

Duplos (en)cena(m): ficção-crítica em Silviano Santiago

19

Bruna Machado Ferreira

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo:

Pretendemos, a partir do romance *Mil rosas roubadas* (2014) de Silviano Santiago, analisar as possibilidades de um texto autobiográfico que se faz escrita de si enquanto escrita do outro-amigo. “Realidade” e “ficção”, “verdade” e “mentira”, “ficção” e “crítica” literárias são duplos que, em deslocamento, encenam este jogo que, mediado pela(s) imagem(ns), é fingimento, erro, identificação, experiência do fora.

Palavras-chave: Silviano Santiago; ficção; crítica; imagem.

Resumen:

A partir de la novela *Mil rosas roubadas* (2014) de Silviano Santiago, pretendemos analizar las posibilidades de un texto autobiográfico que es la escritura de sí mismo en tanto escritura del otro-amigo. “Realidad” y “ficción”, “verdad” y “mentira”, “ficción” y “crítica” literarias son dobles que, en desplazamiento, escenifican este juego que, mediado por la(s) imagen(es), es fingimiento, error, identificación, experimento de estar fuera.

Palabras clave: Silviano Santiago; ficción, crítica; imagen.

I.

A capa desta que é a primeira edição do romance *Mil rosas roubadas* (2014) de Silviano Santiago (sem entrar no mérito se teríamos aqui uma decisão gráfica editorial ou autoral) entrega-nos, já de cara, a chave de leitura que o atravessa do início ao fim: a questão do duplo. Seu desenho, de autoria de Jean Cocteau¹, mostra-nos uma imagem espelhada, onde um rapaz se transforma em dois, elegantemente vestido(s) de terno e gravata, perfilado(s), de maneira que podemos enxergar, de cada um, apenas a metade de suas faces.

Mil rosas roubadas, que na escrita do Silviano Santiago romancista se aproxima, em alguns pontos, de *Em Liberdade* (no jogo que tensiona o dogmático limite ficção/realidade, o vivido e o escrito) e *Stella Manhattan* (na tematização da homoafetividade), tem como *leitmotiv* a amizade intensa, de quase seis décadas, entre dois homens de personalidades em constante conflito, que se conhecem na cidade de Belo Horizonte em meados dos anos 1950. Já em 2010, no leito de morte do protagonista Zeca (jornalista cultural, crítico e letrista de música popular), o narrador-personagem (um dedicado acadêmico) resolve escrever a “biografia” do amigo, a partir da qual se configura e tensiona uma imagem de duas faces² contrárias, “maquiadas”/vestidas por trajés completamente diversos: o professor e pesquisador universitário de História (com tese defendida sobre a noção de trabalhador brasileiro, vale destacar), cujo planejamento e realização de uma carreira implica uma perspectiva cautelara, racional – ou que se pretende racional – da vida, regrada pela calça e camisa social, e pelo medo; e o produtor musical, o artista, *outsider*, cuja vida se desenha pelo imprevisível, pela “inevitabilidade dos paraísos artificiais”, do instante-já, da passagem pelo sensível, pela marca do corpo, de um corpo que veste calça *jeans* e *T-shirt*.

¹ Desenho este concedido por Pierre Bergé, presidente do Comitê responsável pelo acervo de Jean Cocteau, e sobre quem, em uma breve rastreada biográfica na *wikipedia*, sabemos ter sido sócio e cofundador da marca de alta costura de Yves Saint Laurent, e também companheiro do estilista em determinado período de sua vida. Sobre o personagem Zeca, conta-nos o narrador do romance: era “admirador confesso das peças de teatro e dos filmes de Jean Cocteau” (SANTIAGO, 2014, p. 19). E outras vezes ainda o nome de Cocteau, artista vinculado aos movimentos de vanguarda da década de 1920, um dos expoentes do surrealismo, aparece ao longo da narrativa, sempre relacionado a tal personagem.

² Vale lembrar que Silviano Santiago escreve, em parceria com Ivan Ângelo, um livro de contos intitulado *Dois Faces*, publicado em 1961.

Ao longo da narrativa, à medida que são esboçadas tais personalidades, surgem ainda inúmeras alusões à duplicidade: a dama ignorância, “que ignora e imagina os fatos vividos pelo retratado”, e a dama admiração, “que endeusa o ser humano biografado” (SANTIAGO, 2014, p. 22); as irmãs em conflito, Clemência (que fabricava belíssimas e delicadas flores de papel) e Gloriana (que cultivava as belas flores naturais); o trabalhador e o malandro; o coadjuvante e o galã, o primeiro como “o ator que recebe do espelho a imagem de que não gosta” e o segundo como “o ator que recebe do espelho dele a imagem de que gosta” (p. 117); os irmãos inimigos, Abel e Caim (em referência imediata aos personagens de Jorge Luis Borges em “Lenda”³); Renato Russo e Cazuzza, *Beatles* e *Rolling Stones*; “o honrado artesão e o profissional letrado”; o santo e o pecador; verdade e mentira; imaginação e razão⁴; etc. Porém, por trás da camada postiça de uma oposição que se faz fixa e inconciliável, repostas as armadilhas do texto, estes duplos revelam-se, em contato e numa corda bamba, elementos de passagem e acesso possível de um para o outro, (im)pura contaminação.

Em entrevista concedida à *Ilustríssima*, do jornal *Folha de São Paulo*, Silviano Santiago afirma que “o romance – ou a obra de arte –

3 “Abel e Caim encontraram-se depois da morte de Abel. Caminhavam pelo deserto e reconheceram-se de longe, porque os dois eram muito altos. Os irmãos sentaram-se na terra, acenderam um fogo e comeram. Guardavam silêncio, à maneira das pessoas cansadas quando declina o dia. No céu assomava uma estrela que ainda não tinha recebido seu nome. À luz das chamas, Caim percebeu na testa de Abel a marca da pedra e deixou cair o pão que estava prestes a levar à boca e pediu que lhe fosse perdoado seu crime.// – Tu me mataste ou eu te matei? – Abel respondeu. – Já não me lembro; aqui estamos juntos como antes.// – Agora sei que me perdoaste de verdade – disse Caim –, porque esquecer é perdoar. Procurarei também esquecer.// – É assim mesmo – Abel falou devagar. – Enquanto dura o remorso, dura a culpa” (BORGES, 1999, p. 74). Tal cena constitui alegoria da relação entre o narrador-personagem e o protagonista (Zeca) de *Mil rosas roubadas*: a culpa do primeiro é constantemente evidenciada, e seu (auto) perdão é buscado via reescrita do outro, na recriação de imagens outras, com intuito de esvaziar julgamentos.

4 Poderíamos acrescentar à lista a oposição barthesiana entre o amador e o artista, não por acaso evocada em entrevista por Silviano Santiago, quando indagado sobre as diferenças entre a crítica de cinema e literatura, explicando a forma como continuou sendo um crítico de cinema, sem nunca o ter sido de fato – “O amador não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita [...], mas, sim, por isto: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir”. O artista, ao contrário, “é aquele que se mostra e se faz ouvir, e a partir desse momento, tem um público e seu gozo ‘deve compor com uma imago, que é o discurso que o Outro mantém sobre o que ele faz’” (2007, p. 281-282).

ludibria as categorias opostas e excludentes de verdade e de mentira para nos retirar do ramerrão de uma visão de mundo precária de ética”. E continua, recorrendo ao campo semântico imagético-pictórico:

O romance é descendente da técnica da meia-tinta na pintura. Leonardo da Vinci lembra que, “para desenhar em relevo, os pintores devem aplicar uma meia-tinta sobre a superfície de um papel de modo a localizar as sombras mais escuras e depois o lugar das luzes principais”. O romancista aplica a meia-tinta a um tema polêmico para localizar melhor as sombras mais densas e acentuar o lugar inquietante em que pode jogar a luz reveladora. Compete ao leitor, e só a ele, afiançar, abonar ou não, a verdade naquela ficção e a vida naquela mentira⁵. (2014, s/p)

22

Muito além de buscar, em *Mil rosas roubadas*, correspondências diretas⁶ (entre o narrador-personagem, professor e pesquisador universitário com doutorado em História do Brasil, realizado em Paris, e o autor Silviano Santiago, professor, ensaísta, ficcionista, poeta e crítico literário, também com doutorado realizado em Paris; entre o personagem-protagonista Zeca, e o produtor icônico do cenário musical pop brasileiro, Ezequiel Neves; assim como a amizade – “real” e fictícia – entre ambos, iniciada na adolescência, em Belo Horizonte, e que seguiu até o fim da vida deste último), ou o que “represente” verdade ou mentira, a leitura do romance, nesta chave dos duplos que se complementam enquanto diferença, revelam enquanto ocultam/ocultam enquanto revelam, ao borrar as fronteiras das polarizações fixas, ou jogar com e como errata pensante, à maneira do personagem machadiano, Brás Cubas (“onde disse isto, leia-se aquilo”), fornece elementos para repensar a (auto)biografia enquanto gênero e “escrita de si”. E mais: além das relações entre confissão, memória e ficção,

5 Silviano Santiago processa verdade e invenção em novo livro. [08 Junho 2014]. Folha de São Paulo, Ilustríssima. Entrevista concedida a Alvaro Costa e Silva. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1466194-silviano-santiago-processa-verdade-e-invencao-em-novo-livro.shtml>>. Acesso em: 15 Janeiro 2015.

6 Para recolocar e repensar tais correspondências em outra ordem, como referencialidade, é relevante retomar a questão posta por Paul de Man em seu texto “Autobiografia como Desfiguração”: “E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial?” (Trad. Joca Wolff. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.VNzlli7Thpk>>. Acesso em: 15 Dezembro 2014).

podemos pensar ainda como a crítica, na escrita de Silviano Santiago, pode aparecer como projeto de ficção, instaurando, seguindo tal linha, nova ordem de duplos.

II.

“Perco meu biógrafo”. Com esta afirmação o narrador-personagem abre a suposta “biografia” do protagonista Zeca, afirmação esta que será repetida algumas vezes ao longo do primeiro capítulo, intitulado “Admiração”, e que desvela o desejo do narrador de que o amigo (desenhado como seu perfeito biógrafo) o tivesse sobrevivido⁷. Tal frase (que não deixa de assumir também a forma de um epitáfio) marca a morte de Zeca e o início da escrita de sua vida; ainda mais, pontua o jogo ocultar/revelar que se dá através do “biógrafo” que, trazendo à tona memória e confissão, se faz também biografado: “cúmplices e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro” (p. 11). O biografado que, pelo espelho, é imagem a compor o biógrafo: “que biografia mais autobiográfica!” (p. 31), afirma o narrador à certa altura. Escrita do outro que se faz, em espelhamento, escrita de si.

Neste primeiro capítulo, o narrador encontra-se em meio ao quarto de hospital, observando o que resta de (não) vida em Zeca, debilitado por um tumor no cérebro. Entra em cena a imagem de um corpo

martirizado pela parafernália de aparelhos computadorizados e luminosos, de onde saem mangueiras sifonadas cinza e azuis e sondas transparentes, energizadas por fios de eletricidade negros. Parafernália multicolorida que há seis meses vem sendo montada e remontada por médicos desconhecidos e enfermeiras abnegadas. A cada falência parcial do organismo, desmonta-se e remonta-se o conjunto. A cada novo dia se reduz mais a dominância do branco no ambiente estéril. Ao obrigarem o coração a pulsar por algumas horas a mais

⁷ Relembremos a epígrafe de *Mil rosas roubadas*, composta por um trecho do romance *As brasas* (publicado pela primeira vez em 1942, a edição brasileira é de 1999), de Sándor Márai, também sobre a amizade entre dois homens, que, afastados por um grande período em suas vidas, se reencontram para um acerto de contas: “Sobreviver a uma pessoa que amamos tanto, a ponto de nos dispormos a matar por ela, [...] é um dos crimes mais misteriosos e inqualificáveis da vida. O código penal não o menciona”.

na cama do hospital, especialistas da saúde e máquinas computadorizadas acreditam estar proporcionando o bem-estar almejado ao moribundo. (p. 7-8).

Respiração artificial, hemodiálise, agulhas, sondas aparecem como a atualidade do “antigo corpo bêbado, drogado e dançarino” (p. 8). É neste cenário que surgem, tibiamente, as primeiras lembranças do narrador, pontuadas pelas cenas – que marcam despedidas – dos filmes *Brief Enconteur* (*Desencanto* no Brasil) e seu *remake* italiano *Stazione Termini*. O esboço da escrita é realizado à luz e sombra, iminência da morte, e apenas quando esta se confirma, ganhamos o segundo capítulo, que traz, num salto temporal ao passado, o primeiro encontro, durante a adolescência, como marco inaugural da amizade entre ambos os personagens (o narrador e Zeca).

24

“Tornamo-nos tanto mais animal quanto o próprio animal morre”, afirma Deleuze em “A literatura e a vida” (2011, p. 11). Poderíamos dizer, aqui, nos tornamos, devimos tanto mais amigo quanto o próprio amigo morre. É neste ponto que a escrita começa, inseparável do devir, enquanto devir – enquanto encontro da “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (DELEUZE, 2011, p. 11), ou de um amigo. “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’; entre a morte, a doença, como saúde, vida.

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. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? A frágil saúde de Espinosa, enquanto dura, dá até o fim testemunho de uma nova visão à passagem da qual ela se abre (p. 14).

Não por acaso a morte do amigo abre o romance. Nem mesmo por uma questão de ordem, organização ou mera regressão temporal da narrativa. A morte vem a instaurar o processo da escrita como um devir,

recorrendo, incessante e incomodamente, não apenas às recordações ou memórias em si, advindas do luto, mas ao pensamento ruminante dos mecanismos de projeção narrador-personagem que (re)configuram a confissão e, conseqüentemente, a questão (auto)biográfica – “Escrita por ele, minha biografia, nossa autobiografia seria fusão. Pura luz.// Escrita por mim, sua biografia, nossa autobiografia” (SANTIAGO, 2014, p. 29).

O narrador-personagem, o professor de História, apresenta-nos, então, um suposto truque desenvolvido para o seu relato, truque este descrito como “uma espécie de segredo de polichinelo arquitetado”:

Para não incorrer em desleixo profissional, queria evitar a todo custo o depoimento na primeira pessoa (minha primeira pessoa) como suporte do relato de nossa vida em comum. Delegava a ele a tarefa de me biografar, autobiografando aos dois. Inspirado pela universidade e sequestrado pelos longos anos de estudo e de pesquisa, eu não poderia escrever um relato sob a forma de autobiografia. Minha mente não poderia se despir da cortiça que sobrenada nos grandes acontecimentos para vestir o escafandro que vasculharia as profundezas da minha alma.

Por formação (ou deformação) profissional, acreditava que o suporte para o relato de nossa vida cúmplice teria de ser a narrativa na terceira pessoa do singular - na terceira pessoa dele.

(...)

Eu o instruíra todo o tempo sobre minha vida e, indiretamente, sobre a vida que compartilhamos. E tanto mais o instruíra, tanto mais crescia minha delirante admiração por ele, cujas raízes tortuosas se alimentavam no solo do amor impossível ou da amizade (p. 22-23).

Descobrimos, assim, que não casualmente o narrador é um professor de História, a opor uma pureza verídica de um relato que se supõe neutro e objetivo às armadilhas da memória subjetiva, mas também que seu truque (que consistiu ainda, dentro de sua imaginação e com o intuito de compor seu perfeito biógrafo, em transformar Zeca em seu espectador onipresente, “olheiro”, “voyeur”) retorna constantemente, metamorfoseado ou mimetizado, (re)colocado em seu desgaste, cujas reflexões provocam o leitor que, se deparando com a exposição dos mecanismos de tal relato, experimenta outra relação com o texto, um estranhamento avesso à representação ou identificação

da ordem da catarse. É nesta passagem e movimento que o processo autobiográfico se mostra e hesita em (des)construção.

Em outro capítulo, intitulado “Estilo”, o narrador medeia, ao questionar a maneira como supostamente escrevera a biografia do amigo até então, um embate entre razão e imaginação. “Tenho de perder o próprio estilo da mesma forma como ele, numa tarde de inverno carioca, ganhou a morte” (p. 175), afirma. A imaginação aparece para curto-circuitar o sistema organizado e formatado pela razão, que fora a guia para a escrita do professor de História até aquele momento. Questionando o próprio estilo, tateando outro (buscando desesperadamente encontrar o outro), o narrador propõe(-se) mudar o “traje” da criação de seu relato (a calça e camisa social do professor pelo *jeans* e a *T-shirt* “com desenho um tanto obscuro” do artista), mas acaba por se deparar com a conclusão deleuziana: “pecar por excesso de realidade e imaginação é a mesma coisa” (DELEUZE, 2011, p. 12-13).

Da ausência de resultado de tal embate (ou no empate como resultado), da impossibilidade de síntese em suposta dialética, seu desvio é vasculhar a biblioteca perdida, quando não inexistente, do outro, até encontrá-lo – ou se encontrar? – em lugar(es) fora: seja no mundo das imagens, seja no humor mordaz da escritora Dorothy Parker. A literatura, diria Deleuze, “só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (2011, p. 13).

III.

Já mencionamos anteriormente neste texto como, ao longo da narrativa, aparecem algumas referências ao cinema, filmes e cenas, sempre pontuando, em memórias, momentos de vida(s) ou traços de personalidade (no primeiro capítulo, onde as cenas de dois filmes que marcam despedidas aparecem misturadas à primeira despedida entre o narrador e o protagonista, quando o último vai da cidade mineira ao Rio de Janeiro, em meio às festividades do carnaval; e, é bom não deixar de destacar, ambos se veem pela primeira vez em um dos cineclubes que frequentam na cidade de Belo Horizonte). Ainda no

primeiro capítulo um provérbio italiano que diz “*a lui che guarda, tutto è svelato*” compõe sua epígrafe, ressaltando o ato de “olhar” como um princípio revelador, a partir do qual se dará uma nova/antiga admiração (seja do narrador pelo protagonista, seja do protagonista pelo narrador, em projeções deste último). No capítulo intitulado “Garimpeiro”, o narrador apresenta suas divagações onde cada um dos cinco sentidos exerceria influência potencial sobre a personalidade das pessoas, e Zeca, dentro deste exercício, encontra-se na família daqueles que são fortemente “moldados” pela visão, enquanto sua descrição não deixa também de remeter ao cinematográfico:

Seus olhos são tranquilos apenas na superfície, já que imitam, refletindo, os volteios infinitos da imagem externa que apreendem, observam e privilegiam com intensidade e concentração excessiva. Quantas vezes não me vi querer fugir do seu olhar de câmera cinematográfica. Sabia, no entanto, que os olhos não deixariam minha imagem escapar da lente que a enquadrava e do obturador que fixava em plano americano meu rosto acuado e em pânico (p. 99).

Não por acaso é sua (do personagem Zeca) a frase “Tudo é natural porque tudo é artificial”. Apenas a visão, sem o cheiro ou o toque, pode estabelecer o truque ludibriador, em que as rosas falsas são tão ou mais bonitas que as rosas verdadeiras.

Assim, a escritura do romance – e seu personagem –, que se faz em alusão à(s) imagem(ns), e como imagem, é encenação, que já anuncia a incompatibilidade do “escrito” e do “verdadeiro” (apenas em um sentido único e estrito do termo, como correspondência com uma suposta “realidade”, o que se diz verídico). Recorremos aqui a Derrida, e sua leitura de Platão, onde a escritura aparece em correlação com o termo *pharmákon*, em toda sua duplicidade de sentido, “remédio”/“veneno”.

Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser - alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que

resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (2005, p. 14).

Ao destacar que a questão da escritura não deixa de ser uma questão moral, Derrida declina, pois, do diálogo do *Fedro* de Platão, a partir da fala de Sócrates, os valores de “conveniência” ou “inconveniência”, “decência” ou “indecência”. Apropriamo-nos da questão posta, “escrever é decente ou indecente?”, e a recolocamos no âmbito do romance, “escrever sobre o outro é decente ou indecente?” (e vale salientar que a recolocamos fora da visão ética precária e limitadora que de-formou o debate que se instaurou no panorama da escrita biográfica no Brasil, fazendo de tal questão tábula rasa). No romance, a questão é (re)posta constantemente, sob várias formas (o que também não deixa de ser uma ironia referente ao debate acima lembrado e citado), como um autoexame, uma autoavaliação do narrador diante da escrita da vida, sobre a vida do biografado que, em jogo de espelhos, é questão que se coloca diante da escrita de si. Aqui, a resposta à pergunta – “dom ou veneno?” –, sobre as luzes do palco da escrita, assume toda a ambiguidade da troca de conjunção – dom e veneno.

Em capítulo seguinte ao “Garimpeiro”, intitulado “Palco”, o narrador detém-se em momento breve da vida de Zeca em que este se dedica à atuação no teatro, em que “vive a vida no palco de teatro”, e nos apresenta sua teoria sobre como se configura e coloca o ator:

Tenho por mim - e aplico a teoria a ele - que cada aspirante a ator traz consigo um espelho que, embora fique guardado lá dentro e seja demasiadamente humano, mostra imagem objetiva e intrigante da qualidade do seu desempenho como ator. Por trazer reflexo objetivo e intrigante da atuação em cena, o espelho é mais sentimental que cerebral. O forte do espelho interno e sentimental é a escaramuça que arma para o ator que, já em cena aberta e diante da plateia, quer se enxergar a si nele. Será que estou levando bem o trabalho de interpretação do papel?

Cada aspirante a ator quer enxergar a imagem de que gosta refletida no espelho interno e sentimental que traz consigo. (p. 116).

O jogo de cena⁸, segue o narrador, entre atores (protagonista e antagonista, galã e coadjuvante, o ator que recebe do espelho a imagem que gosta e o que recebe a imagem que não gosta) acontece como disputa, contraposição de imagens, na superfície do espelho, na abertura de espaço em cada “próprio espelho interno e sentimental para que nele entre e caiba o ator oponente, ao seu lado no palco” (p. 117). A análise do ator no palco, atuando na ordem da artificialidade, como “potência do falso”, é análise do personagem na vida⁹, em que “os dois modos de existência se reúnem agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis” (DELEUZE, 2005, p. 156). Mais além, “são as metamorfoses do falso que substituem a forma do verdadeiro” (p. 165). Daí que “enquanto pertencentes a um regime de existência diferente daquele da objetividade, as imagens fundam aquilo que se chama, de uma parte, fingimento e, de outra, erro” (COCCIA, 2010, p. 24).

Assim que o espelho é elemento relevante para pensarmos o romance, tanto na ordem e agenciamentos internos da narrativa, da diegese (como a relação entre narrador e personagem), como no contexto da escrita que faz mimetizar (auto)biografia e ficção. Desde a imagem da capa à análise da constituição do ator (ambas já relacionadas acima), o espelho remete à “identificação”, segundo o conceito lacaniano, “no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume

8 *Jogo de cena* (2007) é título de um documentário de Eduardo Coutinho, que se mostra também relevante para pensarmos o romance de Silviano Santiago, uma vez que tensiona os paradigmas fixos “verdade” e “mentira”, “ficção” e “realidade” (esta muitas vezes reivindicada pelo documentário enquanto gênero cinematográfico), ao expor deliberadamente seu truque para pensar a passagem entre “pessoa” e “personagem” como cerne do processo de interpretação, e por em crise a representação. Truque este que consiste na (re)interpretação de narrativas de vida contadas por mulheres (não atrizes) por atrizes profissionais, reconhecidas pelo grande público.

9 No capítulo intitulado “Palco”, sobre o personagem Zeca, assim coloca o narrador: “falarei do garimpeiro atrevido e bem-sucedido que se torna artista introvertido tão logo vive a vida no palco de teatro”; ou “não é por outra razão que o Zeca nasce para o palco conformado à estética ‘tal como eu sou na vida, serei para sempre; e tal como o público me aprecia no palco, serei para sempre personagem menino e capeta” (SANTIAGO, 2014, p. 111-114). O que dialoga diretamente com a análise crítica de Silviano Santiago sobre o acontecimento/efeito “Caetano Veloso enquanto superastro” – “[o superastro] é o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos (e obedecidas com receio). Porque ele é diferente dos outros é sempre o mesmo” (SANTIAGO, 2000, p. 148).

uma imagem” (LACAN *apud* COCCIA, 2010, p. 55), e à experiência do fora, exercício de deslocamento e estranheza, como definido por Coccia.

Também para observar a si mesmo, ouvir a si mesmo, faz-se necessário, para todo animal, constituir a própria imagem fora de si, em um espaço exterior: é no espelho que conseguimos devir sensíveis e é ao espelho (e não exatamente aos nossos corpos) que demandamos nossa imagem; é apenas depois de termos pronunciado alguma palavra que podemos ouvir aquilo que dizemos. Não se trata simplesmente da impossibilidade da percepção imediata de si. Na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito (2010, p. 19-20).

30

Continua e conclui Coccia, a imagem (colocada como o “sensível”) não é outra coisa senão a existência de algo fora do próprio lugar; a possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de chegar a existir fora de si mesmo. “Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma (...) O ser das imagens é o ser da estranheza” (p. 23).

A descrição do outro, a escrita da memória do outro via imagem aparece, assim, simultaneamente, como (des)identificação e colocar-se fora, experimentar-se fora. O espelho, como paradigma da medialidade, pode aqui ser pensado como o traço entre “auto” e “biografia”, enquanto linha de ficção e não separação, onde a escrita, atravessada pelo sensível, se faz, não oposição excludente, mas contínua passagem de uma a outra, entre o estranhamento e a identificação¹⁰.

10 Gérard Genette, repensando o estatuto fixo e excludente paradigmático entre ficção e autobiografia, referindo-se ao romance de Proust, afirma: “não é preciso dizer que, no caso de Proust, cada exemplo tomado da *Recherche* pode produzir, nesse nível, uma infinita discussão entre uma leitura do romance como ficção e uma leitura do mesmo romance como autobiografia. Devemos talvez permanecer em meio a esse torniquete”. Os desdobramentos advindos do questionamento desta afirmação de Genette por Paul de Man levam-no, por sua vez, à concepção de abertura do texto: “o interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas” (DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Trad. Joca Wolff. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.VNzlli7Thpk>>. Acesso em: 15 Dezembro 2014).

IV.

Retomemos uma das proposições mencionadas na primeira parte deste texto, de como a crítica literária de Silviano Santiago pode aparecer como projeto de ficção, ou as novas passagens que se estabelecem entre uma e outra.

Pensamos aqui como, em certa medida, a leitura e análise crítica que Silviano Santiago realiza do romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, em *A vida como literatura - O amanuense Belmiro* (2006) compõe a escrita ficcional de *Mil rosas roubadas*: vivência da teoria, encenação da vida, atravessadas, interligadas pela linha autobiográfica (vale salientar que não se trata de relação exclusiva entre tal crítica e qual ficção ao longo da produção textual de Silviano Santiago, porém a escolhida como corte perspectivo/analítico¹¹). Como afirmava André Gide ao prefaciá-lo o romance *Armance*, de Stendhal: “O prefácio para uma nova edição de *Armance*, como tantos outros prefácios, resenhas e conferências, propiciará ao romancista aclarar, enquanto crítico, as próprias ideias sobre problemas que rondam a sua imaginação ficcional naquele momento preciso” (*apud* SANTIAGO, 2006, p. 70).

Situemos o romance analisado por Silviano Santiago: *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, é o registro, à maneira de um diário cotidiano, em primeira pessoa, da vida do protagonista, um funcionário público na cidade de Belo Horizonte, que confere o título à narrativa; ou seja, uma ficção que joga com o registro autobiográfico.

A esse duplo, que conquistou autonomia no espaço e no tempo da escrita, que se confunde com a escrita do diário, à escrita literária desse duplo – o romance *O amanuense Belmiro* –, é que emprestaremos a rubrica de “vida imaginária”, em sequência às ideias defendidas por Georges Duhamel (1884-1966), expressas nas duas epígrafes do romance. O substrato do relato é autobiográfico, a relação do sujeito ao real é simbólica e a prática da escrita (literária) é imaginária. É desse duplo, responsável pelo narrador, pelo protagonista Belmiro e pelos demais personagens, que Cyro dos Anjos escreve as memórias, em nada autobiográficas (no sentido estreito do conceito) e muito menos confessionais. Antes e sempre, memórias de vidas imaginárias. Na

11 Já foi apontado, por exemplo, em nota anterior, a relação possível entre a descrição ficcional do personagem Zeca e análise crítica do fenômeno “Caetano Veloso enquanto superastro”.

linguagem de Clarice Lispector, lembremos *Água Viva*, seriam memórias biográficas. O paradoxo é inevitável em qualquer das propostas de rubrica (SANTIAGO, 2006, p. 25-26).

O registro autobiográfico não cabe, aqui, como coloca Silviano em sua linha de análise do romance de Cyro dos Anjos, “no sentido estreito do conceito”, ou seja, na sua correlação com “vidas reais”, mas com o que denomina, por empréstimo de Georges Duhamel, “vidas imaginárias”. Ao se deter nas epígrafes utilizadas por Cyro dos Anjos no romance, com trechos de autoria de Duhamel, Silviano Santiago chega à ordem dos duplos que estabelecerá o desígnio essencial de *O amanuense*: “memórias” e “memórias imaginárias”, ao que segue, em correspondência respectiva, “verdade humana” e “verdade poética”. Daí que a verdade não se relaciona ou se limita a uma narrativa dita “verídica”, “real”, mas como efeito possível da ficção.

Assim, *O amanuense Belmiro* aparece, segundo Silviano Santiago, como resposta às questões teóricas sobre o estatuto da ficção, tão caras à cena artística francesa nas décadas de 1920/30, e indiretamente à cena brasileira, (des)compromissadas com o ideário do que veio a se conformar como as vanguardas históricas: “busca-se o estatuto duma narrativa fictícia que ofereça ao leitor o peso ilustrado da verdade poética e não a mera narrativa que se impõe pelo documento que traduz a verdade humana”¹² (p. 46).

Cyro dos Anjos, segue o crítico, desenvolve então uma narrativa que, ao optar pelo trabalho de arte e a busca de uma verdade poética, esquia-se da autobiografia pura, encontra suas bases nas “memórias de um outro” e dramatiza no papel vidas imaginárias, “cujas cores e vibrações são tão intensas quanto as da vida real” (p. 47). Atravessado pelo perspectivismo nietzschiano, seu romance coloca em jogo o estatuto do eu, e em crise o dogmatismo do texto literário. O personagem-chave para tal perspectiva e compreensão crítica de Silviano Santiago deste romance de Cyro dos Anjos denomina-se

12 É ainda neste ponto de sua análise que Silviano Santiago faz referência a um desenho de Jean Cocteau, onde se pode ver o perfil de Orfeu, do qual sai um balão com a seguinte fala: “Sou uma mentira, que diz sempre uma verdade”. Lembremos que o desenho do rapaz espelhado, que estampa a capa de *Mil rosas roubadas*, também de Cocteau, não deixa de se inscrever neste mesmo jogo. A referencialidade a tal nome confirma-se como questão que toca a crise da representação.

(armadilhas do acaso literário?) Silviano, aquele que aparece como quem, dentro deste universo ficcional, se faz artista, busca a verdade poética da vida, cujas “mentiras têm a finalidade de aperfeiçoar o seu comércio (como se dizia no século 17) consigo mesmo e com o outro”, em contraposição ao narrador Belmiro, “que se contenta com a verdade humana e saudosista da vida” (p. 56).

De *O amanuense Belmiro* e o texto crítico sobre o romance, *A vida como literatura*, para o romance analisado neste artigo, *Mil rosas roubadas*: em determinado momento da narrativa (já mencionado), o personagem Zeca, rememorado pelo narrador, aplica a este uma de suas tantas lições, algumas vezes disfarçadas pelo tom desprezioso, outras não:

33

–Tudo é natural porque tudo é artificial. Será que há diferença substantiva entre rosas naturais e rosas feitas em papel crepom? Independentemente da água que alimenta a uma e é desnecessária à outra, a flor natural e a artificial não são, nas respectivas jarras, duas e a mesma? E não são ambas belas? (SANTIAGO, 2014, p. 79)

Deslocando os conceitos de naturalidade e artificialidade, Zeca, à maneira de Silviano (o personagem de *O amanuense*, em análise do Silviano, crítico), (re)coloca a verdade não em contraposição à mentira, como correspondência à realidade, mas enquanto presença, no que tange o aspecto performático (o palco do teatro não é diferente do palco da vida). E, é através do que coloca como “análise da artificialidade”, que o narrador de *Mil rosas roubadas*, que não assina um nome próprio e sustenta a “falsa” e “artificial” profissão de historiador, aparentemente um tanto quanto próximo a Belmiro (o narrador de *O amanuense*), acaba por se revelar também, através do outro amigo, um outro do mesmo, um artista, ou seja, aproxima-se mesmo é do personagem Silviano que contrapõe Belmiro, e que aparece aos olhos do crítico Silviano Santiago.

Ao sobrepor tais camadas textuais, e tais personagens, encontramos o ponto de intersecção que sustenta uma possível leitura de *Mil rosas roubadas*, como um romance clara e assumidamente autobiográfico em *stricto sensu*, mas que não deixa de jogar com o duplo memórias e memórias imaginárias, em reatualização e expansão de questões teóricas (que nunca cessam de reaparecer) habilmente

trabalhadas por Cyro dos Anjos em *O amanuense Belmiro* (e como vimos analisadas por Silviano Santiago em *A vida como literatura*). Aqui, ficção, confissão e crítica “se mesclam com a delicadeza de quem tece o real e o imaginário com mãos de artesão”¹³ (SANTIAGO, 2006, p. 57). E, por que não, podemos identificar ainda uma espécie de movimento teleológico em que Silviano Santiago prepara, em crítica, matriz de leitura para sua futura ficção, e delinea o panorama de sua respectiva inscrição, junto “ao grosso do melhor da prosa modernista brasileira” (2006, p. 57).

V.

34

Em entrevista à revista da Fundação Casa Rui Barbosa (2007), Silviano Santiago rememora seu contato – e comenta sua repercussão – com Hélio Oiticica, na década de 1970, quando ambos se encontravam nos Estados Unidos. Não podemos deixar de notar que, à maneira do personagem Zeca, Hélio configura na e para a vida do acadêmico, o outro oposto, artista, *outsider*.

Hélio foi importante no impulso que deu aos meus novos interesses. Levou-me a conhecer melhor o pessoal das artes plásticas, que ainda mantinha contacto de admiração pelos concretos, como o Gerchman (na época “escrevendo” no espaço letras e palavras) e o Antonio Dias, e principalmente me chamou a atenção para a nova geração de escritores e letristas. Os novos ficcionistas, como o Waly e o Gramirão, o pessoal da MPB, com destaque para Caetano, e os cineastas do *udigrudi*, como o Neville, um velho amigo de Belo Horizonte e de Nova York que reencontrei em situação totalmente diferente, às voltas com *Cosmococa*.

Quando retorno definitivamente ao Brasil, em 1974, deixo-me conta de que tinha necessidade de passar a limpo esta página da minha vida. Os recentes eventos políticos nacionais (golpe militar de 1964) que tinha vivido pelo avesso norteamericano nas universidades de Rutgers e de Buffalo foram certamente os responsáveis pelos meus novos interesses, traduzidos na coleção de ensaios *Uma*

13 É curioso ressaltar que o narrador se detém, em boa parte do último capítulo de *Mil rosas roubadas*, na descrição do objeto de estudo de uma de suas pesquisas acadêmicas, “os humildes e honrados artesãos que, por ofício e sem as regalias do lucro como norte de ambição em vida, se esmeram no conserto ou no fabrico do modesto e útil artigo de sua especialidade” (SANTIAGO, 2014, p. 266); e que aparecem ainda – simultaneamente em contraposição e “de mãos dadas” –, como lugar de fuga e refúgio do profissional letrado, professor universitário.

literatura nos trópicos (em particular o ensaio sobre o entre-lugar e a parte final do livro), no livro de poemas *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* e no romance *Em liberdade*”. (p. 262)

Mais recentemente, em texto publicado pelo jornal *Estadão*, intitulado “Formação e Inserção” (2012), Silviano, em sintonia com a escrita ficcional de *Mil rosas roubadas*, e com o intuito de compor outra e nova posição no panorama da crítica literária brasileira, retoma este contato com Hélio, através da lembrança do que define como suas “palavras premonitórias” em “Brasil Diarreia”, publicadas pela primeira vez como depoimento na revista *Arte Brasileira Hoje*, em 1973. O pensamento de Hélio Oiticica, que coloca como necessidade a “inserção da linguagem-Brasil em contexto universal”, é reivindicado por Silviano Santiago como possível, e ainda urgente, alternativa e saída epistemológica para o caduco paradigma de “formação”, este vocábulo-guia que se estabeleceu nos relatos sobre brasileiros e tratados sobre nossa sociedade. Segundo levantamento, enumeração do crítico: *Minha formação* (1900), de Joaquim Nabuco, *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, *Formação da Literatura Brasileira* (1957), de Antônio Candido, e *Formação Econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado.

A iminência do corte epistemológico nos leva a detectar um buraco de grandes proporções no discurso de formação, que foi escavado pela ignorância no tocante a novas questões e a novos objetos. Hoje, a produção discursiva deve fundar e disseminar novo paradigma – a que ousou nomear como o da “inserção”.

(...) Inserir a linguagem-Brasil em contexto universal traduz a vontade de situar um problema que se alienaria fosse ele local, pois problemas locais – se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal – não significam nada. Tornam-se irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais. E Hélio conclui: “A urgência dessa ‘colocação de valores’ num contexto universal é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma saída para o problema brasileiro”. (2012, s/p)

Ao observar, até aqui, romance e crítica, notamos que é a convivência do “acadêmico” com o outro, que se faz artista (ambos “reais” e “ficcionalis”, em contato), que configura, coloquemos mais uma vez em termos deleuzianos, a escrita como um caso de devir, um devir-outro, que se dá não como “identificação, imitação, Mimese”, mas como

esta “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELUZE, 2011, p. 11).

Em ensaio sobre as relações entre filosofia e amizade, intitulado “O amigo” (2007), Agamben detém-se em um quadro de Giovanne Serodine, conservado na Galeria Nacional de Arte Antiga em Roma, que representa o encontro dos apóstolos Pedro e Paulo na estrada do martírio, o qual contém, segundo ele, uma perfeita alegoria da amizade:

Os dois santos, imóveis, ocupam o centro da tela, circundados pela gesticulação desordenada dos soldados e dos carrascos que os conduzem ao suplício. Os críticos frequentemente notaram o contraste entre o rigor heroico dos dois apóstolos e a comoção da multidão, iluminada aqui e ali por partículas de luz quase esboçadas ao acaso, sobre os braços, os rostos e as trombetas. Da minha parte, penso que aquilo que torna este quadro propriamente incomparável é que Serodine representou os dois apóstolos tão próximos, com as frentes quase coladas uma na outra, que estes absolutamente não podem se ver: na estrada para o martírio, estes se olham sem se reconhecerem. Essa impressão de uma proximidade por assim dizer excessiva é ainda acrescida do gesto silencioso das mãos que se apertam embaixo, dificilmente visíveis (2009, p. 84-85).

Imagem esta (“as frentes quase coladas uma na outra”) que nos conduz de volta ao desenho que estampa a capa de *Mil rosas roubadas* que, assim como o quadro de Serodine, encena a amizade. Novas possibilidades abrem-se no jogo (auto)biográfico até aqui trabalhado, quando também colocado à luz da releitura que faz Agamben do tratado aristotélico sobre tal tema, em que a amizade apresenta, ao mesmo tempo, estatuto ontológico e político, que vem para nomear a sensação do ser que já é de fato sempre dividida e com-dividida – “não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão” (2009, p. 89).

Em *Mil rosas roubadas*, a relação exposta em um jogo de um narrador-biógrafo que se expõe e vem a ser mesmo o (auto)biografado através da suposta biografia do amigo-personagem (interioridade que se exterioriza no corpo do outro, eu que se duplica/divide em projeção no/do outro), atravessada pela amizade como “essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” (AGAMBEN, 2009,

p. 90), acaba por reinscrever a escrita de si como a escrita do outro de si mesmo. Regida pela ordem de duplos, a amizade é rebatida em reflexo de espelhos, ficção/crítica, e a escrita de Silviano Santiago, enquanto “literatura menor”, encontra sua “frágil saúde”, sua potência política, não por tocar um tema que em si é atravessado por debates de várias ordens (falo da homoafetividade em *Mil rosas roubadas*), mas por mover, ou melhor, consistir em processo sempre informe, inacabado entre tal escrita e a vida, por consistir em possibilidade de vida.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. “O amigo”. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BORGES, Jorge Luis. “Lenda”. In: _____. *Elogio da Sombra*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. “A literatura e a vida”. In: _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.VNzlli7Thpk>>. Trad. Joca Wolff. Acesso em: 15 Dezembro 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura - O Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. “Caetano Veloso enquanto superastro”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. “Entrevista”. *Escritos - Revista da Fundação Casa Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 259-284, 2007. Entrevista concedida a Joëlle Rouchou e Júlio Castañon Guimarães.

_____. “Formação e Inserção”. *Estadão, Cultura*. 26 maio 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,formacao-e-insercao-imp-,878251>>. Acesso em: 16 Novembro 2014.

_____. *Mil Rosas Roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. “Silviano Santiago processa verdade e invenção em novo livro”. *Folha de São Paulo, Ilustríssima*. 8 Jun. 2014. Entrevista concedida a Álvaro Costa e Silva. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1466194-silviano-santiago-processa->