de alguns outros autores contemporâneos, possui, na maioria dos casos, um laço estreito com o ensaio crítico, como apontado por Esteves (2010) e Weinhardt (2011), diferentemente de uma mera celebração de um passado glorioso da arcádia já findada. Nesse sentido, o cânone trazido como personagem central da literatura do agora é, quase sempre, desmonumentalizado, ainda mais quando a leitura-escrevente do escritor contemporâneo transgride as fronteiras do privado e recoloca as questões e os elementos escamoteados na arena pública via ficção.

No livro *Histórias mal contadas* (2005), dois contos apresentam a ficcionalização da voz e da escrita de Mário de Andrade. São eles o “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, que também faz intervenção na imagem histórica de Drummond, e o “Caíram as fichas”. Tratam-se de narrativas breves em que a mescla constante de registros discursivos extraídos de uma declarada pesquisa documental aos acervos pessoais do poeta paulistano toma a cena e sugere, a partir de leves transgressões, uma leitura enviesada sobre pautas relevantes do movimento. A partir das variações imaginativas do período histórico circunscrito e dos desdobramentos subjetivos captados na leitura de cartas pessoais de Mário, o leitor emancipado Silviano, muitas vezes desdobrado em autor-curador do conto, simulando uma voz ética de pesquisador da crítica genética, e/ou narrador-personagem do mesmo, confessando a pretensa amizade imaginária com os precursores poetas Mário e Drummond, os textos fictícios, mas eivados de intertextos autobiográficos, produzem um adendo aparentemente desprezioso aos anais da historiografia sobre o período.

Aparentemente.

## 6.1 ATREVIMENTOS DE UM “FALSO” AMIGO, MAS CONFESSO LEITOR

No conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, Silviano se apresenta como ele mesmo, denunciando pistas autobiográficas ao longo da diegese e na assinatura ao fim da carta, como o narrador-personagem que forja uma amizade real entre os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. A narrativa se desdobra na epístola que está sendo redigida pelo falso amigo de Drummond, que manifesta o desejo de intervenção na amizade dos dois, solicitando a Mário um incentivo adicional para uma espécie de desabrochamento estético daquele. Tudo começa na confissão do narrador de sua intimidade com o poeta mineiro, quando, esse tendo recebido uma carta do poeta paulistano há dias atrás, lhe fala de um tal trecho da carta que parece não compreender muito bem. Eis o ponto de interesse do narrador, falso amigo dos poetas, e, também, do crítico literário da contemporaneidade. Assim, o narrador menciona:

Sem me prestar maiores esclarecimentos, Carlos confessou que na carta guardada no bolso havia uma passagem que ele não compreendia. Depois de alguns segundos de silêncio, jogou-me olhos de peixe pescado e fora d’água, um olhar enigmático e sofrido, que oscilava entre o preocupado com você e o desgostoso com ele: “Desta feita o Mário endoidou de vez, ou será que sou eu que ainda não tenho paladar pra comer desse capim paulista?” (Tem um amigo nosso que você ainda não conhece, que se deixa chamar pelo nome de Rosa. É uma pessoa de flor diplomática. Ele escreveu que capim que burro não come não presta mesmo para gado nenhum.) Não escondo que fiquei comovido com o abalo sísmico que sofria diante das suas sábias palavras, mais ainda por saber que ele ajoelha, se benze e reza no altar dos seus ensinamentos epistolares. (SANTIAGO, 2005, p. 159).

No argumento literário para a criação do conto, Silviano também desdobra uma questão de interesse ensaístico sobre um momento da historiografia literária brasileira da primeira metade do século XX. Trata-se de uma reflexão em torno da influência das ideias do poeta vanguardista do modernismo paulista sobre a iniciação estética de um dos representantes do modernismo mineiro. Em alguns momentos do conto, Mário é tomado pelo narrador como o “guia” e “mestre”, professor que mostraria os caminhos para os rumos futuros da poesia drummondiana.

O caso em questão, o assunto que estaria incomodando o Drummond a partir da carta do Mário, e que serve como justificativa para o atrevimento de Silviano que força uma tentativa de aproximação com os dois, possui relação com a forma como o poeta mineiro encarava a tradição poética, cultivando uma mancha de pessimismo que insistia em permanecer nos seus versos, o que tornava seu ingresso no rol das vanguardas uma investida controlada. Parece que um impasse e uma angústia em libertar-se de uma tradição europeia anterior dominava não só

a perspectiva estética do poeta mineiro, mas também a sua psicologia, fazendo com que surgisse uma breve irritação no amigo Mário. Em trecho transcrito da carta enviada pelo autor de *Losango Cáqui*, a carta-conto de Santiago destaca o que ele chama de ensinamento ofertado à Drummond a respeito do cultivo da dor na arte, devendo o poeta tomar dela não somente o sofrimento, mas a entrega feliz a um real momento da criação, como será sustentado a partir da alusão aos fragmentos de Nietzsche, em *O crepúsculo dos deuses*, no decorrer do conto. Para o escritor da carta e dessa ficção, Silviano, eis o maior ensinamento modernista oriundo da versão paulista, ou seja, o trabalho com a felicidade a partir da dor e do sofrimento, sem a permissão desenfreada de um pessimismo infértil, como o de influência anatoliana que Drummond ainda estava atrelado, assim como, também, sem a permissão de um arroubo, simplório e hedonista, que só cultiva a alegria, como apontado na poética de Manuel Bandeira.

Contudo, tal ensinamento também traz uma ressalva apontada atrevidamente pelo narrador, que é crítico da contemporaneidade, travestido de cúmplice da amizade dos dois poetas que lê e analisa com a distância temporal devida. Nesse instante, sem falsa modéstia, como é uma marca registrada em sua ficção, Santiago utiliza-se da bagagem cultural que adquiriu ao longo do tempo e apresenta informações ao leitor que busca corroborar seu ponto de vista. Veja-se como o atrevimento se dá:

Carlos está saindo aos trancos e barrancos da fase anatolefrancesóide, pra lá de pessimista, e aí aparece você, enviando de São Paulo os elegantíssimos paradoxos da alegria *fin-de-siècle* europeia. Sei que o cabotinismo aristocrático e a petulância antiburguesa são a graça didática de vocês modernistas daí de São Paulo. Sei que o Oswald diz e repete que a *massa* ainda vai comer do biscoito fino que ele fabrica. Tudo bem. Nada contra. Mas pela minha própria formação de professor (corrijo-me: pela nossa própria formação de professor), só aconselho receita onde são aplicadas doses lentas e homeopáticas de informação sobre a arte moderna. Em outras palavras: o que poderia ter sido matéria de um caudaloso ensaio sobre as dificuldades do crescimento intelectual (o que, aliás, já está dramatizado em *Les faux-monnayeurs, roman-fleuve* de André Gide que acaba de sair pela Gallimard e que Jacques me recomendou e acabo de ler) vira um curto e turbulento terremoto numa carta. (SANTIAGO, 2005, p. 161).

Algumas informações explicitadas nesse excerto do conto são de relevância, sobretudo por destacar o jogo temporal e curatorial de referências do passado. Além da continuidade do tom irônico com relação à influência do poeta paulistano sobre os demais escritores de seu tempo, quando produz um pequeno puxão de orelha em Mário de Andrade acerca da intensidade da proposta despejada como necessidade de aprimoramento na poética de Drummond; é possível destacar, também, a inserção da informação autobiográfica que lhe situa na narrativa



não só como um amigo dos poetas, mas também como um professor, que, em sua vida extraficcional, produziu uma tese de doutoramento sobre o mesmo romance do escritor francês André Gide, *Os moedeiros falsos*, mencionado no conto. Esse procedimento anárquico com a cronologia, como o próprio curador Silviano gosta de evidenciar e comentar em seus livros de ficção, descortina a falsidade ideológica da autoria da epístola forjada e revela o artifício literário pretendido. No caso em questão, o autor-curador do conto fala de Mário e de Drummond, mas sobretudo de si, numa escrita para o outro que mais revela de si a si mesmo. Para Souza (2008, p. 37-38),

Rasurar a primeira pessoa, escolhendo a terceira como álibi e mediação, se esquivar do sentido pleno de identidade autoral ou existencial compõem o fazer literário de Silviano, o traçado de um estilo errante e travestido, no qual se elege o outro como parceiro fiel/infiel de seus escritos. No caminho tortuoso da Autoficção – a fabulação autobiográfica –, o escritor embaralha as pessoas do discurso, finge falar do outro para falar de si, ou mesmo que se coloque especularmente no texto, se comporta de modo distanciado, irônico e oblíquo.

Assim, ambos, ficcionista e crítico, promovem o borramento das fronteiras rígidas dos gêneros e dos lugares de fala, além de que a narrativa ficcional produz um atravessamento dos tempos por perspectivas várias, oriundas do desdobramento subjetivo de um mesmo autor, o Santiago. A leitura emancipada, no sentido atribuído por Rancière (2012), do professor Silviano sobre as cartas dos escritores Carlos e Drummond, é a estratégia eleita para a produção do texto literário. Texto que, por sua vez, já surge como não inédito, mas fruto de uma duplicação de texto anterior, quando convidado por Fábio Lucas, junto com outros intelectuais, para participar de uma coletânea de cartas póstumas endereçadas ao Mário de Andrade, que serviria como homenagem ao seu centenário, como nos lembra Maria Consuelo Cunha Campos, em “Nosso Mário de Andrade” (1997). Segundo Campos (1997, p. 187),

Pela óbvia impossibilidade de existência da contrapartida ativa, as cartas imaginárias e póstumas a Mário de Andrade destinam-se à não-resposta, ao diálogo-a-um com o destinatário e homenageado silencioso, em seu lugar textual. O gênero epistolar, nelas, se ficcionaliza e circula, unicamente, pela esfera pública.

Esse trânsito entre tempos e textos, além de marcas autorais que se dilaceram conforme as palavras migram para um outro gênero, suporte e/ou edição, confirma a incontidência do curador Silviano, termo que dá conta de associar todas as outras suas funções, além de demonstrar o caráter de permanente construção da obra do mesmo. É por isso que, novamente

como adverte Campos, nós, leitores da carta do Silviano, não devemos nos enganar com esse missivista contemporâneo dos poetas modernistas, porque ele não deixou de ser o crítico e professor de literatura, “mais armado teórica e metodologicamente do que ambos os modernistas, autodidatas em literatura”, e conhecedor da obra editada e, também, póstuma do poeta mineiro (CAMPOS, 1997, p. 189).

Essa inserção da voz crítica, inclusive com o uso extremado de adjetivos que caracterizam rapidamente o trabalho de outros autores no texto ficcional, acaba por potencializar as vias imaginativas e os lugares vazios do texto de ficção que não escamoteia as referências do passado. Com efeito, o modernismo é investigado reflexivamente, misturando vidas e obras de escritores considerados cânones, de modo a tensionar categorias e discursos críticos já produzidos ao longo das fases posteriores da historiografia literária. Vê-se que, por baixo do rio caudaloso que escorre das pontes das narrativas históricas que somente se preocuparam com os arquivos públicos, os arquivos privados deslocados e recontextualizados no agora da produção estética podem potencializar outras leituras sobre o passado.

É assim que vemos a refiguração das personagens Mário e Drummond, ainda que não apareçam atuando nas cenas narradas do conto. Mesmo Silviano tomando a palavra e a agência da escrita da epístola, as presenças ausentes dos poetas modernistas inserem, num jogo repleto de dissensos e indeterminações, as imagens dos sujeitos históricos como conhecidos nos anais da historiografia literária. Na prática metaléptica de transposição das personagens históricas para a narrativa ficcional (REIS, 2015), o autor-curador privilegia traços biográficos recuperados a partir da leitura das cartas dos poetas e os transforma em pistas não-deterministas de caminhos interpretativos de elementos de suas obras literárias. Nesse caso, a interferência declarada pelo narrador não é só uma interferência indiscreta na amizade real sugerida, mas uma interferência subjetiva nos arquivos públicos da memória coletiva nacional, quando o escritor e crítico contemporâneo se utiliza dos dados disponíveis e opera sutis e claras desorganizações nos lugares estáveis construídos até então.

Uma reorganização curatorial das referências do passado, que coloca em paralelo dados públicos e privados, com informações autobiográficas e sociais dispostas de modo anárquico, diga-se, transgressivo, até por conta de uma infidelidade assumida aos pontos exatos da historiografia calcada em datas. O próprio deslocamento e discrepância na informação fidedigna das datas utilizadas é um trabalho de quem não se esforça por colar os estilhaços do vaso do tempo de modo a reconstituí-lo como fora antes da quebra e dissolução, porque está cômico das marcas e das rachaduras oriundas da precariedade inerente. Campos, por exemplo, menciona que a carta escrita por Mário ao Drummond que trata da questão da dor, e que dá

origem à missiva do amigo Santiago, na verdade fora escrita dois meses antes da carta-imaginária desse, além de que a reflexão da morte no parto da mãe de Mário, trazida no texto da carta-imaginária de Santiago, fora um episódio ocorrido na década seguinte à datação dessa (CAMPOS, 1997, p. 190-192). Ou seja, o processo de “costura paciente” de tempos múltiplos e diversos faz parte de uma longa e interminável indagação do intelectual-escrevente Silviano, que, portanto, impulsiona suas reflexões inquietantes, que também, por sua vez, arrastam seus leitores na tarefa de revisar arquivos, datas, ocorrências, sujeitos e textos dos mais variados, mas que podem propiciar alguma conexão, numa releitura histórica que privilegia a descontinuidade. Considerando a escritura ficcional de Santiago dentro de um panorama pós-moderno, lembramos, segundo Hutcheon (1991, p. 147), que, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.”

Além disso, deve-se atentar para o fato de que Santiago também é organizador, junto com Lélia Coelho Frota, de uma compilação das cartas dos dois poetas trocadas entre 1924 e 1945, que foi publicada em 2002, pela editora Bem-Te-Vi. Esse trabalho de pesquisa histórica e de referência intertextual, que já vinha sendo escavado durante a longa trajetória intelectual e confirmada nas análises e nos ensaios, possibilita, por meio da ficção, voos mais abrangentes e atrevidos. O próprio Santiago, no prefácio do livro de cartas dos poetas, que fora publicado posteriormente como um dos ensaios da coletânea *Ora (direis) puxar conversa!*, de 2006, comenta o fértil empreendimento que esses documentos, até então de ordem privada, podem render aos novos trabalhos de teoria literária a fim de romperem a lógica binária e excludente do biografismo x literariedade. Assim o ensaísta comenta:

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

A intenção declarada de reabrir a caixa preta do passado, com a necessária demonstração do gesto bisbilhoteiro de figurar o rompimento do lacre e a exploração do

conteúdo sugestivo em potencial, é chave para a compreensão do trabalho curatorial de Silviano. Não satisfeito com os limites éticos da pesquisa histórica e biográfica que apenas lhe permitia inscrições marginais nos paratextos das cartas, com a escrita do prefácio e as notas de rodapé, o caminho eleito para a exploração do que ele mesmo incentiva nos leitores das mesmas (“De posse do material elucidativo, qualquer leitor pode se entregar, com conhecimento de causa, aos jogos de explicação e interpretação de toda e qualquer carta” (SANTIAGO, 2006, p. 64-65)) é a ficcionalização. Longe de tentar construir uma teia persuasiva que comprove questões levantadas e leituras propostas nos textos críticos, Santiago explora nas ficções as variações imaginativas, de que fala Ricoeur (1997), que joga com as derrapagens, os deslizamentos e as flutuações dos sujeitos históricos, diferentemente de um almanaque que apenas transforma os mesmos sujeitos em personagens sem vida de uma história morta.

Com efeito, a carta-conto escrita por Silviano produz, também, uma contribuição crítica de interpretação às imagens do período ficcionalizado, que busca aproximar vida e obra literária, postulando caminhos diferenciados de análises das produções estéticas de tais autores. Como a epístola pressupõe uma escrita de si para o outro, mas também para si mesmo num gesto ambíguo de “introspecção” e “abertura”, como propõe a noção de “escrita de si” de Foucault (SANTIAGO, 2006, p. 64-65), o leitor bisbilhoteiro aproveita o desdobramento e a variação subjetiva dos missivistas. Com a escrita do conto, não há um discurso afirmativo sobre o outro, com uma blindagem inerente à autoridade crítica, mas há uma exploração imaginária de possibilidades de entendimento de alguns elementos que, a partir de uma escritura ambígua e irônica, tornam as narrativas sobre o passado frágeis e abertas. Veja-se como o narrador confessa o desejo da leitura bisbilhoteira:

Fui indiscreto, lendo a você por cima dos ombros do Carlos. Estou sendo mais indiscreto alongando a leitura indiscreta do trecho da sua carta nesta nossa conversa. Corro o risco, nossa amizade pode sair arranhada, arranhando por ricochete o meu relacionamento tão fraterno com o Carlos. Assumo outros riscos, estes agora ditados pelo desejo de conhecer a fundo a sua maneira atual de pensar/agir. Será um abuso da minha parte querer interpretar as poucas palavras que copiei da carta ao Carlos saindo do círculo estreito das suas leituras dos futuristas e de outros vanguardistas europeus? Descubro que há nelas mais munição revolucionária (isto é, filosófica) do que a que está nas mãos dos jovens incendiários europeus. Será demais querer retirar a nossa conversa de hoje do espetáculo brasílico que tanto te emocionou no ano passado e que tanto tem alimentado o nosso convívio? Há nelas mais história do que a que você encontrou nas cidades históricas de Minas Gerais. (SANTIAGO, 2005, p. 167).

A voz da autoridade crítica recusa seu lugar de fala e, pelo artifício da voz narrativa anacrônica, se insere naquilo que mesmo analisa, demonstrando que se trata da abertura de uma questão, e não, de sua resolução completa. Silviano, aqui, é crítico e ficcionista, um curador de vozes, referências históricas e exegeses várias, que propõe novo itinerário para a montagem do quadro histórico. A horizontalidade temporal forjada, como se os três (Mário, Drummond e Silviano) fossem verdadeiros amigos, é utilizada como argumento fictício para não só compreender melhor os autores modernistas que leu, mas para testar hipóteses de leituras sobre os impasses envolvidos no panorama histórico a que se indaga. No excerto extraído acima, vê-se pelos olhos do narrador-leitor mais potencialidade reflexiva nas leituras cruzadas sobre os artistas daqui, em detrimento de uma leitura que apenas consolidaria uma influência das vanguardas europeias. No fim da citação, Silviano ainda destaca um ponto central dos interesses do intelectual Mário de Andrade na busca pelas raízes e o legado estético do barroco mineiro, questão que esmiúça no ensaio “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, que faz parte da coletânea *Nas malhas da letra* (2000). No referido ensaio, Santiago já chamava a atenção para a viagem que um grupo de artistas modernistas fizera às cidades históricas mineiras, em 1924, acompanhados do poeta Blaise Cendrars, e a crônica que Mário escrevera logo após a viagem, destacando a relevância de associar as ideias do futurismo à investigação do passado nacional e da arte primitiva, impulsionando a leitura antropofágica da cultura do outro (SANTIAGO, 2000, p. 123-124).

Por fim, na carta-conto, Silviano, ainda mais atrevido, solicita a Mário a “tarefa docente” de instruir o amigo Carlos naquilo que ele considera ser o caminho frutífero da descoberta poética a partir dos ensinamentos do trágico dionisíaco. É nesse momento, também, que o escritor da carta questiona Mário quanto à leitura do trecho do livro de Nietzsche em que o poeta paulistano teria se inspirado para escrever a carta anterior ao Carlos. No esquema crítico montado por Santiago, Mário, tendo lido passagem de *O crepúsculo dos deuses*, teria aprendido a lição nietzschiana ao tomar a dor como sagrada e responsável ao mesmo tempo pela criação e afirmação da vida, a partir da imagem da gravidez da mulher. Com efeito, o que sobressai é a lição extraída para uso próprio do narrador, que é escritor, e que confirma que tal descoberta servirá muito mais para seus “escritos futuros” do que para esclarecer ou impulsionar Drummond. Trata-se de um leitor confesso da poesia de Mário que se apropria da pesquisa e da leitura bisbilhoteira para que sirva de combustível para a sua própria iniciação literária. Assim ele confessa:

Ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo todo o tempo. 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 do parto”, para retomar a expressão de Nietzsche, ou seja, do momento em que ela só pode dizer sim à vida através do filho que nasce. (SANTIAGO, 2005, p. 170).

A herança intelectual confessada na ficção de Santiago, síntese complexa de um passado des-coberto da historiografia literária brasileira, acaba, por sua vez, por ratificar a sensação de uma necessária perquirição do artista contemporâneo de lidar com seus precursores de uma maneira mais aberta e não submissa. Esse é o ponto central do pensamento de Santiago que congrega leitura crítica com o exercício ficcional, fazendo entrever no questionamento do passado uma angústia do presente. É desse modo que o artista afasta a tese simplista de uma mera homenagem aos heróis do passado, porque traduz na própria leitura crítica da história o desejo de uma nova inscrição, de um suplemento ao que já houve, sem negar o que já houve. No ensaio “Fechado para balanço (SESSENTA ANOS DE MODERNISMO)”, escrito em 1982, também presente na coletânea *Nas malhas da letra* (2000), Silviano questiona as leituras replicantes e ufanistas do movimento e de seus representantes de modo contundente. Veja-se:

Não se pode continuar soprando as velas de um bolo – ontem com cinquenta e hoje com sessenta – e acreditar que se está comemorando o batismo de um bebê. A questão é a seguinte: de que maneira a estética do romance modernista gera hoje, para o jovem escritor brasileiro, armadilhas artísticas e ideológicas de que ele deve se liberar, para que corte de uma vez por todas o cordão umbilical que ainda o prenderia a esses “mestres do passado”, para usar a gloriosa expressão de Mário de Andrade em contexto passado e semelhante. Pensamos assim porque o projeto básico do modernismo – que era o da atualização da nossa arte através de uma escrita de vanguarda e o da modernização da nossa sociedade através de um governo revolucionário e autoritário – já foi executado, ainda que discordemos da maneira como a industrialização foi implantada entre nós. Acabou se concretizando através da opção pelo capitalismo periférico e selvagem, abafando outras opções sócio-econômicas dentro de semelhante projeto de *progresso*. (SANTIAGO, 2000, p. 86-87; grifo nosso).

Os trechos “contexto passado e semelhante” e “semelhante projeto de *progresso*” da citação acima situam o interlocutor no presente histórico de escrita de Silviano, quando investiga as relações do legado modernista, os caminhos críticos de seus intérpretes e o momento político brasileiro, de então, que vivia ainda uma ditadura civil-militar em vias de finalização, além do contexto latino-americano que, mal respirava ares de redemocratização, já era obrigado a aceitar os desígnios da nova ordem sócio-econômica mundial na forma da globalização. Nesse sentido, o grande aprendizado deixado pelos modernistas para as gerações

contemporâneas, e isso inclui aqueles chamados pré-modernistas que não se tornaram cânones do movimento de 1922, a exemplo de Euclides da Cunha e Lima Barreto, na ótica de Santiago (2000, p. 100-107), não é a estética da “ruptura”, do “fragmento” e da “elipse” como traços estilísticos predominantes, mas é a “redundância” como modo de intervir no mercado literário e na leitura dos mecanismos da indústria cultural de modo eficaz. Ou seja, não é introjetando mais densidade e hermetismo de uma literatura para “poucos” iniciados que o escritor de “hoje” conseguirá enfrentar a lógica cultural dominante, mas exercitando a metaficção, que embora o ensaísta não nomeie assim, torna-se evidente pelos exemplos que menciona (SANTIAGO, 2000, p. 103), sobretudo a partir do uso da estratégia de duplicação de cenas e de leituras dos próprios personagens na diegese.

Nessa reflexão sobre o regime estético contemporâneo a partir do retrovisor nacional pode-se vislumbrar uma proposta de intervenção no cenário ético e econômico do Brasil e de outros países da América Latina desde a década de 1980, sobretudo quando se nota que o maior gesto transgressivo da atualidade é a ruptura com o modelo de ruptura dos modernistas. É aqui, também, que se evidencia a necessária relação dialógica com o modernismo no contexto contemporâneo pela via do pastiche, e não da paródia como a que fizeram os modernistas em relação à tradição. Isso reforça o trabalho curatorial do artista-intelectual do presente frente à biblioteca, de sua leitura emancipada, demonstrando que no próprio processo de recontextualização da tradição algo será modificado, mesmo que aparentemente de leve.

Na escritura atrevida do intelectual-artista, o gesto da atualização reorganiza a paisagem estética e política não só do passado, mas permite a abertura de outra vereda diferente da estrada que aí está. Uma repetição com diferença, uma continuidade modificada. Se preferir, o menos do mesmo. Por isso, “na avaliação do legado modernista, apuração de haveres da modernização das letras nacionais, por Silviano empreendida, o escritor pós-moderno, com a violência, a beleza e a sensualidade sutil de uma orquídea de Mapplethorpe, fecha um ciclo, abrindo outro.” (CAMPOS, 1997, p. 195). Trata-se de um gesto estético que tanto condiciona a possibilidade criativa, como renega explicitamente qualquer tentativa de apagamento da memória individual e coletiva. Nesse sentido, o trânsito entre linguagens, gêneros discursivos, posições narrativas (autor, narrador, personagem, leitor), campos do conhecimento e tempos históricos é o caminho proposto para uma reorganização profunda dos lugares comuns dos anais históricos, ainda que de maneira sutil e despropositada. Talvez, aí, o maior suplemento de Silviano.



## 6.2 BISBILHOTAGEM E FALSA PESQUISA GENÉTICA

O conto “Caíram as fichas” foca o escritor Mário de Andrade na elaboração da conferência *O movimento modernista*, ocorrida no Rio de Janeiro, em 1942, que se tornaria, segundo o poeta paulistano, o “balanço histórico do modernismo”<sup>33</sup>. As fichas caídas surgem aqui com ironia devido ao duplo sentido, que ora remete aos próprios documentos deixados por Mário e que hoje servem de material de pesquisa (material esse que é utilizado por Santiago), e ora remete à expressão popular que significa uma compreensão atrasada ou que fora finalmente assimilada de todo após uma determinada demora. Porém, há de considerar, sobretudo, o uso político da ironia, que pressupõe uma cena social que inclui e exclui participantes do discurso num jogo dinâmico e problematizador de sentidos. Segundo Hutcheon (2000, p. 16),

Diferentemente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a “pegam” e dos que não a pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas “vítimas”. É aqui que a política da ironia fica quente.

Por isso, no jogo intertextual de transcrição do texto e da voz do outro, que é o Mário, no texto e assinatura desse, que é Silviano, deve-se atentar para a estratégia irônica utilizada não com o fito de reforçar a autoridade do argumento, mas, como ainda lembra Hutcheon acerca do caráter transideológico da ironia, considerar que ela também serve “(...) para fins de oposição e subversão – e ela pode tornar-se suspeita por isso mesmo.” (HUTCHEON, 2000, p. 52). Ou seja, os textos (as fichas), no conto, são apresentados como se fossem escritos pelo poeta Mário de Andrade. No entanto, as mesmas foram “transcritas” por um narrador em primeira pessoa que se apresenta logo nas primeiras linhas e que assume a autoria parcial: “pela cópia e pelas notas de pé de página, Silviano Santiago” (SANTIAGO, 2005, p. 171). O autor das fichas possui referência externa ao texto, porém, nem sequer destinou a publicação de seus textos pessoais a um livro de contos do século XXI. O conto, por sua vez, faz parte de um livro assinado pelo escritor Silviano Santiago, esse vivo, atuante e “sorrateiro”.

---

<sup>33</sup> O discurso da palestra foi publicado no volume *Aspectos da literatura brasileira* (1978, 6. ed). Para José Luís Jobim (2012, p. 26), “(...) na conferência “O movimento modernista” há este narrador que, no fim da vida, reconstrói o passado sob um ponto de vista melancólico, desencantado, descrente em relação às suas próprias crenças no passado, e gera uma imagem desse passado que tem mais a ver com o momento em que as *memórias* se elaboram.” Já sobre o período de preparação da dita conferência, José Paula Jr. (2012, p. 57) diz que: “(...) é evidente que a inquietude derivava sobretudo de sua preocupação com o papel da arte, do artista e do intelectual perante os horrores do mundo em guerra e do sequestro da liberdade no Estado Novo brasileiro.”

Nesse trânsito ininterrupto de textualidades e autorias, o documental e o ficcional se mesclam, provocando a problematização de suas fronteiras, demonstrando que ambos são instâncias em profundo diálogo aberto a partir do exercício do imaginário do escritor. Conforme Iser (1996b, p. 14) aponta: “quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário.” Aqui, enfatiza-se a relevância dos termos “transgressão” e “imaginário”, que tanto ocorrem na escrita de Silviano, quanto possuem extremada relevância para a leitura que temos feito de sua obra ficcional na apropriação e refiguração das personagens da historiografia literária.

Em determinados fragmentos de “Caíram as fichas”, nota-se remissão direta à acontecimentos históricos, que surgem no corpo do texto como uma espécie de reflexão do privado sobre o público e de sua interferência recíproca naquele período especificamente. Mário, em preparação do texto de sua palestra, declara a sua consciência sobre os rumos do modernismo e a situação da política brasileira de então (Estado Novo). Veja-se um trecho:

[FICHA 5]

Começo a palestra pelo relato dos conflitos que, por um lado, cercaram a quase concessão pelo Conselho Universitário do título de Doutor *Honoris Causa* a Getúlio Vargas e, pelo outro, motivaram a baderna armada pelos acadêmicos no centro da cidade. Para bom entendedor e em filigrana, já estariam expostos os dois lados da moeda que o modernismo paulista fez circular pelo Brasil.  
 Cara: o apadrinhamento dos artistas pelo dinheiro dos aristocratas do café e a reverência ao poder estadual revolucionário.  
 Coroa: a criação de um espírito novo e a irreverência aos valores passadistas, determinados pelos costumes políticos e sociais dominantes na elite brasileira.  
 Cara: o café toma conta da cidade.  
 Coroa: o café exportado se responsabiliza pela industrialização nacional.  
 (SANTIAGO, 2005, p. 177).

O excerto exposto funciona como uma lâmina. Por um lado, publiciza pensamento privado tal como foi elaborado por Mário no tempo em que fora escrito. Por outro, no mesmo corte, desloca a sua temporalidade e funciona como um argumento do narrador ficcionalizado do novo texto, que, por sua vez, é motivado pelo olhar do crítico Santiago sobre as contradições e querelas do modernismo. O que era privado se torna público e, com o devido distanciamento temporal, no texto ficcional contemporâneo, o documento se torna histórico. Os arquivos não só são violados, como, a partir da leitura crítica e emancipada de Santiago, que transgride os próprios limites do arquivamento pessoal do outro, são, também, ressignificados no processo de recontextualização discursiva.

Com isso, o jogo com as referências do passado, que fazem um apelo à “enciclopédia” do leitor, típico da ficção histórica como salienta Fernández Prieto (2003, p. 178), no uso estratégico e político de Silviano Santiago, propicia dúvidas, ampliações e multiplicações de perspectivas, além de desconstruções de sentidos sobre determinados aspectos do período recortado da historiografia literária. Nesse sentido, não se trata de uma mera sobrevalorização do discurso ficcional sobre o histórico, e nem de uma reivindicação da historiografia no ficcional, visando limitar a força da inventividade. O que ocorre é a emergência do impasse crítico e discursivo, com um texto documental, porém eivado de ficção. Uma escritura aporética que necessita dos arquivos, mas que também não esconde seu protocolo de leitura ficcional

Para Juan José Saer (2014, p. 12),

la ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado — fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.

Assim, pode-se propor uma leitura do conto levando em consideração muito mais o efeito construído no deslocamento dos textos, sujeitos e suas temporalidades, ao invés de impor uma busca da discriminação detalhista de fragmentos e sinais que correspondam, originariamente, a cada criador/escritor. Aliás, tarefa típica dos especialistas em “crítica genética”, como adverte ironicamente o narrador logo no início do conto. Por isso, para a rentabilidade da análise, relembra-se a reflexão sugerida por Borges em seu conto “Pierre Ménard, autor do Quixote”, no livro *Ficções* (2007), quando o autor ficcionalizado no texto diz claramente que possui a intenção de criar um novo *Don Quixote*, sem alterar qualquer palavra daquele outro escrito por Cervantes há quatro séculos e numa contextualização irrecuperável. O texto será o mesmo e não será. As palavras podem seguir o mesmo itinerário e disposição, mas o intervalo temporal entre ambos os registros foi o suficiente para operar desvios semânticos. E o próprio ato de se fazer novamente desvela a tentativa de forjar o novo de novo. O palimpsesto é como o caminho que percorre as águas (o tempo, o sujeito), que insistem em seguir, sendo, ainda, águas, mas outras, mas sendo as mesmas.

Pensando no modernismo brasileiro como um assunto de grande relevância para Silviano Santiago e nos autores do modernismo como atores sociais e políticos de um contextualizado período da história cultural brasileira, como é o caso da figura de Mário de Andrade, tomamos as ficcionalizações da voz e das imagens do poeta paulistano como um

exercício estético e político, no sentido de uma reorganização dos corpos e dos afetos na partilha do sensível, a partir de uma releitura histórica dos arquivos, que, por sua vez, estão libertos dos registros factuais de uma narrativa ortodoxa e monumentalizadora do passado. Como afiança Rancière (2005, p. 37), “(...) a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas.” Portanto, não se trata de construir um novo passado, mas de provocar olhares diferenciados sobre as mesmas imagens do passado, só que, desta vez, com os componentes reorganizados no agora. Nesse sentido, os outrora autores, agora personagens, são refigurados de modo a repensá-los para além do seu momento histórico originário, pois se tornaram figuras-chave para se pensar, também, o depois de suas vivências. Aqui, torna-se relevante considerar declarações de Santiago em outras ocasiões quando destaca a relevância de alguns modernistas na reflexão sobre o Brasil moderno e modernista. Nota-se isso no ensaio “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, de 2009, em que ele discute a possibilidade de leitura da obra e da atuação de alguns modernistas como intérpretes do Brasil, quando afirma que: “(...) os três Andrades – Mário, Oswald e Carlos – não calçaram luvas de pelica para levar a cabo a interpretação do país. Interpretar o Brasil era uma tarefa diária, destemida e contínua, que fazia parte do cotidiano de cada um deles”. (SANTIAGO, 2009, p. 22).

Com efeito, os textos ficcionais que transformam os criadores de outrora como criaturas do agora, a partir da noção de metaficção historiográfica, indispensavelmente, atribuem um elemento crítico numa tentativa de interpretar o lugar do escritor e da própria produção literária nos tempos atuais, recorrendo a outros lugares de outros tempos, como os daqueles escritores que Silviano Santiago costuma ficcionalizar (Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Antonin Artaud, Machado de Assis). As próprias “fichas” selecionadas como partes do conto recortado, cujo enredo gira em torno de reflexões particulares de Mário, no ano de 1942, sobre os rumos que as ideias estéticas da Semana de Arte Moderna tiveram, além da própria desilusão do escritor em meio à política cafeeira de São Paulo e à ditadura do Estado Novo, são provas de tal inquietação do artista atual, quiçá, numa tentativa de compreensão do seu presente, e do seu lugar que é, ainda em alguma medida, devedor dessa tradição literária recente. De acordo com a leitura de Souza (2008, p. 28),

A posição de Silviano Santiago diante da estética modernista brasileira se caracteriza também por essa leitura intervalar, perspectiva analítica voltada para o balanço do movimento, de modo a respeitar o que ainda possui rendimento para a compreensão do momento presente, ou o que não mais se sustenta em termos literários e retóricos.

É desse modo que a relação entre discurso inventivo e discurso crítico se unem, exigindo do leitor uma atenção redobrada, porque o processo de leitura tende a borrar, cada vez mais, as fronteiras que demarcam possíveis sinais entre formas discursivas distintas. Além disso, tais fronteiras transgredidas impossibilitam situar o próprio S. Santiago como um autor independente e próximo do gênio criador, quando mais o aproximam de um autor-curador, no sentido que estamos utilizando neste trabalho, como uma função coordenativa de outras funções e dos desdobramentos subjetivos da pessoa Santiago no entremear de suas narrativas.

Por isso, no conto de Santiago, que pelo trabalho de textualidade e de ficcionalização já não seria tão seu assim ao final, é reconhecível nele, também, um hibridismo peculiar, justamente pelo fato de trabalhar com textos pessoais de Mário de Andrade e com poucas intervenções explícitas. Pois, as fichas foram escritas por Mário, como o próprio narrador ironicamente diz: “transcrevemos” (inclusive com o destaque do plural acadêmico que denota objetividade), mas estão dentro de um outro texto que já não é mais de Mário. O Silviano insere pontuação, notas bibliográficas e comentários explícitos e diretos para o leitor, modificando os sentidos, colaborando para a criação de um novo texto, que recontextualiza texto já existente. Veja-se alguns excertos:

1. Em duas cartas dirigidas a Murilo Miranda, Mário fala da homenagem. As hipóteses que levantamos são, pois, verossímeis. (SANTIAGO, 2005, p. 171);
2. Possivelmente esta ficha acolheria os primeiros versos dum poema, que Mário não chegou a escrever. Transformou-se na primeira das fichas que encerram as anotações referentes à conferência. (SANTIAGO, 2005, p. 172);
9. Alusão a um conjunto de quatro poemas de As flores do mal, todos com o título de “Spleen”. Talvez estivesse se referindo especificamente ao primeiro deles, que se refere ao quinto mês do calendário adotado pela Revolução Francesa, chamado de Pluviôse, mês das chuvas. (SANTIAGO, 2005, p. 191).

Essas notas de rodapé destacadas do conto não se encaixam facilmente na taxionomia de Genette (2009), porque apresentam tanto elementos de acréscimo tardio ao texto origem e de modo alógrafo, pois são extraídos dos arquivos pessoais do Mário, quanto na verdade são parte de um uso fictício sobre fragmentos de textos que compõem um texto maior que, por sua vez, também recebe, de acordo com os protocolos editoriais e do próprio autor, que é pesquisador e ficcionista, o atributo de gênero fictício. Contudo, podemos ainda aproveitar o pensamento do estruturalista francês, quando ele diz que “(...) se o paratexto é uma franja amiúde indecisa entre texto e fora-do-texto, a *nota* que, segundo seus estilos, advém de um ou do outro ou entre-dois, ilustra perfeitamente essa indecisão e essa instabilidade.” (GENETTE,

2009, p. 301; grifo nosso). Por isso, mesmo sendo utilizada em textos tidos como informativos, quanto em textos literários, a nota é, também, um suplemento que não decide, mas que incide sobre os sentidos do texto, pois a relação entre elas e o próprio texto já desloca o texto que não se apresenta mais sem elas. Levando em consideração esse jogo discursivo e seus efeitos estéticos no ato de leitura, podemos apontar alguns exemplos da intervenção de Silviano no texto, simulando a faceta de um pesquisador erudito e responsável, que apenas sugere e infere as fontes apontadas por Mário de Andrade em suas fichas. Nesse sentido, a confissão de humildade logo na primeira nota (“hipóteses”, “verossímeis”), além do uso de advérbios de hesitação nas demais notas (“possivelmente”, “talvez”), só problematizam ainda mais a arquitetura de um texto que apresenta um narrador que interfere, mas que explicita a busca pela imparcialidade, ou da objetividade mencionada acima. O paradoxo funciona como mais uma ironia do autor segundo. Para Souza (2008),

A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano 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. Marcada pela ambiguidade, a escrita se inscreve no registro factual e no fabular, no autobiográfico e no biográfico, estratégia escolhida na composição de perfis identitários. A contaminação de vozes narrativas impede associações que levem à indistinção entre narrador e personagem, convidando, antes, ao deslocamento entre eles. (SOUZA, 2008, p. 24-25).

Há, no texto, um diálogo entre vozes, entre autorias. O trabalho efetuado pelo autor segundo, leitor do autor primeiro, dificulta o reconhecimento de uma voz soberana, que poderia guiar, talvez ingenuamente, o leitor por sentidos claros e definitivos. Trata-se da intromissão de um segundo ponto de vista, que, pela problemática mesma, não anula um primeiro. História, realidade, questão e temática são recolocadas em pauta, então. A curadoria das referências do passado modernista brasileiro é estimulada pela iteração das imagens históricas, deslocadas de seus lugares contextuais e recolocadas numa outra escritura do presente, tomando a voz e os textos do poeta Mário de Andrade como peças de uma montagem que mostra de novo e pela primeira vez sempre.

A escolha por remexer os arquivos pessoais do autor de *Pauliceia Desvairada* e simular um narrador que se identifica com o autor que assina o livro, ou seja, como um intelectual, pesquisador e escritor da contemporaneidade que é, demonstra a existência, ainda, de um vínculo com a tradição, sobretudo de uma que a antecede, nos tempos atuais, não para reproduzi-la passivamente, mas para repensá-la constantemente. Quiçá, num exercício de atualização do manifesto antropófago do outro Andrade, o Oswald, que pregava, dentre outras

coisas, absorver o Outro para produzir algo ainda mais forte, junto com aquilo que já constitui a cultura que recebe (ANDRADE, 1976). Além disso, verdades são questionadas e a história relida, dessa vez, pela ficção. Como adverte Eco (1994, p. 145), “refletir sobre essas complexas relações entre leitor e história, ficção e vida, pode constituir uma forma de terapia contra o sono da razão que gera monstros”.



## 7 MACHADO E(M) SILVIANO

“Encarnação da arte como metáfora da vida, encarnação do artista como metáfora do ser humano, Machado de Assis, como protagonista a atuar no palco desta narrativa, não vive mais com amor, fúria ou desdém as incertezas e as asperezas do dia a dia.

Pelo esmero com que arma os gestos básicos da sobrevivência do corpo e do espírito e os desenha, como mímico, no espaço da página em branco, aplica-se como aluno disciplinado ao ritual da vida diária pelo esforço gratuito, ritmado e belo das mãos que escrevem. Machado conhece de cor e salteado tudo o que se sabe sobre o homem e a vida no planeta Terra e, no entanto, se contenta em imitá-los pelas abstrações simbólicas da arte que, nas circunstâncias do dia a dia, o aproximam, distanciando-o do corpo a corpo feroz ou carinhoso com o comportamento nosso rotineiro.”

Silviano Santiago, *Machado*

No romance *Machado*, publicado em 2016, Silviano acompanha Machado de Assis em seus últimos quatro anos de vida (1905-1908), a partir da leitura do quinto volume que reúne a compilação de suas correspondências, organizado e editado por Sérgio Paulo Rouanet, e publicado pela Academia Brasileira de Letras, como o próprio autor-narrador-curador informa nas primeiras páginas da narrativa. O fundador da ABL e considerado o maior cânone da história literária brasileira, por sua vez, torna-se personagem lido e escrito tempos depois do seu próprio tempo de vivência histórica, com a revisão de memórias marcadas a partir de leituras suas e de escritos seus para outros. Nesse movimento, Machado lê a si próprio em fim da vida e se reconhece leitor daqueles outros que leu. O texto que lemos é a leitura de Silviano que está lendo Machado e os outros, e constatando a proximidade de seu próprio fim. Nessas várias leituras de si e dos outros é que os fins se aproximam e se tocam. Contudo, também é isso que permite a permanência do que lemos, a continuidade da literatura e da leitura, e daquilo que está por vir, ainda.

Os leitores que não se contentam com suas posições iniciais, quando tomados pelo desejo de escrever, como assinalou Barthes (2004, p. 39), transgridem os lugares usuais e esperados da prática ficcional, propondo uma reorganização na relação da arte com a sua interlocução, ou com a sua recepção. Aproximando a técnica ficcional trabalhada por Santiago das reflexões sobre estética e política de Rancière (2012), pode-se apontar que o mesmo narrador do romance, que é um personagem leitor das cartas e da obra de Machado de Assis, não se contentando com o lugar de receptor passivo dos textos que consome, acaba por

“emancipar-se” e criar um novo texto, que é, por sua vez, a própria aventura da leitura a única possibilidade de fio narrativo que entrelaça vidas, tempos e textos diversos.

O narrador, que se situa na contemporaneidade, comenta no capítulo II o que o induz à escrita do romance, destacando o atravessamento de tempos e leituras e o seu consequente desdobramento subjetivo:

Num desses passes de mágica, que vêm desde sempre norteando, ilustrando e reestruturando minha própria vida, as cartas escritas e recebidas pelo famoso escritor brasileiro do século XX se interiorizam entranhas adentro em processo inédito de metamorfose. No novo milênio, encontram abrigo sob as asas da minha imaginação.

Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo v da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908. (SANTIAGO, 2016, p. 49).

As cartas misturam a carne muxibenta à carne de primeira e, no movimento ainda silencioso de transferência, pouco se lixam se a futura caminhada dos protagonistas – a de Machado pela estrada real da escrita impecável e a minha, de mero personagem, pela estrada imaginosa da leitura – contrarie os bons e exigentes costumes da cronologia, cujas leis autoritárias foram fundadas pelo calendário gregoriano e são administradas pelos historiadores zelosos da verdade. As estradas das respectivas vidas perdem as balizas cronológicas para que, em rebeldia à sucessão dos anos e dos séculos, se transformem num único caminho, transitável por ele, o protagonista Machado, e por mim, o personagem Silviano, *compagnons de route*, como dizem os franceses politizados. Seremos companheiros de caminhada, *bras dessous bras dessus*. (SANTIAGO, 2016, p. 51)

Os dois excertos são relevantes para essa análise, devido ao apontamento metaficcional da técnica empregada. Trata-se de uma confissão dessa emancipação de um leitor que não se satisfaz com a posição inicial de receptor do livro que lê, pois compreende que a existência e as questões comprimidas numa edição das cartas de Machado de Assis não são o ponto de chegada, mas o ponto de partida de uma reflexão muito mais profunda acerca do entrelace da arte com a vida do autor. Ao reforçar algumas vezes a importância da imaginação na leitura, assim como em outros momentos da narrativa, Silviano indica o motor de sua criação, o caminho que percorre para entregar o romance a quem lê, nós, também espectadores por se emanciparem. É a partir de um intenso processo de desdobramento do seu eu, de sua subjetividade em relacionamento aberto com o outro do passado, que o escritor, que é leitor, mas que também se inclui como narrador e personagem do romance, recusa a passividade do espetáculo que o aprisionaria e que não permitiria atravessar datas e indagar não-ditos. O recado é objetivo e claro para os “historiadores zelosos da verdade” que abominam o acesso ao passado pelas vias tortuosas do encurtamento temporal a partir de anacronismos. O tom jocoso, que

pastichia a maneira machadiana, desnuda a opção do ficcionista pelas variações imaginativas, como diria Ricoeur (1997, p. 173-174), como aquilo que melhor distingue a narrativa ficcional da histórica. Mas, também, o narrador arremata: “Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo.” (SANATIAGO, 2016, p. 51). Ou seja, o peso e a densidade da verdade dos arquivos, a relevância das referências ao real, não podem ser abolidos na aventura de sua escritura romanesca, pois trata-se do gatilho para voos e mergulhos mais complexos em busca de um saber diferente, que nem autores e leitores suspeitam de antemão.

Esse jogo com a leitura que Santiago propicia em sua obra ficcional, que, por sua vez, faz parte de uma reflexão ainda maior sobre o posicionamento político do espectador que não aceita a passividade burguesa e infértil, também se desdobra como provocações diretas ao seu público leitor durante o romance *Machado*. Na abertura do capítulo VII – “A ressurreição dos mortos”, o narrador declara: “Repito-me: no palco, o mímico performa ações incompletas. Na plateia, o espectador completa-as. É o único modo de compreendê-las e de lhes emprestar significado.” (SANTIAGO, 2016, p. 245). Mais à frente, comentando a sua própria técnica de leitura, insinua: “É evidente que qualquer contexto levantado para as três palavrinhas será obrigatoriamente obra de leitor bisbilhoteiro; se ele for também sutil e penetrante, melhor. Só o bisbilhoteiro pode levar algo de relevante, de muito relevante, a significar.” (SANTIAGO, 2016, p. 279). Sustentando uma perspectiva da compreensão da obra literária como a construção oriunda da relação entre autores, textos e leitura, aproximada da noção de efeito estético de Iser (1996) que temos utilizado para essa análise, Santiago pratica laboriosa e ficcionalmente algo que sempre considerou como relevante na operação crítica, como já foi demonstrado em outras seções desse trabalho, que é a leitura astuta e curiosa, ou, como o narrador aqui o diz, “bisbilhoteira”. Há uma proposta em jogo que pressupõe um labirinto infindo de leituras, de leituras múltiplas, sobre os outros, sobre o passado e o presente, sobre a literatura.

Em dois artigos publicados recentemente sobre o romance *Machado*, os pesquisadores ressaltam que é nessa obra ficcional que o autor mais evidencia a antropofágica operação de inscrever sobre o escrito, de ler/escrever o que se lê. Trata-se de uma operação, ao mesmo tempo ficcional e crítica, e que, de certo modo, inclusive borra as fronteiras entre essas duas práticas discursivas, que denuncia e prova a ilusão do mito da originalidade artística e da supremacia da letra sobre o corpo, da obra por ela mesma. Na esteira desse pensamento, Ângela Maria Dias, em seu ensaio *Literatura como antropofagia em Silviano Santiago: anotações sobre um percurso ficcional até o romance Machado*, de 2018, aponta a centralidade da noção de “entrelugar” na obra de Santiago, como componente estético e político que permite fazer uso da própria transgressão do signo primeiro, no caso da literatura estrangeira, pelo escritor latino-

americano, como marca e inscrição que distingue esse último (DIAS, 2018, p. 404). No romance que coloca o escritor Machado de Assis como personagem, a antropofagia ocorre pela via do pastiche, convertendo a ironia machadiana em teatro (DIAS, 2018, p. 406). Nesse sentido, o autor e seus textos são aludidos, parafraseados e repetidos, mas sempre com deslocamentos sutis e modificações contextuais. Já em *Cenas de leitura em Silviano Santiago*, de 2019, Kelvin Falcão Klein percorre na leitura da obra crítica, em entrevistas diversas e na ficção de Silviano Santiago um sentido ou uma imagem de leitura que corresponda às problemáticas constantes da sua atividade escrita. A partir de uma aproximação do romance *Machado* com a obra do alemão, também crítico e ficcionista, W. G. Sebald, Klein aponta a seguinte hipótese:

(...) a declaração de Silviano Santiago a respeito de W. G. Sebald no questionário de 2004 é o primeiro elemento de uma série que o leva à publicação de *Machado*, seu livro de 2016; além disso, gostaria de sugerir que Santiago lê Sebald à moda de Barthes e Althusser, ou seja, uma leitura crítica e criativa que busca reconfigurar e renovar o texto de partida tornando-se ela própria – a leitura – escritura, seguindo as lições dos ensaios do próprio Silviano de fins da década de 1970, conforme exposto na primeira seção deste artigo. (KLEIN, 2019, p. 6).

O que esses críticos destacam, que, por sua vez, coaduna com as leituras já realizadas por outros pesquisadores da obra de Santiago, a exemplo de Eneida Maria de Souza, Wander Melo Miranda, entre outros, é a relevância do gesto de leitura como inscrição de um corpo sobre a letra, que, por sua vez, interfere decisivamente nos sentidos primeiros da letra e dos corpos que a instituíram. É a prática da suplementação, de orientação derridiana, a um todo que sempre falta. Com efeito, a leitura passa a ser central na abordagem da obra literária, não como componente final de um sistema muito bem definido sociologicamente, como material de consumo apenas, mas como possibilidade de reorganização dos lugares estáveis e previsíveis da relação entre a arte e a sociedade. No caso que estamos analisando, Santiago opera uma reorganização de lugares do passado, mais especificamente da vida literária, que ficaram solidificados por outras narrativas. O crítico-ficcionista, que nunca opera apenas em uma especificidade discursiva, produz uma ressignificação da história via ficção, contudo, mantendo a relevância dos arquivos, numa relação de suspensão e dependência (DERRIDA, 2014, p. 70), como se nota na abundância de documentos e de textos, verbais e imagéticos, trazidos cada vez mais como marca de uma escritura híbrida e insurgente, tanto em termos de gêneros discursivos como, também, de linguagens. Exemplo de “fruto estranho” da estética contemporânea, como

sugeriu Garramuño (2014), quando a arte se revela exatamente na sua impertinência quanto a um lugar próprio e específico.

Por isso, há, nesse novelo desdobrável de textos e de vidas lidas que se tornam ficção, questões, aspectos, perspectivas e reflexões que só a mente curiosa de um autor que se confessa enquanto leitor, e que não se contenta com tal posição, a montagem de um quadro histórico-ficcional incompleto e fragmentário. Não para que o passado seja encapsulado e justificado, mas, assim como a pintura que abre e finaliza o romance, *A transfiguração*, de Rafael, busca, antes de tudo, reler e abrir o passado para o agora, ou seja, para prolongar o potencial poético na justaposição de contrários e diversos, “na aposta sobre o futuro da literatura no século XXI” (SANTIAGO, 2016, p. 52), como o próprio Santiago, narrador e autor do romance, o diz. Conforme aponta Dias (2018, p. 407), essa reescrita do passado e esse deslocamento do passado no presente, ou essa sincronia entre dois companheiros de rota, escritores e intelectuais periféricos, demonstra a emergência de um presente expandido, à luz das ideias de Hans Ulrich Gumbrecht<sup>34</sup>.

O anacronismo, como nostalgia de uma presença de passados no presente, passa a ser não somente uma opção estética, mas um sintoma da necessidade de encarar o luto na ficção contemporânea. De acordo com Dias (2018, p. 402), o luto e a melancolia que o acompanha são superados na elaboração da herança, como a que se nota na obra de Santiago. Diz ainda que, “talvez por isso a polifonia do atual inclua com tanta assiduidade as figuras engenhosas da paródia e do pastiche, e todo um cortejo de experimentalismos voltados para o exorcismo da dívida frente ao peso monumental da tradição.” (DIAS, 2018, p. 42).

Com efeito, é na transformação da leitura pessoal em romance, que um sujeito ilustre e reconhecido socialmente como artista notável, como é o caso de Machado de Assis, que o tempo que o envolveu se reabre para ser lido por outras lentes e com atenção a detalhes e elementos que no seu próprio contexto não tiveram a devida relevância. No romance de Santiago, que é um autor-narrador-curador, expressão que utilizo para apreender a função desdobrável do autor em diversas posições que o retira da origem e do isolamento, que chega ao século XXI com uma, também, já notabilidade e reconhecimento público, apresenta-se uma instalação ficcional com diversas possibilidades de percepção e estímulos e inscreve seu itinerário de leitor para outras leituras, tendo como um dos assuntos a transformação da cidade

---

<sup>34</sup> De acordo com a leitura de Ângela Maria Dias (2018, p. 400), “O novo cronótopo, ainda sem nome, em vigor a partir do final dos anos de 1960, investe a nossa contemporaneidade com o que Gumbrecht (2015, p. 141) denomina de presente expandido e prevalente. Em seu protagonismo, esse presente se deixa invadir pelo passado e esgota o futuro pela repetição de presentes heterogêneos que, desvinculados de qualquer causalidade, passam a suceder-se, numa alternância de instantes equivalentes e simultâneos.”

do Rio de Janeiro que se desnuda em plena *Belle Époque*, com fotografias, recortes de jornais, plantas arquitetônicas, charges e outros materiais que lhes servem, não de ilustração de pano de fundo, mas de uma metáfora que faz paralelo com a própria transfiguração do corpo e da mente de Machado de Assis, que foi, por sua vez, afetado e sofreu com as convulsões causadas pela epilepsia no fim da vida. Aos leitores de agora e do depois, as batatas.

## 7.1 FIGURAÇÕES DAS RUÍNAS

Um dos pontos que amarram de forma indefinida a tessitura ficcional da leitura de Silviano Santiago é a metamorfose que sofre tanto o escritor Machado de Assis quanto a cidade do Rio de Janeiro em início do século XX. Longe da construção de uma narrativa ficcional que busque determinar um tipo social, como foi comum em muitas ficções da segunda metade do século XIX, a partir de seu contexto sócio-histórico imediato, ou mesmo de apresentar qualquer influência direta entre alguns acontecimentos históricos localizados e a atuação do protagonista, como já fora também comum nos primeiros romances históricos, hoje considerados tradicionais, o romance que se lê sugere uma releitura contemporânea sobre o descompasso verificado entre os dilemas e problemas existenciais de uma vida pessoal descortinada diante de ocorrências públicas de significativo impacto social.

Enquanto que o narrador-leitor verifica e pontua, no romance que escreve, a relevância que possui a doença do escritor Machado, a partir de suas cartas trocadas, muitas delas com o amigo Mário de Alencar, filho de José de Alencar, jovem escritor que sofre com a mesma doença e se torna seu confidente, a cidade do Rio, capital da jovem República, passa por um processo intenso de desconstrução e reconstrução, na tentativa imposta pelas mentes dirigentes do período de atualização de sua estética e de apagamento de uma memória recente que evocava seu legado colonial.

No primeiro capítulo, por exemplo, uma cena percebida pelos olhos do personagem histórico e ficcional Carlos de Laet, escritor, professor do Colégio Pedro II e jornalista antirrepublicano, denuncia a aflição do epilético que passa mal em via pública e é amparado pelo mesmo colega que o leva até a farmácia mais próxima. Depois de atendimento e de pronto restabelecimento, os dois saem acompanhados da farmácia até a Estação Carioca para que Machado possa pegar seu bonde e seguir o caminho rotineiro. Nesse momento, o narrador detalha o aspecto sócio-histórico que o envolve na descrição de seus movimentos pelo centro do Rio:

À direita de quem segue pela Gonçalves Dias, no sopé do morro, de fundos para o convento e a igreja de Santo Antônio, erguia-se até há pouco tempo o imponente casarão colonial que abrigava o Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Está sendo posto abaixo pelas picaretas destruidoras, sob o comando do infatigável engenheiro Paulo de Frontin. (SANTIAGO, 2016, p. 26).

A imagem vislumbrada demonstra a transição arquitetônica e histórica de um marcante cenário da capital federal. Do que antes existiu, só lhe resta a estrutura de concreto vazia e decadente que está em processo de deterioração. Não satisfeito com a narração da paisagem percebida pelo personagem Carlos de Laet que acompanha Machado de Assis, o narrador-curador saca dos arquivos públicos uma fotografia em preto e branco do período que apresenta a imagem do prédio em ruínas que se descaracteriza antes de tomar nova forma e a cola no plano inferior da página, ainda no meio do parágrafo seguinte, com esta legenda: “Demolição do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Largo da Carioca” (SANTIAGO, 2016, p. 26). Aqui, mais do que a mera apresentação de um documento de veridicção do narrado, uma prova de testemunho, a imagem colabora com a sugestão de leitura acerca da fragmentação do tempo e do espaço descortinado aos olhos do Machado de carne e osso, acionando um apelo visual à experiência do leitor do século XXI, tão acostumado aos textos verbo-visuais.

Para Dias (2018, p. 407), que se apoia na leitura de *A origem do drama barroco alemão*, de W. Benjamin, essa escrita por imagens encontrada no romance *Machado* se explica pelo poder de desdobramento emblemático das mesmas. Aproveito, aqui, da leitura que a articulista faz de Benjamin, e, diferente dela, trago a mesma citação, só que ampliada, porque em sua continuidade encontra-se uma espécie de suplemento às reflexões desenvolvidas nesse capítulo e nesse trabalho de pesquisa como um todo. Segundo Benjamin (1984, p. 207),

A função da escrita por imagens, do Barroco, não é tanto o desvendamento como o desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência “atrás da imagem”. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada. No fundo, portanto, o drama barroco, nascido no contexto do alegórico, é pela lei de sua forma feito para ser lido. Esse fato nada diz sobre o valor e a possibilidade da apresentação cênica do drama. Mas deixa claro que o espectador privilegiado, que vê o espetáculo, contempla-o com a absorção apaixonada e totalmente atenta de um leitor que mergulha no texto; que as situações podem não mudar muito, mas quando mudam o fazem com a velocidade de um relâmpago, como o aspecto da frase impressa, quando o leitor folheia rapidamente um livro; e que a velha crítica pressentia a verdadeira lei desse drama, involuntária e confusamente, quando afirmava que ele nunca fora representado.



Embora devamos situar o contexto histórico e crítico do objeto de análise do filósofo alemão, sobretudo, deixando de lado algumas questões levantadas por não termos a pretensão de abarcá-las com mais profundidade nessa pesquisa, a exemplo dos conceitos de drama, de alegoria e de barroco, outros elementos apontados são relevantes. No que tange à escrita por imagens, tomando a imagem como parte integrante da representação, como “legenda explicativa”, importa destacar o potencial crítico da imagem como emblema que se abre para a leitura dela mesma em confluência com os outros elementos da narrativa em que ela se encontra. Ou seja, para Benjamin, a imagem no barroco não guarda e esconde a “essência” de um material sagrado, não está à serviço de, mas serve a si, para a leitura de um outro, de uma reflexão, e não de um puro desvendamento.

Para essa discussão na contemporaneidade, cabe retomar algumas reflexões iniciadas com Benjamin sobre representação, escrita e imagem, mas, para os nossos objetivos, também cabe incitar um diálogo com o pensamento de Rancière sobre o regime político e estético. Nesse caso, o que é relevante insistir é no potencial crítico da escrita ficcional em associação com imagens, não tomando-as como meros apêndices do discurso verbal. Segundo Rancière (2012, p. 101-102), “as imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos.” Por isso, em se tratando do romance de Santiago, devemos ler as imagens como componentes associativos da montagem histórico-ficcional do autor-curador, e não como meros acessórios. São mais suplementos, e, por serem tais, não complementam o escrito, mas tanto evidenciam a falta, como, e quando, sobram.

Já no segundo capítulo, enfatizando o caráter machadiano de mímico do palco histórico-ficcional de sua época, o narrador-curador penetra o almanaque que tenta controlar os acontecimentos históricos e faz livre associação pela imaginação sensível despertada pela leitura das cartas e da obra do escritor que acompanha. Machado é posto como partícipe da transformação que sofre a cidade do Rio de Janeiro, mas também é o filtro ideológico utilizado para balizar a interpretação do narrador que escreve o romance que se lê no século XXI sobre tais transformações. É pelas lentes do personagem Machado que Silviano lê o passado que busca ficcionalizar:

1908. Os obituários falam do doce e benévolo ceticismo de Machado de Assis, cultivado à vista da bela paisagem colonial carioca que, nos primeiros anos do século XX, está sendo posta abaixo pelos poderosos do dia. Que a capital federal da República do Brasil e seus moradores se civilizem! O doce e

benévolo ceticismo grego se deixou entranhar pelo pessimismo schopenhaueriano quando o presidente da Academia Brasileira de Letras – ao ler pela manhã os jornais do dia ou ao descer à tarde do bonde das Laranjeiras no Passeio Público e caminhar até o prédio do Silogeu Brasileiro – constata que, por ordem e graça dos engenheiros liderados por Paulo de Frontin, a recatada corte imperial da sua infância e juventude se autodestrói a golpes violentos de picareta e de marreta para se transformar. A cidade que se quis majestática pela mera reprodução da metrópole lusitana nos trópicos agora se moderniza por processo de embranquecimento à *la parisienne*. Como clown tropical atrevido, o prefeito do Distrito Federal, o engenheiro Pereira Passos, imita as diabruras do barão Haussmann, o Artista da Demolição que, em plena Paris medieval, abriu amplas avenidas e *faubourgs*. (SANTIAGO, 2016, p. 55).

Passamos, a partir de tal fragmento, para uma dimensão mais crítica do ponto de vista do narrador-curador sobre a visão do protagonista histórico que admira e acompanha Machado de Assis, em plena *Belle Époque* carioca. Aquilo que é pressuposto pela transformação superficial da capital da República do Brasil, ou seja, o emprego de uma imagem que ratifique os novos ares modernos, repletos de atitudes positivistas e evolucionistas, na verdade esconde, ou tenta esconder com uma demão de verniz, as marcas sobrepostas de intensas práticas de violência social impulsionadas por um ideário de modernização a qualquer custo. Contradições do progresso e da modernização brasileira na Primeira República, como já apontado por diversos críticos, a exemplo de Brito Broca (1975)<sup>35</sup> e Nicolau Sevcenko (1985)<sup>36</sup>. Desse modo, os palimpsestos arquitetônicos se revelam na perspectiva crítica do velho e doente *flâneur* Machado de Assis, personagem de Silviano, que é autor e crítico contemporâneo, e que coteja os acontecimentos públicos do passado com as agruras individuais de um artista que se aproxima também do fim.

---

<sup>35</sup> Segundo Broca (1975, p. 3), “A primeira década do século foi para o mundo ocidental um período de euforia de que a civilização brasileira participou vivamente. Abafada à custa de muito sangue e muito sacrifício a revolta de Canudos, completamente desarticulados os focos monárquicos e extintos os últimos pruridos do florianoismo, o país entrava numa fase de relativa calma e prosperidade. Campos Sales saneava as finanças preparando o terreno para o grande programa de realizações do governo Rodrigues Alves. Osvlado Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela e o Prefeito Pereira Passos vai tornar-se o Barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou Paris, tenho em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares um traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 48; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia.”

<sup>36</sup> Para Sevcenko (1985, p. 47), “O que se notava na atuação dos primeiros presidentes civis e paulistas, bem como de todo o seu círculo político-administrativo, era o evidente esforço para forjar um Estado-Nação moderno no Brasil, eficaz em todas as suas múltiplas atribuições diante das novas vicissitudes históricas, como seus modelos europeus. Conforme temos visto, as formas das relações que se estabeleceram entre as nações periféricas ao desenvolvimento industrial e os centros econômicos europeus, modelados pela *indirect rule* do novo imperialismo, foram de natureza a dissolver-lhes as peculiaridades arcaicas e harmonizá-las com um padrão de homogeneidade internacional sintonizado com os modelos das matrizes do Velho Mundo. Nada mais compreensível, portanto, que essa corrente de influxos transformadores convergisse também para o campo das instituições políticas.”

Em outros pontos do romance, os comentários críticos do narrador intensificam a sugestão de um efeito que marque o olhar distanciado sobre a época monumentalizada no discurso da historiografia oficial e relativize o sentido da propaganda progressista como vetor dos rumos nacionais da modernidade brasileira. Assim, o personagem que é um leitor universal e, de certo modo, atualiza a literatura nacional, na visão de muitos críticos e pesquisadores, percebe as contradições inerentes ao processo de modernização em marcha, que insiste em varrer para debaixo do tapete toda a sujeira do passado, advinda desde os tempos de colônia e que continua a ser produzida como resíduo tóxico dos que pensam e preferem uma imagem diferente com a manutenção do conteúdo. O narrador, amparado em documentos da época que foram consultados e apresentados durante a narrativa, aponta para a discrepância entre as novas roupagens e os velhos hábitos:

Os problemas que a capital federal enfrenta não se resolvem com o policiamento indiscriminado dos miseráveis e dos desclassificados, segundo as normas ditadas pela moral pequeno-burguesa. É a sociedade carioca como um todo que, na passagem do século XIX para o seguinte, embaralha de modo contraditório os cacos que a compõem. Quer ser moderna e é tradicionalista, injusta e preconceituosa. Nunca conheceu o trabalho livre e continua a não reconhecê-lo e, se é obrigada a reconhecê-lo pelas circunstâncias da Lei Áurea e da Proclamação da República, é apenas para que dele se sirva com um à vontade que escandaliza qualquer estrangeiro culto que nos visita. (SANTIAGO, 2016, p. 187-188).

O trecho recortado do romance acompanha passagem de comentários de Santiago à leitura que faz de documentos policiais e de reportagens da época que denuncia e explicita uma prática, ainda corrente nos dias atuais, de uso excessivo da violência por parte de agentes do estado sobre a população mais pobre. Métodos que são legados do passado colonial e escravagista e, no nosso caso, também das ditaduras do século XX<sup>37</sup>, que apontam a incongruência com os ideais republicanos implantados em solo brasileiro, ou apenas os desnudam como um pacote superficial de ideias sem mudanças estruturais profundas. Trata-se de uma transição econômica e política que dá continuidade à perpetuação de privilégios e de relações hierarquizadas, onde, claro, boa parcela da população não conseguirá se integrar e, portanto, ficará responsável por ser eixo de sustentação de alguns poucos. É o caso do

---

<sup>37</sup> No ensaio *Escritas da tortura*, Jaime Ginzburg, ancorando-se na leitura de reflexões de filósofos, cientistas sociais e críticos literários, a exemplo de Renato Janine Ribeiro, Antonio Candido e Karl Scholhammer, aponta que: “como nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência exploratória colonial e a crueldade escravocrata, no Brasil os regimes autoritários tiveram, no período republicano, facilidade de instalação e permanência.” (GINZBURG, 2001, p. 133). Situação de violência institucional que se nota, também, no romance *Em liberdade*, de Santiago, na reflexão em torno da perseguição aos intelectuais.

“Encilhamento”, prática corrente na última década do século XIX lembrada pelo narrador-curador (SANTIAGO, 2016, p. 191), que transferiu os imóveis luxuosos do poder das famílias de escravocratas dos barões de café, então falidas, para as mãos do Estado Republicano, em formação, e para os novos ricos, constituídos por uma classe de comerciantes, funcionários públicos e demais profissionais liberais. Nesse sentido, mudam-se os donos, mas o status permanece o mesmo, tanto das propriedades consideradas de maior valor, quanto dos novos proprietários.

Esses momentos destacados pelo narrador reforçam o olhar histórico sobre os principais acontecimentos que percorrem a biografia de Machado de Assis, como a Lei Áurea, a Proclamação da República e a *Belle Époque* carioca, momentos de convulsão social e política que modificaram a paisagem do Rio de Janeiro, capital federal, desmonumentalizando-a num primeiro momento quanto ao seu passado colonial, mas remonumentalizando-a, logo em seguida, como o berço da República e do moderno estado brasileiro. Enquanto isso, Machado, que constrói a sua grande obra literária justamente nesse período, acaba por sofrer processo de monumentalização como o cânone maior da historiografia literária brasileira e, também, recebe o título simbólico de “cidadão-escritor” que lhe incumbia de representar a República para os convidados, como o narrador faz questão de lembrar num dos episódios de crise convulsiva às vésperas da recepção do político francês Paul Doumer (SANTIAGO, 2016, p. 332). Isso demonstra como, ao mesmo tempo, a ficção contemporânea absorve da história da literatura do passado, mas, também, acaba por revelar um procedimento parecido entre ambas. Como apontou Reis (2015, p. 53), “(...) a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem sugere um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura.” (grifo do autor).

Contudo, o foco desse romance e a origem das leituras do narrador-curador recaem sobre os últimos quatro anos de vida do romancista Machado, portanto, sobre a sua tragédia pessoal, a sua luta diária com a epilepsia e a solidão da viuvez, com as suas ruínas particulares. É esse estágio da sua história privada que, agora na ficcionalização de Santiago, passa a ser cotejado com o processo histórico da cidade carioca. O que era de ordem privada se torna público pela via da imaginação, tensionando a história, e a pretensão de solidez e perpetuidade mnemônica dos monumentos erigidos. O que vemos no texto é um “antimonumento”, no sentido atribuído por Seligmann-Silva (2016).

A estratégia fictícia de compor um enredo comprimido em quatro anos da vida intensa de um grande personagem da história, mas de modo a revelar influências e discontinuidades de

processos históricos anteriores, é algo costumeiro na ficção de Santiago. O narrador que não se esconde, mas que explicita ser quem ele é fora do livro, perpassa a narrativa comentando o seu gesto anárquico no cruzamento das datas e dos acontecimentos históricos: “Divirto-me ao desnortear a cronologia retilínea do relato. Repiso. Gosto também de associar anarquicamente fatos que são semelhantes pela aparência.” (SANTIAGO, 2016, p. 91). Como já enfatizado no início do capítulo, trata-se de mais uma transgressão confessada do autor sobre os lugares comuns com que dialoga. Ademais, é de grande relevância para Santiago o “acaso”, que com sua força motriz impulsiona atravessamentos e interrupções diversos na linha do tempo da vida humana, direcionando ações e reordenando sentidos anteriormente aguardados.

Essa cronologia desconcertante e impertinente, que cruza dados, personagens, lugares e acontecimentos sem organização pré-definida e imutável contesta qualquer possibilidade de leitura reconstrutiva da vida do autor Machado de Assis numa plena acomodação com seu enquadramento sócio-histórico. Pelo contrário, a opção de uma narrativa que valoriza as vias imaginativas reafirma o potencial de releitura e ressignificação da vida do escritor, se confrontada sua pessoa com esses outros elementos confluentes que vão sendo abordados pelo narrador-leitor Silviano. Eis a tentativa, em forma de arte, de uma leitura da história a contrapelo.

## 7.2 DOENÇA E ARTE CONVULSIVA

Outra faceta que Santiago denota do personagem-escritor Machado de Assis é a de intelectual consagrado que esconde sua degenerescência da opinião pública ao máximo, ao mesmo tempo em que busca a criação de uma arte como fonte de saúde. O personagem que carrega a enfermidade no corpo e na mente busca viver sem chamar muito a atenção alheia. Tal crise é captada pelo leitor atento das cartas do autor canônico e é ensejada como argumento para a construção de sua dramaturgia ficcional acerca do jogo da vida com o fim dela, perpassando pelo jogo dos arquivos privados com a memória coletiva posterior. A trama que se lê é oriunda da percepção do sofrimento real de Machado em tempos passados, mas é, sobretudo, a trama imaginativa do personagem Machado ficcionalizado por Santiago. Uma compreensão da vida do escritor pelas hipóteses, como sugere a epígrafe de *Situations IX*, de Jean Paul Sartre (SANTIAGO, 2016, p. 9).

Veja-se como um pedaço da vida machadiana é recortado pelo autor-curador que se concentra em nova e desafiadora montagem:

Subtraído do mímico, que age como um padre *défroqué*, subtraído do escritor que vacila diante da folha de papel em branco, Machado de Assis existe como simples ser humano, cidadão carioca da gema, morador do chalé de número 18 da rua Cosme Velho, chalé que aluga dos seus velhos padrinhos, os condes de São Mamede, cujo imponente solar fica na mesma rua, um pouco acima, no número 22. Em casa, o carioca vive viúvo e sozinho, acompanhado por duas criadas. A ação do drama que vive se concentra e se esgota entre quatro paredes, na intimidade do lar. No quarto de dormir, deita-se na modesta cama de casal. Só um dos abajures que guarnecem as duas mesinhas de cabeceira está aceso. As janelas fechadas acentuam a penumbra interior. Ele quer se compreender e se entender em diálogo consigo mesmo. Isola-se de todos e do mundo e pede para ser considerado como um organismo único, distinguível dos demais. Ele é único – e cada um de nós também o é – se abstraído o conjunto a que pertence. (SANTIAGO, 2016, p. 70-71).

A cena é construída de modo a destacar a compreensão da subjetividade do escritor e criador da Academia Brasileira de Letras em relação com a sua alteridade do momento, o lugar que ocupa na sociedade carioca, capital federal da República Velha, e a sua representação social. O narrador que olha para o quadro que monta provoca a devida reflexão, sugerindo ao leitor que focalize o personagem histórico e célebre na sua existência comezinha, operando uma subtração daquilo que o qualifica na cena pública de que faz parte. Esse tipo de operação ficcional tem sido exercitado por escritores diversos na feitura de narrativas contemporâneas sobre personagens famosos e destacados pela grande História, ou pela história dos feitos memoráveis e seus heróis. Algumas vezes com o sentido de reduzir a grandeza do passado narrado a partir de recursos irônicos e paródicos, outras vezes apenas com o fito de desmonumentalizá-los, ou antimonumentalizá-los, e apontar uma certa humanidade e, por consequência, suas falências, as ficções deslocam os lugares estabelecidos arquivioliticamente e repropõem uma dupla releitura, tanto dos personagens históricos, quanto das imagens construídas por seus primeiros narradores. Esse é um componente estrutural da NNH – Nueva Novela Histórica Latino-americana, que serve para: “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más autentica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea.” (AÍNSA, 1991, p. 85).

Desse modo, o autor que desde há muito é considerado o maior escritor brasileiro por diversos críticos de peso se apresenta despido de verniz e desnudo de sua máscara de herói da modernização da autêntica literatura nacional. Ele é só Machado de Assis, homem velho, viúvo e doente, que desperta empatia de seu sempre leitor confesso e, agora, seu autor, curador de seus restos, Silviano, que também sente o peso do tempo e a proximidade da morte. No momento de sua vida, se não escondida a epilepsia, Machado certamente sofreria uma



reviravolta na imagem pública, podendo ter como consequências até mesmo o lugar que conquistou no panteão dos heróis literários. Aliás, situação que acometeu alguns escritores que, hoje e recentemente, estão sendo revistos e inseridos no mesmo panteão, como é o caso de Lima Barreto. Nesse sentido, a doença é também uma condição social, uma chaga, que juntamente a outros traços machadianos, se mais enfatizados, como a origem humilde da família e a sua cor mulata, os colocariam à margem da curva progressista e ascensional da arte brasileira de fins do séc. XIX e início do séc. XX, como também da posteridade. Claro, a ênfase aqui recai na flexão do verbo conjugado no futuro do pretérito, já que se trata de uma possibilidade sobre aquilo que já sucedeu, e não, de uma afirmação.

Santiago destaca o problema da seguinte forma:

O apaziguamento obtuso sentido por Machado na manhã seguinte à noite do jantar extrai originalidade e valentia de dentro da infância de quem é desclassificado socialmente. De dentro da experiência de descendente de africano numa sociedade europeizada. De dentro do beco sem saída do enfermo que se transformará, caso se revele publicamente a doença maldita, num marginal.

A subjetividade oprimida do pobre, do negro e do epilético tem fala secreta. Só é confidenciada em tom cavernoso e baixo, e se acolhida por silêncio em nada cúmplice. (SANTIAGO, 2016, p. 311)

Dentro de uma sociedade em profunda mutação, com formação de uma burguesia oligárquica e de um “cosmopolitismo do pobre”<sup>38</sup>, a máscara com que o escritor Machado se apega é a da dissimulação real e o do comedimento publicitário. Vítima da opressão social e racista, a doença que afeta o normal e retilíneo funcionamento da razão, ainda mais em tempos positivistas, sentenciaria o futuro maior cânone e o forçaria a um ostracismo legitimado pelas máximas do juízo crítico da *intelligentsia* em vigor no período. Contudo, é na contemporaneidade que tais angústias e crises pessoais se tornam públicas, figurando como argumentos centrais da construção do personagem de ficção histórica de Santiago. Se as narrativas históricas da cultura e da literatura brasileira o consideram um herói das letras, no romance contemporâneo, também extremamente afetado pelos arquivos privados de outrora, o protagonista é marginal, um excêntrico, termo sugerido por Hutcheon (1991), para destacar o papel dos personagens que estão à margem do centro, ou que questionam o próprio centro, na metaficção historiográfica.

---

<sup>38</sup> Termo do próprio Santiago (2004) utilizado em ensaio, e em título da coletânea que abriga o mesmo, para destacar a importação abrupta das ideias estrangeiras em solo brasileiro, considerado como fator de modernização.



Ao propiciar uma reflexão romanesca sobre os últimos anos da vida de Machado, a partir da prática da bisbilhotagem e da intromissão como opera em tantas outras narrativas, Santiago provoca no ato de leitura um cotejo entre arquivos, tanto públicos quanto privados, endossando as dúvidas e os questionamentos atuais sobre monumentos da história literária nacional no destaque de um caso exemplar. Nesse sentido, não está em jogo uma detração invejosa do autor de agora sobre uma falaciosa imagem de indestrutibilidade do autor passado, que parece buscar manutenção tantas vezes. Muito pelo contrário, o leitor Santiago reconhece a grandeza de seu precursor em diversos momentos e sua admiração se imiscui nas digressões que faz quando lê e comenta atentamente a obra machadiana. De outro modo, a leitura das imagens contrapostas questiona as motivações e as relações construídas por aqueles que transformaram o humano em mito. Na apresentação das fraquezas e dos preconceitos dos julgamentos críticos, sobretudo daqueles que possuem poder para legitimar e influenciar outras leituras, um anônimo e comum tenta duelar com sua sombra e o peso de seu legado.

Conforme o trecho recortado acima, Machado subtraído da alcunha Bruxo do Cosme Velho procura camuflar sua condição com silêncio e segredo, deixando apenas para os mais íntimos a confissão de seu sofrimento, como a que denuncia na troca de cartas com seu jovem amigo Mário de Alencar. As cartas, vasculhadas, lidas e comentadas continuamente durante o romance, permitem a visualização de uma narrativa paralela àquela tecida pelas biografias dos grandes autores e dos anais sócio-históricos da nação, sobretudo quando destaca informações de considerável teor pessoal. Os textos utilizados agora em ficção já haviam rompido os limites do gênero quando foram publicados em tomos de compilação da correspondência do autor, como se anuncia nas primeiras páginas como o intertexto primeiro a que o romance se refere. No entanto, ao serem novamente recontextualizadas como fragmentos de uma narrativa maior que também comporta dimensões políticas e sociais que atravessam a vida de Machado, as cartas modificam a imagem que se tem do tempo e espaço que remetem. É a diferença na repetição, a iterabilidade do rastro, que condiciona a historicidade do texto (DERRIDA, 2014, p. 35). Assim, as cartas não atestam e justificam uma harmonização dos pontos de vista com a política da distribuição dos lugares sociais, mas interferem na avaliação dessa partilha, provocando rupturas sobre a cristalização de um passado distante.

Mas, há, também, uma dimensão positiva das cenas de enfermidade machadiana destacada e incentivada na montagem do curador Santiago, sobretudo quando esse constrói o paralelo no romance da vida do criador da Academia Brasileira de Letras com a pintura de Rafael, a *Transfiguração*. Em variados momentos do romance, reflexões do narrador em torno do estatuto da arte considerada convulsiva e repleta de rupturas da obra machadiana, associadas

com a visão do quadro renascentista e com as suas análises no último capítulo, acabam por reforçar uma busca por outras imagens, uma ressignificação da trajetória da vida enferma, assim como uma leitura menos romântica e idealizada da obra de arte.

No quadro apresentado, e como descrito pelo narrador Santiago durante a narrativa quando relê os textos críticos lidos por Machado, tem-se duas projeções: uma no nível celestial com as figuras de Cristo e apóstolos, e outra no nível terreno com algumas pessoas comuns das quais se destaca a figura de um menino epiléptico. Obviamente, uma das referências que o quadro alude é à do menino epiléptico como figuração do próprio Machado de Assis. Contudo, a composição da pintura também remete à própria economia ficcional empregada pelo autor-curador na montagem de sua parcial biografia-ficcional da vida do Machado. Como ele mesmo, travestido agora de crítico e leitor atento da obra machadiana apura, o quadro não expõe um conjunto harmônico e linear das ações dos personagens figurados, mas projeta posições e planos paralelos, sem a necessidade de representar um todo da cena bíblica, nem mesmo de apresentar ao espectador uma narrativa causalista da doença como sinalização de um castigo. Trata-se de um panorama de dimensões variadas e ângulos possíveis que, no próprio gesto curatorial de recontextualização, acaba por acrescentar camadas de leituras àquela habitual do tempo de sua produção (Renascença), como cuja ordem pressuposta deveria elencar os planos celestial e terreno numa relação de queda e ascese e/ou de uma vitória, ainda não alcançada mas que é tida como promessa, do bem sobre o mal. Como Klein (2019, p. 10) adverte, “a reprodução do quadro de Rafael, que abre e fecha o romance *Machado*, se dissemina metaforicamente por toda a extensão da narrativa, servindo de trampolim e ampliando o leque de possibilidades de leitura.” Com efeito, lida ainda no fim do século XIX e início do séc. XX por Machado, e relida agora por Santiago, o quadro sinaliza o gesto curatorial de uma montagem de cenas, referências, personagens (inclusive o próprio Santiago), que é proposto como ficcionalização da história canônica da literatura brasileira.

O narrador, cômico do peso e da significação histórica que possui a doença na vida de Machado, busca nas informações sobre o autor argumentos que delimitam os pontos de vista sobre a obra de arte em consonância com o mal sofrido constantemente pelo artista. As reflexões tecidas no romance acompanham leituras de outros personagens que cruzam o caminho de Machado e que esboçam paralelos, como é o caso do Carlos de Laet, além das próprias inferências de Santiago a partir de uma releitura da obra machadiana que dá uma dimensão crítica e assertiva quanto ao aproveitamento da enfermidade.

Veja-se como o pensamento de Carlos de Laet a respeito da relação entre arte e doença é traduzido pelo narrador:

A beleza artística é uma forma arrogante e salutar da doença que devasta o ser humano. O corpo enfermo sobre-excede a si pelo objeto que ele modela de modo insano e torna sublime. A proclamada arte pela arte na verdade se ancora no corpo enfermo que, ao ir soltando os gritos derradeiros do viço, passa a exprimir a eterna vitalidade pelo desperdício gratuito e suicida de energia. O sublime em arte se expressa pela exuberância física do coração no corpo enfermo; bate-lhe à porta como se fosse chegada a hora em que se exaure definitivamente. O desejo do sublime não suspira; leva o coração a inspirar o ar das alturas e a soltar o grito final de redenção. O talhe do formão que fere a tora informe de madeira, a letra desenhada no papel e a pincelada dada na tela anunciam e retardam o bimbalar do dobre fúnebre do corpo. (SANTIAGO, 2016, p. 32-33).

Como um remédio que não cura, mas que adia o desfecho fatal, uma espécie de paliativo, a arte é o elo que une grandes artistas, sobretudo pelo objetivo sempre almejado de permanência e continuidade. Um adiamento que não retira a dor, mas que anestesia o sofrimento que é morrer em vida. Logo em seguida, um paralelo com os dramas do escritor Gustave Flaubert, que também sofreu de convulsões epiléticas, e com Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que padecia de doença degenerativa que lhe atrofiava os ossos, é produzido, quiçá, com a proposta de reafirmar que o caso de Machado de Assis não é isolado, além de apontar uma noção de belo estético, ou de sublime, mais próxima da realidade e do sofrimento humanos, do que de velhos ideais clássicos e escapistas, ou como o romance mesmo questiona, “da arte pela arte”.

Antes, talvez fosse preciso abordar a escrita literária, ou o trabalho artístico, como um “empreendimento de saúde”, e o escritor como um médico, como propunha Deleuze (1997, p. 13-14), mas que, de modo contrário à suposta eficácia medicamentosa da ciência do fármaco que proporia o restabelecimento das forças do sujeito, este processo, por sua vez, é dependente do esgarçamento das forças e das energias restantes do mesmo. Para Deleuze (1997, p. 13-14),

(...) o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.

A reflexão que é proposta no romance a partir da noção de arte convulsiva, tomando esses personagens-escritores doentes como sujeitos que se entregaram exaustiva e sofridamente

à criação estética, acompanha um pensamento que destoa da visão progressista e positivada da arte enquanto monumento cultural que abraça o espírito do tempo para reforçá-lo. O escritor, aqui, é visto não como aquele que endossa o coro das ideias dominantes, mas aquele que trabalha em prol de uma revolução, de um povo menor, de uma literatura menor, no sentido deleuziano. Pois, esse é o “fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).” (DELEUZE, 1997, p. 15).

O que se apreende com o cruzamento de dados biográficos de diversos artistas enfermos escarafunchados pelo leitor bisbilhoteiro, que é o narrador-curador Silviano, é uma rede sensível de partilha de sujeitos crentes na força da arte frente às intempéries da vida. Nesse sentido, a escrita literária, tanto a perpetrada pelo Machado, quanto a que se descortina na construção do romance que se lê, é um antídoto que não detém o poder de reverter a ação destrutiva do tempo e da precarização orgânica. Antes, como no trabalho de Xerazade, trata-se de um exercício de prolongamento da vida que se aproxima do seu fim, como o próprio Santiago anuncia em variados momentos. É nesse empreendimento hercúleo que o artista se desdobra a si, já não mais tendo ilusões quanto a alguma possibilidade de redenção no pouco tempo que lhe resta. Ele aposta, então, na perpetuação das suas ideias assim que aceitas e confrontadas por outros que lhes serão pósteros leitores e espectadores emancipados, como o que se coloca em prática no romance que lemos.

Essa obliquação subjetiva, ou leitura enviesada da própria trajetória, está disposta na análise que Santiago retoma e traz da obra machadiana, em contos, romances e poemas, que, de algum modo, lhes apontam caminhos interpretativos sobre a influência da enfermidade na criação artística. A tal beleza convulsiva que reaparece com força nos últimos capítulos do romance é o atributo que demarca a peculiaridade do projeto literário de Machado, distintamente dos outros autores do momento. O ideal de perfeição e simetria que a ordem estética e política em vigor na segunda metade do séc. XIX exigiam, é amplamente confrontado por uma obra que não sufoca os gritos das dores do corpo e nem se preocupa tanto com um acabamento refinado que busca reduzir a força do erro.

Santiago sintetiza tal trabalho da seguinte maneira:

A proposta artística machadiana, convulsiva por natureza, o exime da obediência à tradição oitocentista do realismo e o convida à busca da alta qualidade pelo próprio e contínuo aperfeiçoamento no trato do material

básico, que já se encontra a bordo – isto é, na escrivaninha de trabalho – desde os primeiros e juvenis ensaios de escrita literária. (SANTIAGO, 2016, p. 241).

Posto isso, torna-se mais compreensível a postura crítica do curador Santiago frente aos documentos, cartas, fotografias da *Belle Époque* carioca, e textos da obra machadiana, quando os compara a uma narrativa tortuosa da vida do escritor Machado, que não se exime de uma imagem corrompida da instauração de um período histórico e de uma memória individual intensamente relacionada com a memória coletiva. Assim como as digressões e solavancos propositais de leitura empreendidos por Machado em seus romances, intensamente discutidos por Silviano, que pareciam ter a finalidade de propor uma interrupção reflexiva acerca da narração linear e totalitária da sociedade, as crateras e os abismos encontrados no cotidiano do autor epiléptico metaforizam a própria caverna política e social que estava por trás do tapume com a imagem moderna e atrativa implementada pelos propagandistas republicanos. Com efeito, quando Santiago destaca a digressão do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com a fantástica metamorfose do protagonista fazendo uma viagem em sentido reverso da linha progressista da história da humanidade ao primórdio dos tempos (SANTIAGO, 2016, p. 369), o que a narração aponta é que o modo enviesado de ler a história e a estratégia convulsiva de compor enredos são as lentes necessárias para se ler criticamente a própria narrativa positivista, interpretando-a como um arquivo repleto de monumentos de barbárie, como sinalizado por Benjamin (1987, p. 225). Brás Cubas, transfigurado no próprio personagem Machado, então se metamorfoseia no anjo da história, como aquele sugerido pelo próprio Benjamin (1987), na citação do quadro de Paul Klee.

### 7.3 VIDA LITERÁRIA NA BELLE ÉPOQUE

Entre as referências do passado com que o romance joga, merecem destaque algumas ocorrências da vida literária envolvendo o nome de Machado de Assis no período de virada do século XIX para o XX, devido à função pública que exerce junto à classe artística do país. O primeiro fato trazido no romance é a eleição do filho de José de Alencar, Mário de Alencar, para ingresso na Academia Brasileira de Letras, ocorrida em 31 de outubro de 1905. Já o segundo acontecimento relevante se situa antes do primeiro fato, na década de 1870, quando o jovem escritor Machado exerce a pena com função crítica e se embrenha na famosa polêmica Alencar-Nabuco, caso emblemático na historiografia literária que ficou conhecido pelo dualismo entre as ideias nacionalistas, ou localistas, e universalistas, ou cosmopolitas, que

percorreria longas décadas nas mais diversas análises teórico-críticas da literatura brasileira, situação que é esmiuçada por Silviano nos últimos capítulos do romance com certa demora.

Sobre o primeiro fato mencionado, o que se detecta na investigação histórica perpetrada pelo narrador é que possui relevância, para o também crítico Santiago, os apimentados casos de bastidores que interferem na vida pública dos intelectuais. De modo a ressaltar as picuinhas existentes na vida literária da Primeira República, como um crítico de jornal da época, o curador seleciona informações e cruza pontos de vista acerca dos efeitos políticos que irrompem com a eleição de Mário para a cadeira que era ocupada por José do Patrocínio, após derrotar o romancista e jornalista Domingos Olímpio, autor de *Luzia-Homem*.

A partir da releitura e da transcrição de trechos de reportagens e de charges do jornal *O País* com opiniões sobre a eleição do novo imortal e, também, com o destaque para um caso de suicídio de uma jovem comum na coluna de *fait divers*, o narrador que relê a história de bastidor faz questão de apontar para a acidez do jogo irônico do jornalista e deputado federal Alcindo Guanabara, de pseudônimo Pangloss (personagem do *Cândido*, de Voltaire), e que também é membro fundador da ABL e redator-chefe do jornal. Criticado por ser jovem e ainda não ter publicado nada considerado relevante no meio literário, que lhe fizesse ombrear de igual para igual com o amigo Domingos Olímpio, mas por ter a sua eleição baseada no simples fato de ser filho do escritor José de Alencar, Mário sente o peso do ressentimento e da vaidade dos que o cercam, sobretudo daqueles que fazem das agremiações culturais verdadeiros centros de troca de favores e de escolhas políticas. O narrador, munido de informações possíveis pelo distanciamento temporal e pela leitura bisbilhoteira, comenta a situação desnudando os interesses particulares de Alcindo:

Personagem um tanto sinistro da história recente da nação brasileira, sempre a optar por assinar com pseudônimo os sueltos mais audaciosos, Alcindo não esconde dos pares que é contra a eleição do filho de José de Alencar e a favor da vitória do colega e romancista Domingos Olímpio. “Cearense por cearense”, repete nas rodas literárias, “é sempre aconselhável ficar com o original, e não com a cópia.” José de Alencar e Domingos Olímpio, na cabeça. Na verdade, a campanha liderada por Alcindo Guanabara a favor de Domingos Olímpio tem alicerce em velhas e sólidas relações de compadrio. (SANTIAGO, 2016, p. 107).

Interesses que, como o próprio narrador destaca, Machado já conhece, “porque está cansado de lidar com a sordidez do jogo social, político e financeiro que cerca toda nova eleição (...)” (SANTIAGO, 2016, p. 107). Trata-se de um jogo instituído como necessário e responsável pela sustentação de bases bastante tradicionais numa república oligárquica que sempre se

esforçou pela manutenção de seus privilégios. Como já refletidos em outras ficções de Santiago, como no caso envolvendo os modernistas e a propaganda política da elite cafeeira paulistana nos contos de *Histórias mal contadas*, o curador literário atíça o cobreiro da história cultural do país, alicerçados nas manobras da *intelligentsia* envernizada de uma fachada moderna. Sacode com uma fria justaposição de vozes do passado e de escrituras garimpadas em arquivos privados a poeira varrida para debaixo do tapete vermelho, que, por sua vez, serviu de esteio para a constituição de um panteão, de uma história literária de eleitos e ressentidos. Contudo, a mesma glória em vida recebida pelo eleito, também se olhada de viés no retrovisor dos outros acontecimentos que se conectam por caminhos tortuosos, pode ser ressignificada para uma antecipação da morte em vida. Como complementa um comentário de João Ribeiro, o narrador apunhala a organização que se mantém com vigor em pleno século XXI: “É para acabar de morrer que você é admitido como membro da Academia.” (SANTIAGO, 2016, p. 107).

Essas recontextualizações de referências históricas em forma romanesca na contemporaneidade, retiradas de falas e de perspectivas diversas, não propõem uma reconstituição total do passado, com detalhes que agregam valor à veridicção dos fatos já ocorridos. Ou seja, não é para confirmar o passado, muito menos negá-lo, mas para questioná-lo. Trata-se mais de uma tensão provocada por inserções ambíguas da voz narrativa, que, como um curador atento e responsável, não descarta o peso dos documentos, mas que, também, por outro lado, não resiste a comentários que induzem a leitura, por meio de seus lugares vazios e das suplementações, a uma revisão de posicionamentos e de condutas de personagens do passado, muitas vezes apenas utilizados enquanto resultados de uma equação histórica previamente elaborada. Com efeito, “o *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. O que “teria podido acontecer” – o verossímil segundo Aristóteles – recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado “real” e os possíveis “irreais” da pura ficção.” (RICOEUR, 1997, p. 331; grifos do autor). No caso em questão, os personagens são os autores da literatura de outrora, e as narrativas históricas que os enquadraram foram construídas por críticos e biografistas. Para Carlos Reis (2012, p. 12),

Como quer que seja, parece cômodo configurar a história literária através da redução a imagens fixadas com intuito primordialmente pedagógicos, mas com consequências inevitáveis a outros níveis. Por exemplo: o da constituição do cânone, em associação com a sedimentação da nossa memória coletiva e dos valores a que ela se reporta.

Com isso, o que se ressalta é a contradição dos personagens que se desnudam frente a uma profusão de textos deslocados de seus contextos para que, no próprio processo de



recontextualização, tantas vezes enfatizado pelo narrador Silviano (“copio”, “seleciono”, “releio”), nas diversas utilizações do recurso metaficcional, o leitor, ou o espectador emancipado, possa intervir com suas também indagações acerca de uma imagem dos personagens apresentados. Na desordem aparente dos lugares explicitados, o leitor é obrigado a desenvolver consciência histórica por ter que operar também como um montador ficcional das referências que o romance apresenta. É ele que irá fazer as relações entre textos, imagens, personagens e questões levantadas na montagem curatorial, como se tivesse entrando num museu que não pressupõe itinerário rígido e exclusivo.

Já o outro caso que mereceu destaque também possui relação, pelo menos no desenvolvimento do romance que se lê, com a amizade entre Machado e Mário, no fim de vida daquele. Trata-se de uma explicitação da preferência de Mário pelos ensinamentos e os exemplos de Machado em detrimento dos que ficaram como legado de seu pai biológico. A leitura das cartas transformada em ação romanesca demonstra uma relação de apadrinhamento de Machado com relação ao filho de Alencar. É nesse momento que o narrador, leitor contumaz e inconfesso, vasculha os arquivos de sua memória e destaca o famoso ensaio “Instinto de nacionalidade”, de autoria de Machado, publicado em 1870, no periódico *Novo Mundo*, que demarca de uma vez por todas a distância tomada do jovem escritor e crítico de jornal em relação à literatura de José de Alencar, sobretudo acerca da sua visão romântica e ao seu ultranacionalismo. Decidido a seguir um rumo próprio e diferente do autor de *O Guarani*, ele acaba optando pela lição dos grandes mestres da literatura universal que lê, tendo o nome de Shakespeare como um desses precursores.

Logo em seguida, no penúltimo capítulo do romance, o narrador retoma a questão, inserindo mais detalhes consultados nos anais literários do segundo quartel do século XIX a respeito da polêmica envolvendo o crítico e político Joaquim Nabuco e o romancista José de Alencar. O primeiro, depois de algumas incursões pelos meios intelectuais da Europa, resolve utilizar a arena pública para comentar e criticar alguns escritores brasileiros por conta de suas restrições estéticas à paisagem nacional; enquanto que o segundo, afetado pelas críticas do primeiro, resolve aceitar o desafio da disputa pública de ideias e responde com as armas que tem e que lhe convém. Machado, espectador emancipado da discussão de ambos, transforma a admiração que nutria até então por Alencar por uma adesão entusiasmada das ideias de Nabuco. Nesse momento, outras vozes legitimadas da crítica literária da época são inseridas no romance de Santiago, a exemplo de Tobias Barreto e Sílvio Romero, de modo a demonstrar a amplitude da querela e para justificar a preferência de Machado pela literatura que vinha de fora. O

narrador, cômico da relevância crítica que tal disputa teria para uma ideia de formação da literatura nacional tempos depois<sup>39</sup>, apresenta a reação de Machado da seguinte maneira:

Enunciado pelos críticos Tobias e Sílvio, o descompasso entre o lá fora genial, a Europa, e o medíocre aqui dentro, o Brasil, infecta o coração da própria criação literária brasileira. Machado de Assis fica sem saudades do aqui dentro e com saudades confusas do lá fora, em que, por esforço próprio, começa a ganhar pé no seu espírito. A predileção de Machado por Alencar entra em zona de alto risco. O descontrole emocional de Machado é em parte consequência da indignação que sente ao ler o romance *à clef Guerra dos Mascates*, de Alencar. Entre os personagens do livro destaca o poeta gago Lisardo de Albertim. Quem está sendo caricaturado por Alencar? Ao responder a pergunta, Machado não titubeia mais, embora continue tropeçando nas sílabas.

Machado decide morder a fascinante isca lançada pelos folhetins de Nabuco em direção aos jovens escritores. No mês de novembro de 1875, não consegue mais esconder publicamente o nome da sua preferência. A lição de Nabuco lhe parece superior à de Alencar. Quer ser o que são os escritores lá fora. Baixa-lhe a estranhíssima sensação de exílio na própria terra natal. Ou a ainda mais estranhíssima sensação de viver lá fora, escrevendo aqui dentro para alguns *happy few*. Seria um banzo a mais, como o apelidam os detratores? (SANTIAGO, 2016, p. 345-346).

Finalizar seus parágrafos com interrogações provocativas acerca de uma imagem pública construída sobre seus personagens históricos não é novidade, como se nota em diversos momentos do romance *Machado*, mas, também, em outras de suas ficções, como quando acompanha Graciliano Ramos, no *Em liberdade*, ou quando percorre junto com Antonin Artaud, no romance *Viagem ao México*. Trata-se de uma estratégia ficcional para provocar a emancipação de seus leitores, muitos deles não leitores de crítica literária, acerca da validade de epítetos qualificativos e/ou depreciativos sobre escritores que ajudaram a consolidar o que se chama de historiografia literária. Nesse caso, propondo o entrecruzamento de ficção e crítica, o curador Santiago propõe uma reabertura da narrativa histórica sobre a literatura, de modo a questionar vozes e pontos de vista, não camuflando do leitor de agora questões de bastidores, como preferências pessoais e opiniões ideológicas. Nesse momento, deve-se lembrar a reflexão de Barthes (2007) quando apontou, ainda na diferença entre o escritor e o crítico, uma possibilidade de atravessamento dessas posições, que é justamente quando o segundo toma o lugar do primeiro. Conforme ele aponta,

---

<sup>39</sup> Já na introdução do *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Cândido alerta: “Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas.” (CÂNDIDO, 2000, p. 23).

Existe pois um certo engano ligado por estrutura à obra crítica, mas esse engano não pode ser denunciado na própria linguagem crítica, pois essa denúncia constituiria uma nova forma direta, isto é, uma máscara suplementar; para que o círculo se interrompa, para que o crítico fale de si com exatidão, seria preciso que ele se transformasse em romancista, isto é, substituísse o falso direto sob o qual ele se abriga, por um indireto declarado como é o de todas as ficções. (BARTHES, 2007, p. 26).

Ou seja, no caso da preferência de Machado por um modo de fazer literatura mais próximo ao que se fazia na Europa seria apenas uma opção estética ou estaria relacionado com o amadurecimento de uma visão política do autor, em claro descompasso com as ideias e a práxis dos que aqui atuavam? O termo “banzo” utilizado pelo narrador para caracterizar esse sentido de nostalgia melancólica do ser que se sente desconfortável em seu lugar, “a estranhíssima sensação de exílio na própria terra natal”, seria um traço que marca o crítico e romancista Machado ou uma interpretação de seus críticos, seus “detratores” para usar a expressão mencionada no excerto? Nesse sentido, cabe demarcar a construção ficcional do personagem Machado de Assis no romance de Santiago como uma “refiguração metaléptica”, sugerida por Reis (2015, p. 127) como operação estrutural da ficcionalização de escritores reais, ou para evidenciar a sobrevida da personagem quando transposta para diferentes discursos e mídias. O leitor da obra e da fortuna crítica de Machado, e, também, crítico literário, Santiago, baseado na releitura das narrativas da historiografia literária que também construíram uma imagem do personagem histórico Machado, acaba por apropriar-se não só dos rastros do autor do passado, mas de seus ecos, para repropô-los e confrontá-los, criando dissensos e desorganizando lugares preestabelecidos.

Essa provocação de dissensos das imagens e dos lugares, que configura um traço do regime estético contemporâneo, segundo Rancière (2012), é o que impulsiona uma diferente leitura do passado histórico na ficção de Santiago. Para Rancière (2012, p. 64),

Nesse quadro, há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escolas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (grifo do autor).

Mais a frente, na continuidade da reflexão sobre as opções de Machado, o narrador aponta uma “terceira via”, o naturalismo, legitimada pela leitura crítica da historiografia literária nacional como uma “escola”, mas que fora desconsiderada por aquele como uma base estética adequada para tratar de seu tempo (“Ainda novato nas letras brasileiras, Machado também se desenterra da terceira via aberta nos anos 1870, a do aconchego no Brasil das ideias estéticas de caráter científico que jorram, como água abundante em fonte luminosa, da escola naturalista.” (SANTIAGO, 2016, p. 354)). Esses “desvios” e “recusas” machadianos complexificam ainda mais qualquer manutenção de um arquivo seguro e tranquilo como uma espécie de explicação do desenvolvimento estético do autor. Por isso que a crítica especializada possui tantas dificuldades para enquadrar a obra de Machado de Assis em uma progressão ordenada e harmônica com os agrupamentos existentes no momento de sua vida.

Silviano, escritor contemporâneo, admirador confesso do Machado, e, também, de boa parte dos críticos que leram Machado e que ele também lê para a construção de sua obra, joga com as imagens, os discursos, as leituras e os pontos de vista de diversos sujeitos do passado histórico, que, ao relê-los em paralelo reflexivo e sem a mínima pretensão de hierarquizá-los, prefere a ficção para elaborar esse passado da literatura, porque sabe e confirma que somente através dela poderá tratar o assunto sem solapar suas indeterminações. É para que se continue ressoando que a literatura reabre o fórum de discussões sobre a existência.

Na percepção do esfacelamento da vida alheia, o próprio sopro de vida se percebe a si em vias de encerramento de seu ciclo. Enquanto o esforço incomensurável do artista dedicado luta contra as torrentes do tempo que avança para eternizar o instante, a obra que permanece ao mesmo tempo revela a passagem de sua origem e de seu criador. A vida vai, as marcas do tempo ficam e se transmutam, sempre. É, muitas vezes, no ciclo de crescimento, queda e renovação, que se abre uma diferente perspectiva sobre a única verdade imutável da vida e da existência: a precariedade. Contudo, eis que no próprio exercício de alimentar-se da trajetória do outro surge a convicção madura e sensível da mesma precariedade em si. Enquanto o ciclo se mantém, há um prolongamento da vida, um eterno adiar da extinção de tudo.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após leituras e apontamentos vários dos recursos, das estratégias, dos elementos e dos aspectos exercitados pelo escritor Silviano Santiago em suas ficções que transformam escritores do passado em personagens do presente, podemos propor reflexões acerca dos efeitos políticos envolvidos nesse trabalho de ressignificação da narrativa histórica. Lembramos que uma das fases fundamentais da relação entre narrativa e tempo, segundo a teoria hermenêutica e fenomenológica de Ricoeur (1994), é a chamada *mimese* III, ou a leitura propriamente dita. Mas, não a leitura como um procedimento mecânico da comunicação objetiva que pressupõe a mera recepção da mensagem de um emissor. Nessa pesquisa, nos esforçamos por trazer a noção de leitura, a partir de diversos pensadores, como um processo móvel, instável, acional e emancipado. Ou, como o próprio Ricoeur nos lembra quando relê os teóricos da leitura de seu tempo,

É aqui que a teoria “estética” autoriza uma interpretação da leitura sensivelmente diferente da interpretação da retórica da persuasão; o autor que mais respeita o seu leitor não é o que o gratifica ao mais baixo custo; é aquele que lhe deixa o campo mais livre para desenvolver o jogo contrastado que acabamos de citar. Ele só atinge seu leitor se, por um lado, compartilhar com ele um *repertório do familiar*, quanto ao gênero literário, ao tema, ao contexto literário ou até histórico; e se, por outro lado, pratica uma *estratégia de desfamiliarização* em relação a todas as normas que a leitura crê poder reconhecer e adotar facilmente. (RICOEUR, 1997, p. 290; grifo do autor).

Isso é o estético, entendido como jogo entre o fictício e o imaginário (ISER, 1996b), a partir das referências históricas mobilizadas no texto que se apresenta ao leitor, no caso que analisamos até então. Com efeito, o que percorremos durante a leitura das narrativas ficcionais de Santiago não foi uma pretensa representação da imagem histórica e/ou biográfica dos autores do passado. Antes, buscamos ressaltar os desvios, as variações, as brechas, as dobras, as ironias e as incertezas dessas imagens, diferentemente das imagens construídas pelas narrativas históricas, sobretudo pelas historiografias literárias, que costumam resumir e homogeneizar ao máximo, além de separar categoricamente vida e obra. E é nesse embate entre a imagem monumentalizada e a pluralidade de perspectivas do presente histórico do autor, assim como do presente histórico dos leitores, que as negações e as indeterminações estimulam os leitores a se emanciparem, a experienciarem lugares outros, assim como pontos de vista impensados.

Nesse sentido, a curadoria literária de Silviano propõe uma releitura sobre a sua própria herança, sobre o passado da literatura, a fim de que a partir do itinerário, aparentemente

desorganizado com as suas misturas de vozes e de gêneros, seus leitores possam operar montagens novas, diferentes e conflitantes com as imagens cristalizadas pelas narrativas hegemônicas, sem com isso, também, buscarem substituir os acontecimentos do passado pelo imaginário. Trata-se de um jogo interminável que, pelo estatuto de inacabamento e de suspensão da referência do literário, de que fala Derrida (2014), continuará estimulando leituras, transgressões de limites e novas organizações e partilhas do sensível. É essa possibilidade de reorganização das imagens de vida de artistas e intelectuais do passado, que não por acaso tiveram grande envolvimento com questões políticas de seus tempos, que diz muito sobre o conteúdo político da ficção de Santiago.

Assim, Graciliano Ramos não é só o romancista da chamada segunda fase do modernismo brasileiro, mas um sujeito político que sofreu na pele o cerceamento das ideias e das ações, mesmo quando posto “em liberdade”. Antonin Artaud não é só o poeta e dramaturgo surrealista que rompeu com os outros colegas de vanguarda, mas um revolucionário independente com ações e ideais considerados absurdos diante das mentes evoluídas de sua época. Mário de Andrade não é só um dos criadores do movimento modernista de 22, mas um funcionário público, amigo e mentor literário que vive contradições intermináveis com a implantação de seus objetivos na arte e na administração pública. E Machado de Assis não é só o maior escritor da literatura brasileira e fundador da Academia Brasileira de Letras, mas, também, um velho viúvo e doente, confidente e amigo, que sofreu com os impasses da publicização de um problema privado que poderia ser um estigma para a sociedade vigente.

Juntamente a essas imagens e refigurações das personagens históricas, lemos nas ficções de Silviano, também, o contraste entre as trajetórias dessas vidas e atuações e o panorama sócio-histórico nacional e mundial em que viviam. Desse modo, a vida livre de Graciliano é perspectivada diante do cenário de muita repressão que marcou a ditadura do Estado Novo e a ficcionalização de sua escrita em diário é a tentativa de dramatizar a angústia da expressão autêntica frente à censura e aos regimes da discursividade. Artaud, por sua vez, vive a contradição de querer buscar o primitivo em pleno auge da sociedade do progresso, numa viagem reversa no tempo, tendo a descoberta de sua obliquação subjetiva como antídoto para os discursos totalitários do período entre guerras na Europa. Mário de Andrade, em dois momentos, um no auge das ideias que impulsionaram a revolução estética da semana de 1922, outro num balanço do desgaste da crença das mesmas ideias, pela sua própria voz e escrita privadas, atravessadas por um leitor bisbilhoteiro da posteridade, demonstra preocupação e ceticismo com a união pacífica e mascarada entre proposta estética e as políticas pragmáticas, tanto do governo Vargas, como da elite cafeeira paulistana. Já Machado, surpreendido em seu

processo de desmonumentalização e degenerescência, é posto em paralelo com as intensas e violentas mudanças no cenário da cidade do Rio de Janeiro no período conhecido como *Belle Époque*.

Todos esses suplementos às figurações, ou refigurações, de vidas e histórias dos escritores elencados surgem na ficção de Santiago de modo autorreflexivo, porque o autorcurador não esconde o seu próprio envolvimento com a influência e o legado de seus precursores. É como se víssemos a performance do leitor, crítico e professor que, não contente com a sua posição do lado de fora, resolve experimentar adentrar o próprio texto que escreve, inclusive refigurando-se a si próprio como mais um personagem que interage com o escritor do passado ficcionalizado. Esse gesto emancipatório do espectador Santiago, naquele sentido de Rancière (2012), permite a transgressão de limites vários, dos quais está o histórico, pois, a partir do contrato ficcional, as distâncias temporais são reduzidas e o anacronismo passa a ser componente estrutural de grande relevância na leitura. Algo que não era bem-vindo nas primeiras manifestações do Romance Histórico, no início do século XIX, pois os anacronismos deveriam ser controlados e submetidos à narrativa histórica tida como instância reguladora da verdade, como já deixava claro Walter Scott: “É verdade que essa liberdade tem seus limites próprios; o autor não pode introduzir à força aquilo que não se harmoniza com os costumes da época retratada.” (SCOTT apud LUKÁCS, 2011, p. 83; grifo do autor).

Contudo, na vigência do pós-modernismo, o anacronismo deliberado, que é um elemento apontado por diversos teóricos como uma das marcas da ficção histórica contemporânea (AÍNSA, 1991; MENTON, 1993; ANDERSON, 2007), permite uma leitura emancipada e produtiva que não se prenderá a uma narrativa sobre o passado, mas irá desconfiar de sua montagem, ou do passado que apresenta. Como apontou Hutcheon,

(...) o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. (HUTCHEON, 1991, p. 45, grifo da autora).

Essa discursividade histórica na ficção, exercitada na refiguração de escritores do passado como personagens fictícios do presente, como a que encontramos na obra de Silviano Santiago, problematiza as imagens do passado e incentiva, na leitura, a ressignificação da



narrativa histórica. Como se trata de um jogo ficcional, não existe pretensão alguma de inserir novas imagens projetadas e aventadas em romances e contos no lugar da história tida como factual, provocando leituras irresponsáveis do passado e propiciando ondas de revisionismos gratuitos. Narrativas ficcionais não substituem as narrativas históricas, mas podem ser parceiras distintas na busca por uma reflexão mais profunda acerca dos problemas que afetam a temporalidade humana. Pois, é na leitura comparativa de ambas que as reflexões sobre o passado, muitas vezes escassas nas sociedades neoliberais e globalizadas que tentam abolir as diferenças temporais, nos mostram e não nos deixam esquecer que também somos sujeitos históricos, passíveis de mudança e de intervenção na divisão dos lugares e das ocupações.

Afinal, encontramos mais potência de vida nas ruínas e fragmentos, ou seja, naquilo que falta, do que nas calmarias dos tempos lineares e ascendentes, que só fazem camuflar os gritos da exclusão e dos silenciamentos diversos. Incomodar essa política da desmemória é um pouco o que faz Santiago nessas ficções.

## 9 REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. **Nação crioula**: a correspondência secreta de Fradique Mendes. 2.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- AÍNSA, Fernando. La nueva novela Latinoamericana. **Plural**, n. 240, p.82-85, México, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Reescribir el pasado**: historia y ficción en América Latina. Merida-VEM: Editora El outro el mismo, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2003. [versão ebook].
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad, Milton Ohata. **Novos Estudos – CEBRAP**, n. 77, p. 205-220, março, 2007.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. São Paulo: Martins, 1978. p. 231-255.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 47-52.
- ANTÔNIO, João. **Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- ATUNES, Antônio Lobo. **As naus**. São Paulo: Alfaguara, 2011.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASSIS Brasil, Luiz Antônio de. **Cães da Província**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 157-171, jan-abr, 2017.
- BARRETO, Antônio. **A barca dos amantes**. Belo Horizonte: Lê, 2000.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural na narrativa. Trad. Maria Zélia Babosa Pinto; Introd. Brasileira. Milton José Pinto. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 19-62.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Introd. Leyla Perrone-Moisés; Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeane Marie Gagnebin. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. Trad. Maria de Glória Novak e Maria Luiza Neri. **Problemas de linguística geral I**. 3. ed. Campinas-SP: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

BORGES, Jorge Luís. Pierre Ménard, autor do Quixote. Trad. Davi Arrigucci Jr. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

BOTELHO, André. Sinal dos tempos: anacronismo e atualidade de *Uma literatura nos trópicos*. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **Kuarup** – o ritual fúnebre que expressa a riqueza cultural do Xingu. Brasília, 31 de dezembro de 1969. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/4990-kuarup-o-ritual-funebre-que-expressa-a-riqueza-cultural-do-xingu>. Acesso em: 21 abr. 2019.

BRASILEIRO, Marcus. Narrativas de Deslocamento na Literatura Brasileira Contemporânea. In: **The Postcolonialist** [Academic Journal], 25 de junho, 2014.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

BROCH, Hermann. **A morte de Virgílio**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Editora Benvira, 2013.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. ICH BIN DER UND DER. In: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 197-216.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Nosso Mário de Andrade. In: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 187-196.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana (Orgs). **Escrita não criativa e autoria**: curadoria nas práticas literárias do século XXI. Editora e-galáxia, 2018. [versão ebook Kindle].

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, notas de José M. C. Calvo, tradução de notas de Fernando N. Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. Trad. Roberto Leal Ferreira. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COETZEE, J. M. **O mestre de Petersburgo**. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPANGON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Eneida Leal. A urgência de “escrever contra”. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. Trad. Peter Pál Pelbart. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Ângela Maria. Literatura como antropofagia em Silviano Santiago: anotações sobre um percurso ficcional até o romance Machado. **Remate de Males**, Campinas, v. 38, n. 1, p. 398-413, jan/jun-2018.

DORÉ, Gustave. **El retablo de Maese Pedro**. Disponível em:

<[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_retablo\\_de\\_Maese\\_Pedro#/media/Archivo:Don\\_Quixote\\_Chapter\\_XXVI\\_1.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_retablo_de_Maese_Pedro#/media/Archivo:Don_Quixote_Chapter_XXVI_1.jpg)>. Acesso em: jun, 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EICHENBAUM, Boris. A teoria do método formal. Trad. Roberto Leal Ferreira. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ESTEVES, Antônio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FERNANDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela: poética de la novela histórica**. 2. ed. Colección Anejos de Rilce, n 23. Pamplona – Espanha: Ediciones Universidad de Navarra S. A. (EUNSA), 2003.

\_\_\_\_\_. Novela, historia y postmodernidad. In: **Actas del Congreso Literatura e Historia**. Fundación Caballero Bonald, 20, 21 y 22 de octubre de 2004. Jerez de la Frontera-ES.

FILHO, Domício Proença. **Estilos de época na literatura**. 20. ed. São Paulo: Editora Prumo, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? (conferência, de 1969). Org. Manoel Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da arte**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014. [versão ebook Kobo].

\_\_\_\_\_. Silviano Santiago e a literatura latino-americana: a literatura depois do modernismo. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 51-69.

GARRET, Almeida. **Frei Luís de Souza**. 8. ed. Europa-América, 1995.

GASPARI, Élio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 003, Universidad de Aarhus, p. 131-146, 2001.

GÓIS, Edma de. Curadoria como presença: marcas notórias da mediação dos autores nas obras. **Suplemento Pernambuco**, abril-2019.

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital**. Adapt. Mariana Lerner; Pref. Reinaldo Laddaga. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. Trad. Beatriz Sidou. Introd. Robert T. Hartman. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética**. Tradução: Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 1999.

HELENA, Lúcia. Olhares em palimpsesto. In: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 76-88.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**. The metafictional paradox. London: Routledge, 1984.

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

\_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

IANNI, Octávio. **Teorias da globalização**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**. Vol. 2. In: Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Novos Estudos - CEBRAP**, n. 77, p. 185-203, março, 2007.

JOBIM, José Luís. O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 13-26, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução: Valério Rhoden e Antônio Márquez, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KLEIN, Kelvin Falcão. Cenas de leitura em Silviano Santiago. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 57, e572, 2019.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle; Apr. Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. In: BARBOSA, Ricardo Correia (Trad.). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MANZUR, Jorge. **El simulador**. Buenos Aires: Galerna, 2009.

MARANHÃO, Haroldo. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. 2.ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 1991.

MARINETTI. O manifesto futurista. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, S. A., 1993.

MIRANDA, Ana. **A última quimera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Clarice**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Dias e Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Semíramis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOREIRA, Maria Eunice. Uma história (romanceada) da literatura brasileira. **Revista ANPOLL**, n. 16, p. 225-240, jan/jun, 2004.

MORICONI, Ítalo. Improviso em abismo para homenagem. In: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 53-60.

NODARI, Alexandre. “A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G.H.. **O Eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 139-154, 2015.

OITICICA, Hélio. **GRANDE Núcleo**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>>. Acesso em: 29 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia.

\_\_\_\_\_. **BANDEIRA-POEMA** [Seja Marginal, Seja Herói]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2638/bandeira-poema>. Acesso em: 07 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

PERKINS, David. **História da literatura e narração**. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Porto Alegre, v. 3, n. 1. Série traduções. 1999.

PERKOWSKA, M.. **Historias híbridas**: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. Os heróis da literatura. **Revista Estudos Avançados**, USP/São Paulo, 25 (71), p. 251-267, 2011.

RAMOS JR. José de Paula. Mário de Andrade e a lição do modernismo. **Revista USP** – São Paulo, Dossiê Semana de Arte Moderna, n. 94, p. 49-58, junho/julho/agosto 2012.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno [Hélio Oiticica]. In: **Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias**. São Paulo: Globo, 2007. p. 119-143.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Carlos. História literária e personagens da História: os mártires da literatura. Org. Maria Eunice Moreira. **Percursos críticos em história da literatura**. Porto Alegre: Libretos, 2012.

\_\_\_\_\_. **Pessoas de livro**. Estudos sobre a personagem. 2. ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 216. 2008.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Trad. Constança M. César. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Tomo 2. Trad. Marina Appenzeller; Rev. Maria da P. Villela-Petit. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Tomo 3. Tradução de Roberto Leal Ferreira; Rev. Maria da P. Villela-Petit. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Anify, 2004. p. 63-67.

\_\_\_\_\_. **Riverão Sussuarana**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Terra em transe**. Rio de Janeiro. Difilm, 1967, 115 minutos, p&b.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. 4.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- \_\_\_\_\_. **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Diálogos Interamericanos, n. 38, p. 19-34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Machado**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. 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: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 171-210.
- \_\_\_\_\_. O feroz inquieto. [entrevista a Carina Lessa], **Jornal Rascunho**, n. 201, janeiro-2017.
- \_\_\_\_\_. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. Stella Manhattan, 30 anos depois. **Suplemento Pernambuco**, n. 115, setembro-2015.
- \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- \_\_\_\_\_. Viagem onírica ao México. Artaud é o novo personagem de Silviano Santiago. [entrevista para Manuel da Costa Pinto], **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 de outubro de 1995.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, n. 1, v. 27, p. 49-60, 2016.
- \_\_\_\_\_. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 35-58, dez 2014.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- RAMOS JR. José de Paula. Mário de Andrade e a lição do modernismo. **Revista USP** – São Paulo, Dossiê Semana de Arte Moderna, n. 94, p. 49-58, junho/julho/agosto 2012.
- SOUZA, Eneida Maria de. Márioswald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 23-50.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

\_\_\_\_\_ (org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VIANNA, Lúcia Helena. Cartografia de *Viagem ao México*. In: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 111-125.

VILAR, Gilberto. **O primeiro brasileiro**: Bento Teixeira: poeta. São Paulo: Marco Zero, 1995.

WALTY, Ivete Lara Camargos. O eu migrante: crítica e ficção em *Viagem ao México*. In: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 157-169.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. In: PEREIRA, João Luís Pereira et all (Org.). **Literatura**: crítica comparada. Pelotas-RS: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 31-55.