

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E
SUBJETIVIDADE

MAYARA BUENO DA SILVA

“EU FALO, EU MINTO”: A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO LITERÁRIO EM *O FALSO*
MENTIROSO, DE SILVIANO SANTIAGO

PONTA GROSSA
2016

MAYARA BUENO DA SILVA

“EU FALO, EU MINTO”: A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO LITERÁRIO EM *O FALSO MENTIROSO*, DE SILVIANO SANTIAGO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco.

PONTA GROSSA

2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S586 Silva, Mayara Bueno da
 "Eu falo, eu minto": a experiência no
 espaço literário em O falso mentiroso, de
 Silviano Santiago/ Mayara Bueno da Silva.
 Ponta Grossa, 2016.
 99f.

 Dissertação (Mestrado em Linguagem,
 Identidade e Subjetividade - Área de
 Concentração: Linguagem, Identidade e
 Subjetividade), Universidade Estadual de
 Ponta Grossa.

 Orientadora: Prof^a Dr^a Keli Cristina
 Pacheco.

 1.Silviano Santiago. 2.Falso mentiroso.
 3.Espaço literário. 4.Experiência
 literária. I.Pacheco, Keli Cristina. II.
 Universidade Estadual de Ponta Grossa.
 Mestrado em Linguagem, Identidade e
 Subjetividade. III. T.

CDD: 801

MAYARA BUENO DA SILVA

“EU FALO, EU MINTO”: A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA EM *O FALSO MENTIROSO*,
DE SILVIANO SANTIAGO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 04 de outubro de 2016.

Keli Cristina Pacheco – Orientadora
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Débora Cota
Doutora em Literatura
Universidade Federal da Integração Latino-americana

Rosana Apolonia Harmuch
Doutora em Estudos Literários
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Para meus pais, Wilson e Sandra, e para meus irmãos, Emanuel e Moises. Vocês são caminho e luz.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wilson e Sandra, por acreditarem em mim.

À professora Dr.^a Keli Cristina Pacheco, pela dedicação, paciência e companheirismo. Suas orientações foram conversas de ânimo e crescimento acadêmico e pessoal. Obrigada.

Às professoras Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch e a Dr.^a Débora Cota, por terem aceitado participar da banca, e pelas leituras e contribuições para este trabalho.

Aos professores do Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, em especial, para os professores com quem cursei disciplinas.

À Vilma, secretária do Mestrado, pelos esclarecimentos, disposição e simpatia.

Ao Lucas Walker Victor Rieger e à Paula Gabriella Trindade, pela amizade e compreensão de sempre.

Ao Iury de Mattos. Dono das palavras de atenção e incentivo.

Aos amigos e familiares, que de alguma maneira contribuíram e que entenderam minhas ausências constantes.

À CAPES, pela contribuição financeira durante parte deste trabalho.

Gratidão a todos.

“A gente aprende as coisas, me ensina no curtíssimo parágrafo seguinte, não é para ser mais orgulhoso do que já normalmente somos. O saber é o caminho da caridade.”

(Silviano Santiago)

RESUMO

Este trabalho propõe a leitura do romance *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, como espaço literário, apropriando-se do termo de Maurice Blanchot, onde experiências literárias possibilitam um processo de diluição dos seus próprios limites, como realidade e ficção, em um exercício de autoquestionamento constante. O eixo do pensamento crítico de Silviano Santiago é o conceito de “entre-lugar” que, baseado no ritual antropofágico, desconstrói discursos binários e o conceito de origem. Sua compreensão torna-se essencial para entendermos as relações literárias e como o romance aqui estudado estabelece diálogos entre a ficção e a teoria do autor, logo, entre o ficcionista e o crítico. Articuladas às discussões de autores como Walter Benjamin, Michael Foucault e Giorgio Agamben, pensamos o espaço literário do romance de Silviano Santiago como um lugar de desconstrução, onde estatutos são colocados sob suspeita e onde a literatura é, também, teoria.

Palavras-chave: Silviano Santiago. Falso mentiroso. Espaço literário. Experiência literária. Maurice Blanchot. Literatura brasileira.

ABSTRACT

This study aims the reading of the novel *O falso mentiroso: memórias*, by Silviano Santiago, as literary space, according to Maurice Blanchot's concept, where literary experiences enable an action of dilution of its own limits, such as reality and fiction, in a constant self-questioning exercise. The axis of Silviano Santiago's critical thought axis is the "space-in-between" concept, based on the anthropophagic ritual, which deconstructs binary speeches and the concept of origin. Essential to us understand the literary relations and how this studied novel sets dialogs between fiction and the author's theory, therefore, between the fictitious writer and the reviewer. Connected to discussions of authors such as Walter Benjamin, Michael Foucault e Giorgio Agamben, we conceive Silviano Santiago's novel literary space as a place of deconstruction, where statutes are rated under suspicion and where the literature is also, theory.

Palavras-chave: Silviano Santiago. Falso mentiroso. Literary space. Literary experience. Maurice Blanchot. Brazilian literature.

SUMÁRIO

INÍCIO DE CONVERSA	9
1 ILUMINANDO OS CAMINHOS	12
1.1 ESCRITOR COMO CRÍTICO, CRÍTICO COMO ESCRITOR.....	19
1.2 O <i>ENTRE-LUGAR</i> : ESPAÇO ANTROPOFÁGICO DE SILVIANO SANTIAGO.....	24
1.3 ABRINDO PARÊNTESSES PARA O <i>FALSO MENTIROSO</i>	37
2 ROMANCE: ESPAÇO LITERÁRIO	44
2.1 O ROMANCE E SUA PRÓPRIA (FALTA) LEI	44
2.2. BALAIO CRIATIVO DE SILVIANO SANTIAGO.....	48
3 AS FRONTEIRAS DA LITERATURA.....	58
3.1 “EU FALO”.....	63
3.2 O ESPAÇO LITERÁRIO DE SAMUEL	67
4 EXERCÍCIO DA LITERATURA DO EU	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	94

INÍCIO DE CONVERSA

Silviano Santiago é renomado para além das fronteiras brasileiras como um grande crítico literário com importantes publicações de ensaios e textos teóricos que significaram um passo adiante para os estudos culturais e literários latino-americanos. Autor de coletânea de ensaios significativos como *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, publicado pela primeira vez em 1978, e *Nas malhas da letra* (1988), Silviano se mostra um escritor e pensador perspicaz e sensível ao posicionamento singular que a produção literária da América Latina ocupa, e ao constante movimento de mudanças pelas quais a literatura passa. Os reflexos desses “sentidos apurados” estão em todo texto que o autor mineiro produz, seja ele teórico ou ficcional, onde Silviano rege a mobilidade das produções culturais em um processo de desconstrução e construção constante. Exemplo da reescrita que constrói com o destruído, com o já existente, é seu romance consagrado *Em liberdade* (1981), que problematiza os limites do discurso ficcional, pondo à luz sua fragilidade e potência.

A meu ver¹ e a partir das minhas experiências de leituras literárias, percebi que o nome de Silviano Santiago é ainda muito associado à sua produção crítica, salvo o romance *Em Liberdade*. Partindo deste pressuposto, surgiu o interesse em estudar sua ficção, e em especial como corpus deste trabalho o romance *O falso Mentiroso: memórias* (2004). Não pretendo com isso afirmar que sua obra literária não foi ou é reconhecida, nem que foi negligenciada pelos estudos acadêmicos, mas apenas trazer à luz de reflexão o romance em destaque e a partir dele trilhar caminhos que se transpassam inevitavelmente com a crítica do autor e com discussões apontadas por outros autores, uma vez que entendo que a escrita de Silviano Santiago desconstrói uma visão de ambivalência entre teoria e ficção.

O falso mentiroso chamou-me a atenção pelo conflituoso discurso que o narrador apresenta ao leitor. O narrador articula suas experiências e história de vida em um emaranhado de versões que se contradizem, colocando em xeque

¹ Adoto ao longo deste trabalho a 1ª pessoa do singular e a 1ª pessoa do plural, levando ao empírico a estratégia discursiva de Silviano Santiago, ou melhor, de Samuel: “Este *eu* que não quis ser *nós*. E é. É expressão de *nós*. Nós atados com escrúpulo e cuidado, que elimina o *nós*. Dão autonomia ao *eu*. (SANTIAGO, 2004b, p. 181).

a noção de que há uma verdade como condutora da narrativa no seu espaço literário ao construir um narrador complexo que se auto-(des)constrói no instante da escrita. Esse narrador duvidoso, que afirma e nega o tempo todo as suas vivências biográficas, leva o leitor para um espaço movediço de desconfiança radical. Com isso, reflexões sobre o estatuto literário e suas fronteiras são colocadas em suspenso, pois estamos diante de um romance em que o pacto com a verdade interna é rompido a todo momento, descaradamente.

A imagem que se ajusta ao que aqui será apontado é a do fazer poético e literário como um discurso que exige recolhimento e afasta o eu que diz do que diz, ao mesmo tempo em que deixa um eco incessante de vozes murmurantes desse eu. Cito uma passagem do romance que tem relação com o que acabo de dizer: “A mim? Ou aos vários eus que convivem dentro de mim?” (SANTIAGO, 2004b, p. 135). Outro ponto importante é o de assumir as versões possíveis do narrado como se os vários eus tivessem direito de voz ao longo da narrativa, sem preocupação ou compromisso do narrador com uma verdade única, esclarecedora, ao passo que o próprio narrador vai questionando-as. Assim, o excerto acima citado, ilustra a hipótese de que no espaço literário todos são falsos mentirosos, como veremos adiante.

A afinidade e interesse pelo autor vêm da trajetória particular. Diferente de muitos estudantes de Letras, não conheci o crítico Silviano Santiago primeiro e sim o ficcionista com o romance *Stella Manhattan* que viria a ser meu objeto de pesquisa na iniciação científica. Posteriormente, tive contato com textos críticos e teóricos² e outros romances do autor, e percebi sua relevância e contribuição para os estudos literários e para o arquivo da nossa literatura brasileira contemporânea.

A escolha específica do *corpus* - *O falso mentiroso: memórias* - justifica-se pelo aspecto do discurso problemático do eu, construído por uma verdade instável, ou melhor, possíveis verdades, que instigam a discussão do campo literário como espaço possível para que estratégias narrativas como esta possam acontecer.

² Tratamos aqui os termos *crítico* e *teórico* como equivalentes, não os distinguindo.

Para nortear o que pretendo demonstrar terei como amparo teórico algumas discussões presentes em estudos de Maurice Blanchot, Michael Foucault, Walter Benjamin, Ettore Finazzi Agrò, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e Paul De Man que serão trazidos para encontro com o texto do *corpus*.

O capítulo **Iluminando os caminhos** traz brevemente a trajetória de Silvano Santiago e expõe a respeito da obra aqui analisada.

Já no segundo capítulo intitulado **Romance: espaço literário** faço uma reflexão sobre o que podemos aqui chamar de “experimentalismo”, de Silvano Santiago, ao se apropriar e tornar característico de suas criações um discurso híbrido pautado na experiência, memória e na verdade poética. A fonte deste capítulo foi o texto proveniente da fala de Silvano Santiago em uma palestra no SESC/Rio de Janeiro, chamado *Meditação sobre o ofício de criar*. Na ocasião, Santiago refletiu sobre a ficcionalização do sujeito no discurso híbrido, tomando a autobiografia como forma de contribuir no panorama sobre o exercício da literatura do eu.

O capítulo seguinte, **As fronteiras da literatura**, apresenta a progressão do estatuto do romance ao longo da história literária e como o romance reflete sobre sua própria ficção e constituição sendo sua escrita como um jogo que surge do não dito ou das lacunas que as palavras manifestas possibilitam em uma estratégia narrativa artilosa de romper com ela mesma. Neste capítulo nos ocuparemos da narrativa do romance *O falso mentiroso* a partir da reflexão de como o sujeito do discurso constrói no espaço narrativo a ficcionalização do eu. Acredito que desde seu subtítulo, *memórias*, o romance mostra a fragilidade da noção de verdade em um processo complexo que é o de revitalizar um discurso, neste caso por meio da escrita.

Por fim, o capítulo que segue é denominado **Exercício da literatura do eu**, nele as questões entre ficção e biografia são levantadas a partir das percepções atuais sobre a representação, auxiliando-nos a perceber a construção híbrida de contaminação da narrativa do romance aqui estudado.

1 ILUMINANDO OS CAMINHOS

Este capítulo justifica-se pela necessidade de contextualizar a escrita de Silvino Santiago, a partir da sua origem e formação, bem como trazer um panorama da sua obra e produções.

Natural de Formiga, Minas Gerais, SS³, nascido em 1936, teve primeiro contato com a arte do cinema quando frequentava o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) em Belo Horizonte. De acordo com informações que constam em um blog não oficial, “Silviano Santiago – Fontes de Pesquisa”, foi neste grupo que Silviano Santiago conheceu textos de estética e literatura, e em seguida começou a publicar crônicas e contos em periódicos regionais. Graduou-se em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais e como especialista em Literatura Francesa pelo Centre d’Etudes Supérieures de Français foi convidado a fazer seu doutorado na Universidade de Paris – Sorbonne em 1961. Nas décadas de 60 e 70 lecionou em universidades da França, Estados Unidos e Canadá e quando retorna para o Brasil dá aulas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense onde se aposenta, mas não interrompe suas participações em conferências e eventos, nem suas produções de crítica literária e ficção.

Como resultado desta intensa carreira acadêmica SS possui uma vasta obra somando mais de trinta livros publicados:

Na qualidade de crítico literário e professor universitário tenho participado com regularidade da vida intelectual brasileira. Artigos, palestras, prefácios, resenhas de livro, entrevistas e depoimentos meus pontuaram com certa regularidade o quase meio século das minhas atividades profissionais. (SANTIAGO, 2004a, p. 7).

No entanto, duas obras suas foram e são de grande destaque para a produção literária brasileira, uma no campo crítico e outra no literário, são elas respectivamente: *Uma literatura nos trópicos* e *Em liberdade*. A primeira é uma coletânea de ensaios críticos publicada em 1978 que coloca o conceito historicamente construído de América Latina sob rasura e assim também suas produções culturais, instigando sua independência ao apontar seu lugar próprio face à produção ocidental. O ensaio “O entre-lugar do discurso latino-

³ A partir de agora, para nos referirmos a Silviano Santiago podemos utilizar apenas as suas iniciais SS.

americano” se destaca como primordial para entender a posição da nossa literatura latina diante das produções dos colonizadores – europeus:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2013, p. 30).

SS propõe não apenas uma nomenclatura, mas uma ação: a independência do texto latino-americano a partir do conceito de antropofagia, em um novo posicionamento artístico, sem influenciador e sem influenciado, desfazendo fronteiras e assim marcando o lugar único da produção latina.

Em 2000, mais de vinte anos depois, *Uma literatura nos trópicos* recebeu sua 2ª edição chegando a um público de perfil diferente daquele do final dos anos 70, porém as inquietações, mesmo com novas configurações, permaneceram. Na nota prévia da reedição SS fez somente algumas mudanças de estilo, tradução de citações e observações da sua relação com a literatura enquanto teórico e ficcionista, nada além é alterado. Essa observação aparentemente simples revela uma característica cara: a atemporalidade de seus textos. Vinte e dois anos depois e seus textos revelam-se atuais a respeito da cultura nacional. O contexto social mudou: da ditadura vivemos agora na democracia, mas seus textos conseguem se comunicar com a nova geração de leitores e apontam para questões pertinentes atualmente. A atemporalidade dos ensaios é observada pelo próprio autor: “sinto uma estranha sensação, neste momento em que entrego este livro a olhos que viram a luz pela primeira vez naquela época” (SANTIAGO, 2000, p. 7). SS ao publicar a 2ª edição, vinte anos depois, tinha consciência de que seus textos ainda conseguiriam comunicar questões ainda tão pertinentes e do nosso tempo, pois os leitores podem ser novos, mas os assuntos debatidos, infelizmente não. Falo infelizmente porque a permanência da necessidade de tal discussão revela que ela ainda não foi devidamente ouvida.

O eixo do pensamento de Santiago é a noção de *entre-lugar* que tenta localizar a cultura latino-americana entre tantas outras, sendo possível perceber que esse é o fio condutor da sua escrita. Os textos datados da década de 70 poderiam ser fixados no tempo em que foram produzidos,

todavia, os dias atuais ainda respiram questões que lá foram discutidas, alimentando-se delas. Por isso a relevância de *Uma literatura nos trópicos* e do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” para os estudos literários: porque instrumentaliza o sistema cultural e literário como força que repensa e reconstrói.

A segunda obra aqui escolhida como representativa da escrita de SS é o romance *Em liberdade* com sua primeira edição em 1981. Como um diário ficcional de Graciliano Ramos (1892-1953) são relatados seus primeiros meses após a saída da prisão, espécie de desdobramento de *Memórias do Cárcere*⁴. *Em liberdade* SS apresenta-se como personagem-editor e constrói uma narrativa audaciosa em que mimetiza a escrita do alagoano em seu estilo e ficcionaliza dados da sua vida. Em texto chamado “Elogio de Silviano Santiago”, o historiador Francisco Iglésias declara a respeito de *Em liberdade*:

Exemplo digno de referência é *Em liberdade*, de 1981, quando retoma a trajetória de Graciliano Ramos, expressa em suas *Memórias do Cárcere* [...] só muita ousadia pode explicar que alguém tente completar o texto do autor alagoano, com uma espécie de diário sobre o tempo que vive livre [...] *Em liberdade* é um dos textos mais inventivos e ousados na literatura atual e diz muito do escritor mineiro. (IGLÉSIAS, 1997, p. 18-19).

O que Silviano Santiago faz nesse romance é ser uma espécie de papel carbono de Graciliano Ramos em um diário íntimo do alagoano sob o resguardo de “uma ficção de Silviano Santiago”:

Como em vida não negou aos outros o que tinha na gaveta, certamente não me negará o que teria ficado submerso no rio do tempo.

Apenas uma coisa pediu-me o legítimo dono dos originais: que seu nome não fosse revelado [...] Acatei o pedido. Portanto, toda a responsabilidade desta publicação recai sobre este, que assina, Silviano Santiago. (SANTIAGO, 1981, p. 13) (grifo nosso).

O pastiche que SS constrói de Graciliano Ramos é um discurso que por um lado tenta envolver o leitor com a legitimidade do testemunho, por outro deixa explícito na capa que se trata de uma ficção de Silviano Santiago. Portanto, temos um diário íntimo inventado como continuação de *Memórias do Cárcere*, porém agora com o ficcionalizado narrador “em liberdade”. Santiago

⁴ *Memórias de Graciliano Ramos sobre o período em que ficou preso (março de 1936 a janeiro de 1937). Publicado em dois volumes, postumamente, em 1953.*

dá consistência e aparente autenticidade quando se assume como editor e responsável pela publicação com o argumento de tratar-se de um material que recebeu de um amigo do escritor alagoano, “foi nessa ocasião e circunstância que conheci o velho amigo de Graciliano e guardião dos originais de *Em liberdade*” (SANTIAGO, 1981, p. 12). Em todo o diário o narrador reflete além da prisão física, a prisão da linguagem, em um constante exercício de seleção entre o que pensa e o que fala/escreve. O narrador característico de SS explora antíteses e “brinca” conscientemente com as relações entre ficção e realidade. No ensaio “O cárcere da memória: *Em liberdade*, de Silviano Santiago”, K. David Jackson partilha dessa mesma visão de SS colocando sua escrita em liberdade e afirma:

Ao escolher por escrever em uma prisão dupla, isto é, relançando as memórias de Graciliano como história e estória, memória e fábula, acontecimento e simulacro, Silviano dá ao leitor o subtexto de sua própria libertação, como autor, de estruturas repetitivas de armadilhas e confinamentos. (JACKSON, 1997, p. 95).

Dessa forma, o romance *Em Liberdade* pode ser considerado como base de grande parte do projeto ficcional de SS, do texto que sempre parte de um anterior como decalque, e que se constrói e desconstrói o tempo todo no próprio ato de escrever, configurando assim uma ficção que problematiza o seu fazer, que expõe seus limites.

Autran Dourado, conhecido escritor e conterrâneo de Silviano Santiago, em ensaio intitulado “Um crítico pós-moderno”, destaca como romances fundamentais de SS *Em liberdade* e *Stella Manhattan* e classifica como “ótimo” *Uma Literatura nos Trópicos*. Para Dourado este último já desvendava “o crítico culto e lúcido, com as sensíveis antenas voltadas para o novo, que não se conforma com o ramerrão acadêmico” (DOURADO, 1997, p. 140) e afirma ainda que essas obras só fizeram crescer o reconhecimento de SS.

Com receptividade crítica, pode-se considerar que essas produções: *Uma literatura nos trópicos* e *Em Liberdade* - sintomaticamente, apontam o percurso de SS nas duas vertentes: crítica e ficcional. Ao aproximarmos esses campos percebemos que um se alimenta do outro, deslocando o que parecia inicialmente polaridades com o movimento da diferença e estremecendo o estatuto do texto literário. A teoria e criação de SS caminham de mãos dadas,

por exemplo, ao fazer pastiche de Graciliano Ramos, Santiago articula a literatura dentro dela mesma. Para atestar tal perspectiva, afirma o próprio autor: “Criação e crítica se lançam na minha obra com o mesmo ímpeto e coragem. Criação e crítica são intercambiáveis (SANTIAGO, 2002, p. 10)”.

Silviano Santiago revela fôlego em suas produções, tanto literárias quanto críticas, quando percebemos a constância de suas publicações, dentre as quais destacamos: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (1982); *Stella Manhattan* (1985); *Nas malhas da letra* (1989); *Uma história de família* (1993); *Keith Jarrett no Blue Note* (1996); *De cócoras* (1999); *O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural* (2004); *Histórias Mal Contadas* (2005); *As Raízes e o Labirinto da América Latina* (2006); *Heranças* (2008); *Anônimos* (2010) e *Mil rosas roubadas* (2014). Suas coletâneas de ensaios como *O cosmopolitismo do pobre*, por exemplo, são resultado da reunião de textos produzidos distintamente, que reunidos são publicados posteriormente.

Ganhador de diversos prêmios ao longo de sua carreira, SS já recebeu o título de Chavalier na França; a medalha de Comendador do Ministério da Cultura do Brasil; o prêmio Machado de Assis da ABL pelo conjunto da obra; o Prêmio Jabuti; entre outros, sendo seus mais recentes o Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso 2014, da Universidade de Talca, no Chile, por sua "extensa obra ensaística e romancista" que de acordo com o júri “propõem um pensamento original sobre as identidades, as minorias e as relações de gênero, construindo pontes entre diversos contextos culturais latino-americanos em uma perspectiva integradora”⁵, e o prêmio Oceanos 2015, antigo Portugal Telecom, com o romance *Mil rosas roubadas* na categoria de melhor livro publicado em 2014.

A indistinção além de estar presente entre a crítica e a ficção de SS, toma seu lugar também entre a imagem do menino do interior de Minas com suas leituras interioranas, e entre o homem “viajado” com uma extensa bagagem de leitura. Essas duas imagens ocupam o mesmo cenário de escrita perdurando uma na outra: o menino formiguense mesmo diante da passagem do tempo e das experiências da vida adulta e o professor universitário. As

⁵ Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritor-brasileiro-silviano-santiago-ganha-premio-literario-no-chile-13823944#ixzz4Rvzh3NMT>

facetas não se apagam uma diante da outra, pelo contrário, amalgamam-se, anacronizam-se. Como o próprio SS declarou em entrevista ao Jornal Rascunho de dezembro de 2010⁶:

O gibi e o cinema carregavam para mim uma visão cosmopolita de mundo [...] comecei, e aí vem o meu desejo de ser escritor, a ter uma vida muito grande em imaginação. Fui com a família para Belo Horizonte, e de lá, sozinho, para o Rio de Janeiro. Ganhei uma bolsa de estudos do governo francês para estudar na França. Da França, fui trabalhar nos Estados Unidos. Lá, trabalhei 12 anos como professor. Aí, voltei ao Brasil, retornei várias vezes aos Estados Unidos, à França e ao Canadá como professor visitante. Acho que isso tudo, que esse tipo de carreira, já está ali naquelas imagens de gibi de seriados e dos filmes. Um conhecimento de mundo – e aqui voltamos novamente à função da literatura -, da realidade mundial, impensável para um menino de sete anos numa cidade como Formiga no interior de Minas Gerais. (SANTIAGO, 2010, p. 6).

A fala de SS, no trecho da entrevista acima, dá o exemplo de como as atividades ficcionais e críticas estão intrínsecas no fazer de qualquer escritor. A *ars poética*, defendida por Autran Dourado, dava seus primeiros passos entre os romancistas brasileiros lá no século XIX com José de Alencar em *Como e Por que sou romancista*. O exercício de análise e auto-análise, de acordo com Dourado, é o que ajudaria autores brasileiros a sair da sombra de outras literaturas e daria “consciência nacional” de escritor e artesão ajudando a desenhar a faceta da nossa literatura brasileira. O autor cita o ensaio de Silviano Santiago “Alegoria e Palavra” (1965) onde SS coloca Alencar entre nomes da literatura que tinham esse empreendimento e espírito crítico, como Henry James e Mallarmé, contudo, é preciso ressaltar que Autran Dourado preocupa-se, no excerto citado, em contrapor a nossa literatura às outras, seguindo uma tradição autonomista da crítica, que SS problematiza em seus estudos e ficções, como veremos mais adiante.

Como conhecedor da cultura francesa e americana e leitor voraz, Santiago sempre percorreu as linhas de perspectivas contemporâneas sobre a cultura e arte em geral, o que reflete em suas facetas como professor, crítico e ficcionista.

⁶ Entrevista concedida a Luís Henrique Pellanda para o Paiol Literário, projeto do Jornal Rascunho, edição de dezembro de 2010. Disponível em: <http://rascunho.com.br/silviano-santiago/>.

Oriundo da PUC do Rio de Janeiro, SS procede de uma geração de professores com formação descentrada e com uma visão teórica cosmopolita (LIMA, 1997, p. 172), o que lhe permitiu ter uma abordagem diferenciada dos moldes estruturalistas recorrentes até então. No exterior, os Estudos Pós-colonialistas já ganhavam espaço e no Brasil será somente na década de 70, com textos como “O entre-lugar do discurso latino-americano” que a América Latina inicia discussões em chave teórica sobre uma “subversão das hierarquizações efetuadas durante séculos em torno de critérios de “atraso” e de “originalidade”” (IDEM, p. 175).

Mesmo com o conhecimento de realidades estrangeiras e leituras de teóricos que partem de outros lugares de fala, como Michael Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, SS sempre voltou seu pensar para a realidade da literatura brasileira e latino-americana diante do panorama mundial. Como exemplo, no ensaio *O cosmopolitismo do pobre* Santiago parte da cena de um filme português para abordar a complexidade de imigração onde a diversidade é marginalizada e/ou engolida pelas metrópoles. Ao mesmo tempo em que as políticas sociais defendem o multiculturalismo, escreve Santiago, elas o temem. Por isso tais políticas assumem uma postura de referência construída pelos colonizadores, afirma SS, que foi imposta e perpetuada para tentar dar conta do “diferente” sem pensar na possibilidade de um revés:

O feitiço se vira contra o feiticeiro na própria casa deste. Fora do seu lugar de criação, o antigo multiculturalismo serve hoje para resolver problemas conflituosos e apocalípticos que pipocam nas nações da primeira versão da União Européia. (SANTIAGO, 2004a, p. 54)

De acordo com Silviano Santiago, uma reconfiguração social é necessária para contemplar todo esse multiculturalismo cosmopolita, tanto dos novos que chegam em busca de melhores condições, quanto dos velhos excluídos pelo processo histórico, assim:

A cultura nacional estaria (ou deve estar) ganhando uma nova reconfiguração que, por sua vez, levaria (ou está levando) os atores culturais pobres a se manifestarem por uma atitude cosmopolita, até então inédita em termos de grupos carentes e marginalizados em países periféricos. (IDEM, p. 60)

Sem haver predominância de uma cultura sobre a outra, SS ressalta a tímida, porém significativa iniciativa de intercâmbio cultural entre pesquisadores

brasileiros com estrangeiros em algumas universidades, a partir da década de 60. Essa possibilidade de romper fronteiras possibilita que o cosmopolitismo seja refletido por um grupo além de “ricos e ociosos, de diplomatas e intelectuais” (IBIDEMa, p. 61), em uma troca cultural que permite que estrangeiros subam a favela e moradores de comunidades carentes vão para culturas historicamente dominantes. A deglutição da cultura do outro, valendo-se da metáfora antropofágica, que discutiremos mais adiante, potencializa o exercício proposto por SS, de buscar sempre a relação horizontalizada entre as diferentes produções culturais colocando-as sempre em uma relação mútua de aproximação e distanciamento.

1.1 ESCRITOR COMO CRÍTICO, CRÍTICO COMO ESCRITOR

O projeto literário de Silviano Santiago apresenta uma proposta de “obra em conjunto” no sentido de não tratar a crítica e ficção como ambivalências, mas como complementares em um exercício onde essas duas escritas se somam, assim o trabalho do crítico e ficcionista se fundem aliados no projeto de pensar a literatura através de condições que ela mesma oferece, como a crítica. Neste sentido, parece pertinente a feliz metáfora criada por J. Hillis Miller entre hóspede e hospedeiro para a inerente relação paradoxal entre escritor-crítico. Propondo uma leitura inspirada na desconstrução de Jacques Derrida, autor que SS conhece bem, o autor e crítico americano lê o mundo em sistemas: de pensamento, de linguagem e/ou de organização social, o que implica a relação hospedeiro e hóspede em todos esses sistemas. Hillis Miller parte do próprio conceito biológico e aponta uma ambiguidade ao escrever que o hóspede seria o visitante amigo e ao mesmo tempo o estranho com a habilidade de invadir seu hospedeiro, matá-lo e transformá-lo em réplicas dele mesmo – vírus. Segundo o autor, a crítica desconstrutiva é o vírus que invade as leituras unívocas e óbvias dos textos, por meio das suas próprias fendas: “a relação entre dois elementos contíguos quaisquer nessa cadeia é uma estranha oposição que é, ao mesmo tempo, de íntima afinidade e inimizade” (MILLER, p. 19). Nesse aparente paralelismo, que não se trata somente de opostos, está o sujeito ficcionista e crítico que usam a linguagem com fins aparentemente diferentes, mas que não se excluem, problematizando nesse

movimento o próprio espaço da ficção e da crítica, operacionalizando uma espécie de *entre-lugar*, para ficarmos com um conceito familiar de SS. Assim, Santiago crítico está em Santiago ficcionista e vice-versa, os limites se fundem, um abriga o outro, sem qualquer sinal de hierarquia entre eles.

As leituras e reflexões desconstrutivistas propuseram, não somente ao campo literário, mas a todas as áreas do conhecimento humano, uma flexibilidade dos discursos representadas pelas reflexões filosóficas de autores como Walter Benjamin, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michael Foucault entre tantos outros, que perceberam a aparente “indisciplina” das teorias impossibilitando delimitá-las. Isso significa que a teoria não é mais designada para uma área específica, ela toma contato com várias outras e contamina-se resultando numa terceira caracterizada pela mescla. Por consequência, a literatura também se tornou um campo de vários outros discursos que ao contrário de fazê-la perder sua “identidade”, potencializa-a, assim ela (a literatura) está em constante inversão entre parasita e hospedeiro, chegando a um lugar fronteiro, “zona intermediária, região de hospedeiro e de parasita, nem dentro nem fora” (IDEM, p. 26) desafiando o trabalho de autores contemporâneos como Silviano Santiago.

A leitura de “desconstrução” sugerida por Hillis Miller, toma o conceito de Jacques Derrida (*déconstruction*), do qual SS já declarou ser grande admirador e leitor. Em *Glossário de Derrida* (1976) organizado por Santiago, lemos no verbete desconstrução:

A leitura desconstrutora propõe-se como leitura descentrada e, por isso mesmo, não se reduz apenas ao movimento de *renversement*, pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do centro como lugar fixo e imóvel (SANTIAGO, 1973, p. 17).

Tal definição denuncia a abordagem desconstrutivista de SS como operação de revisar os pressupostos teóricos metafísicos de centros tradicionalmente emanantes de padrões de produção cultural e colocá-los em deslocamento, tirando-os de um centro e evidenciando as lacunas de tal texto em um processo de inversão, como escreve Miller:

A metafísica poderia então ser redefinida, do ponto de vista desse *trivium*, como um efeito retórico ou tropológico inevitável. Ela não

seria uma causa, mas um fantasma gerado dentro da casa da linguagem, pelo jogo da própria linguagem. “Desconstrução” é um dos nomes atuais para essa inversão”. (MILLER, 1995, p. 23).

Cabe ressaltar que o movimento de inversão não é apenas substituir um centro por outro, mas observar o movimento em si onde os centros são postos em trânsito e separados ou unidos por uma membrana que delimita concomitantemente o dentro e o fora. Essa noção derridiana, da qual J. Hillis Miller e SS partilham, desconstrói a linguagem articulada a partir de binômios e assim, de um centro regulador. O deslocamento de conceitos mostra que os discursos não têm uma essência, que eles operam em transdisciplinaridade, como afirma Eneida Maria de Souza: “uma vez que a particularidade desses discursos reside justamente no rompimento dos princípios reguladores da racionalidade moderna” (SOUZA, 2012, p. 40). A relação parasita e hospedeiro é, dessa forma, inerente a qualquer estrutura em que as bordas se limitam e se expandem, pois trazem a oscilação indefinível dessa relação, “a região que habitamos, onde quer que esteja, é sempre essa zona intermediária, região de hospedeiro e de parasita, nem dentro nem fora” (MILLER, 1995, p. 26).

A relação de contaminação das fronteiras, assim como entre crítica e ficção, também atinge as fronteiras do autor como sujeito e do autor como produtor. Como já dito, a relação de contato não exclui, ela é desdobramento, por isso é possível perceber na escrita de SS um prolongamento, seja pela voz do professor crítico literário em ensaios, seja pelo mineiro de Formiga, seja pela voz de seus personagens/narradores. As aparentes ambivalências se somam ocupando o mesmo cenário, sendo possibilidades de vozes.

A consciência das várias vozes que os habitam e complexificam por meio de qual voz dizer, podem ser trazidas aqui tanto pelo narrador de *O falso mentiroso*, Samuel, quanto pelo SS enquanto ensaísta. Diante da consciência de vozes surge a conjuntura difícil de quem deve assumir o “eu falo” do que afirmo dizer? Nos trechos selecionados a seguir o narrador Samuel e SS, enquanto crítico, em ensaio chamado “Epílogo em 1ª pessoa”, trazem tais reflexões:

Há que distinguir. Vozes, tons, falas, sentimentos, ideias de cada um dos três corpos, dos quatro ou dos cinco eus que coexistem em mim. Normal. Há que aprender a voltar a entrecruzar, depois de

desentrecruzados, vozes, tons falas, sentimentos, ideias. Assim como aprendi. (SANTIAGO, 2004b, p. 181)

Sem identidade, sem rosto e sem nome próprio estável, qual é a *minha primeira pessoa* que, para se exprimir neste preciso momento, devo invocar e convocar? [...] Isso a que chamo de “minha experiência de vida” e isso a que chamo de “meus escritos”, não seriam uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada *cadeia de escolhas narcísicas de objeto*, de manufatura de *manequins* que, pela leitura e pela identificação *a posteriori* e, agora, neste meu corpo, são eu não sendo eu? (SANTIAGO, 2004a, p. 245).

Os dois trechos mostram o eu problematizado diante da não possibilidade de segmentação entre os sujeitos de linguagem, como ecos inerentes que trazem consigo. SS faz crítica literária na ficção por meio da voz de um narrador criado por ele, ou seja, seu discurso enquanto crítico literário está por trás do cenário ficcional e mesmo não visível sua ausência o faz presente. O estatuto do ensaio geralmente remete o leitor a rastros do autor que assina, pessoa biológica, estudioso, responsável pelo que diz, afinal não estamos no espaço da ficção e o nome do autor confere credibilidade àquele texto. No entanto, como somente deixar a voz do crítico ignorando as experiências pessoais, os ecos? O texto exige um nome que lhe dê estatuto e circulação, já afirmava Foucault (2009), e uma das particularidades de SS é trazer tais hesitações para seus textos como forma de discuti-las, de mostrar ao leitor que as construções por onde ele percorre, texto crítico/teórico e ficcional, não são bem resolvidas e nem podem ser, eles são um exercício incessante.

Nesse aspecto está a função da literatura para SS, como predisposta à multidisciplinaridade, porque ela (literatura) dialoga com a teoria e conhecimento de diversas outras disciplinas. A elasticidade das suas fronteiras textuais comportam a sabedoria proveniente de diversos olhares, leituras, situações, cenas etc., com as quais o leitor tem contato e que lhe dão condições de posicionar-se diante do mundo. Em entrevista já citada ao Jornal Rascunho, SS afirma: “A literatura é extraordinária porque é pluridisciplinar. Desde que seja um leitor motivado, que consiga dar sentido aos livros lidos, você passa a ter uma visão e um conhecimento de mundo extremamente ricos” (SANTIAGO, 2010, p. 5), ora, a literatura ilumina visões e possibilidades. A literatura, assim, representa “conflitos” e instabilidades de várias ordens, e se o

leitor for sensível a isso será capaz de estabelecer relações entre o que lê, sua realidade imediata, e a possibilidade de transformação do mundo e de si.

O narrador Samuel conceitua a literatura como um representar do cotidiano através de alegorias, nada de autêntico. Influenciado por observar a mãe adotiva, Donana, a se maquiar, Samuel encontra na representação o fascinante olhar de perceber a realidade não com olhos nus como um documentário, mas sim, maquiá-la a seu gosto e criar a sua própria realidade do instante capturado:

Ensinou-me a gostar mais do panqueique do que do rosto limpo [...] Mais da representação do que da realidade [...] Passei a ser como ela. Totalmente contra a coisa real. A favor de algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é [...] Aqui, na realidade, as coisas são o que podem ser. (SANTIAGO, 2004b, p. 140, 141, 143).

A possibilidade que o espaço literário oferece para narrar o que poderia ser nos remete imediatamente ao conhecido trecho de *A poética clássica* de Aristóteles, quando diferencia o trabalho do poeta e do historiador. Nos diz o filósofo grego: “Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1981, p. 12). Em um primeiro momento podemos pensar que Samuel, como Aristóteles, acredita no “extra” que a ficção pode oferecer à realidade por seu caráter menos factual do que a História. A representação surge como uma maneira de maquiar a realidade, porém não alcançando um espaço mais livre, como define Aristóteles, mas colocando-se “contra a coisa real”, como define Samuel. No trecho citado há ainda uma ambiguidade em “na realidade”, que pode indicar tanto um advérbio de afirmação, reiterando uma tendência aristotélica da representação como possibilidade, quanto se referindo ao lugar de onde ele fala, o aqui, como realidade. Se tomarmos a segunda opção, vemos uma radicalização maior da negação da definição aristotélica de ficção quando Samuel afirma: “Aqui, na realidade, as coisas são o que podem ser”. Ora, é preciso pensar que Samuel não está no espaço da realidade, sua fala parte do espaço do falso, da ficção, assim, é como se tudo fosse ficção e a realidade nada mais é do que uma versão, portanto, maquiagem, e assim *ad infinitum*.

1.2 O ENTRE-LUGAR: ESPAÇO ANTROPOFÁGICO DE SILVIANO SANTIAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente.
Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada
de todos os individualismos, de todos os
coletivismos. De todas as religiões. De
todos os tratados de paz.
Oswald de Andrade.

As discussões que os Estudos Culturais causaram no campo literário, ou melhor, na percepção dos estudos literários nas últimas décadas desencadeou reflexões que se propuseram a olhar para a maneira como a nossa literatura foi sendo construída ao longo da história, procurando reconstruí-la a partir da singularidade de seu lugar de enunciação. Pensar a nossa literatura não como cópia tal qual, nem como original, mas como única, destacando o pensamento da diferença proposto por pós-estruturalistas como Derrida e Deleuze, vai ser importante para autores que olharão as produções culturais brasileiras não percebendo a diferença como exótica, mas como um descentramento cultural, um impulso para um olhar às margens ou para aquilo que é dito estar à margem.

Os críticos que seguirão o caminho dos Estudos Culturais vão ler e produzir a partir de diversificados parâmetros como étnicos, políticos, de gênero, mas sempre buscando uma abordagem multidisciplinar com a realidade social. Nessa esteira de pensamento vem SS propondo uma ótica de leitura diversificada para textos clássicos e problematizando a âncora que nossa literatura parece não conseguir se desvencilhar: a dependência cultural.

Na década de 60 SS, como dito anteriormente, vai para França onde passa a ter contato e a se identificar com as ideias pós-estruturalistas, notadamente com os textos de Jacques Derrida, perceptível em noções como “*defférence*” e “*origine*” presentes e performatizados nos textos de Silviano Santiago⁷. Preocupado em entender o lugar que as produções culturais latino-

⁷ De acordo com o *Glossário de Derrida*, organizado por SS, os verbetes são definidos como: *Defférence*: A palavra escrita é “diferença” na medida em que se oferece diferida (temporal e espacialmente) do que representa, reservada a uma decodificação contextual, inscrita numa cadeia de significantes. É a palavra que não se apresenta em “pureza”, oferecendo sua “verdade” mas pelo desvio de um significante, que é estranho à sua própria realidade;

americanas ocupam, em especial a brasileira, Silviano Santiago escreve um dos textos que será o alicerce de toda a sua obra: “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual propõe a noção de *entre-lugar* como leitura desconstrutivista para desestabilizar a noção binária de centro e margem. O que se coloca em questão é que as marcas deixadas pelo dominador nas produções de países colonizados denunciam seus passados históricos, contudo essas marcas indicam transgressão, marcando sua diferença pelas próprias diferenças transpostas.

A pergunta que move as discussões sobre nossa dependência cultural frente ao centro europeu é: “Quem somos nós?” Nossa identidade cultural parece ter sempre oscilado entre o “não ser” e “ser o outro”, ou seja, entre a rejeição e a identificação óbvia que a história nos impõe. Esse mal-estar (SOUZA, 2002) causado pela inadequação de um país subdesenvolvido que sente a falta de não pertencimento é o que motivou Santiago a pensar nossa cultura a partir dessa aparente “fraqueza” e fazer dela nossa força reveladora e identitária.

Para se repensar a dependência cultural SS retoma o conceito “antropofágico” proposto no início do século passado pelo Modernismo brasileiro. Pensando-o como uma ação de produção cultural aliada aos conceitos de diferença e origem, advinda de suas leituras de Derrida, Santiago descentraliza as forças de produção cultural propondo uma agressão, tal como o ritual antropofágico, tal como o vírus que ataca seu hospedeiro, para ficarmos a imagem anteriormente apresentada de Hillis Miller. É assim que ele, SS, pensa o lugar do discurso latino-americano em confronto com o europeu, como mecanismo de desconstrução onde um se apropria do outro em um movimento incessante, sem local de repouso. Novamente tomemos o texto de J. Hillis Miller em que a citação do crítico americano deixa claro o princípio da relação que rege o que denominamos a antropofagia do *entre-lugar*:

(SANTIAGO, 1976, p. 25) *Origine*: a origem pressupõe um centro interno ou externo, habitado pela verdade, que se manifestaria por meio de cópias, simulacros, como simples deslocamentos de metáforas [...] Derrida, ao solicitar o conceito de “origem”, torna possível pensar a escritura sem referente, pensar a *différance* nas diferenças. Dessa forma, não trabalha com o núcleo original, mas com o que chama de “secundariedade originária”, onde se inscrevem as diferenças.(IDEM, p.59)

De fato, na medida em que a “desconstrução” designa o uso da análise retórica, etimológica ou figurativa para desmitificar as mistificações da linguagem literária e filosófica, essa forma de crítica não está fora, mas dentro. Ela é da mesma natureza daquilo contra o que trabalha. Ao invés de reduzir o texto a fragmentos soltos, ele reconstrói outra vez, inevitavelmente, sob uma forma diferente, aquilo que desconstrói. Ela refaz à medida que desfaz; recruza num lugar aquilo que descruza em outro. Ao invés de examinar o texto com força soberana, do lado de fora, ela permanece presa dentro do texto que retraça. (MILLER, 1995, p. 47-48).

A desconstrução permite que penetremos na região fronteira entre dois polos que parecem ser opostos e onde encontramos uma zona limite que os separa e os une. O discurso do *entre-lugar* é exatamente esse espaço que não é nem dentro nem fora, que possui traços das produções europeias, referência primeira, mas não deixa de ser latino-americano. O combate antropofágico quer proporcionar uma relação horizontal e dialética entre as produções de grandes centros e as produções de culturas menos prestigiadas, como as latino-americanas. O objetivo não é ocupar o lugar daquelas, mas ocupar juntamente com aquelas: “compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade” (SANTIAGO, 2013, p. 11).

A partir dos conceitos derridianos de diferença e origem, SS produz a noção de cópia, que se tornará elemento importante e corrente no seu pensamento. Seu conceito vulgar e negativo como imitação tal qual é desconstruído, propondo o conceito como movimento de produção da nossa diferença, já que sua presença é inevitável e inerente diante da nossa formação cultural. Em *Glossário de Derrida*, o verbete *origine* traz que mesmo as cópias são diferentes, como simulacros que se assemelham, mas não são idênticos, assim, para SS a América é cópia e não deve querer se parecer mais com o original (Europa), mas preocupar-se com o lugar específico de onde fala: “sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência” (IDEM, p. 19), é inevitável deixar de perceber em citações como esta a presença incutida de hábitos antropofágicos.

A imagem do ritual de devorar o outro é trazida em *O falso mentiroso*, por Samuel, em vários momentos em suas memórias como proposta teórica de ação e percepção das relações, especificamente, artística, no entanto, há no romance uma representação do antropofagismo como ação física relacionada à

imagem – dente. Primeiramente o narrador nos conta que na infância tinha resistência há comer sólidos, utilizava a mamadeira onde os alimentos eram peneirados, imagem do “já mastigado”. Os dentes tardaram a aparecer, fortalecendo a dependência da mamadeira, o que causava ao pai – falso, Eucanaã, pavor: “‘Banguela, meu filho’ – rosnava pelos quatro cantos da casa. ‘Não mastiga, não vai falar. Vai ciciar. Não vai articular sons, vai grunhir que nem pata choca’” (SANTIAGO, 2004b, p. 16). O pai, darwinista, sabia que os dentes significavam independência e sobrevivência, que era preciso deles para ingerir alimentos sólidos, se tornar viril e reprodutor, como sujeito que contribui de alguma maneira para a humanidade. A concepção do pai insinua a metáfora antropofágica, que vai se tornar empírica na relação de Samuel com outras meninas e com a prima, Dorothy, que pode ser compreendida como o seu primeiro contato com o exterior vivenciado por ele através dos dentes:

Morder, só carne humana. Mordia os bracinhos de qualquer menina bonita que se aproximasse de mim. Provava ao papai que meus dentes tinham utilidade [...] Na pele aveludada da priminha Dorothy ficavam gravadas as marquinhos dos viçosos dentes de leite [...] Dorothy gostava de ser mordida. Se gostava. Secretamente amava o priminho antropófago. (IDEMb, p. 18-19).

Os dentes representam aqui, a possibilidade de potência, de tirar a inocência que a mamadeira proporcionava, de assimilar o outro pelo processo de apropriação pela deglutição. Os dentes trazem a maturidade para Samuel experimentar o mundo literalmente, com eles é possível sentir, mastigar e transformar o que se prova em outra coisa, como o ritual antropofágico. Não gratuitamente está a carne, simbolizada pelo braço das meninas, que de acordo com Agrò, “não poderia ser considerada uma comida entre outras; e mais, que a escolha deste particular alimento comporta desde sempre, fatalmente, um valor cultural proeminente” (AGRÓ, 2003, p. 618). Além dessa noção de antropofagia legitimada, a narrativa de Samuel a traz como método para compreender as produções culturais como nível de autonomia e avanço, que remete a um retorno - cópia. Seleccionamos o trecho a seguir da narrativa, onde essa noção de SS, como afirmado, é explicada como retomada, não como reprodução das produções artísticas, mas como dialógicas e interdisciplinares:

Quem copia desenvolve vários, entretidos e divertidos estilos. Escreve sob várias e poderosas bandeiras. Exercita-se em vários e multicoloridos idiomas nacionais. O estilo são trigêmeos, às vezes quádruplos e até mesmo quádruplos – ninguém diz nada sozinho e espontaneamente. *Quem diz o diz, imitando a alguém que disse antes dele. Não há filho que fale sem pai falante. O artista é filho de vários pais falantes.* Muitos falsos, nenhum verdadeiro. A originalidade do meu estilo em nada original. (SANTIAGO, 2004b, p. 183) (grifo nosso).

É possível perceber pelo discurso de Samuel ecos do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” que propõe a desconstrução e repensar sobre dicotomias do discurso colonizado como fonte *versus* influência e original *versus* cópia. As oposições novamente dialogam e se dissolvem umas nas outras, por isso o *entre-lugar* não pode ser compreendido como fora do centro das produções culturais, mas “entre”. A dissolução acontece pela imagem do ritual antropofágico, imagem chave para se entender a importância desse ensaio e sua proposta de leitura das produções culturais latinas.

Quando Oswald de Andrade apropriou-se da imagem significativa do ritual carnívoro praticado por tribos indígenas para escrever no período de efervescência do Movimento Modernista, na década de 20, o Manifesto Antropofágico (1928)⁸ disse:

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas [...] Mas não foram cruzadas que vieram. Foram fugitivos de *uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos* como o Jabuti. (ANDRADE, 1928) (grifo nosso).

Nessas linhas o modernista já apontava para a busca de um perfil cultural nosso através da absorção do outro devorado. Brevemente, o que Oswald propunha era para os artistas brasileiros “comerem” os modelos artísticos europeus, apropriarem-se dessa potência e denominarem uma produção artística totalmente ao estilo brasileiro. A configuração de uma nacionalidade própria era a grande bandeira dos modernistas que buscavam comportar toda a diversidade do povo, que não se resumia em ser europeu, índio ou negro. O Manifesto Antropofágico inverte as posições do que se tinha na relação reproduzida pela carta de Caminha e põe o índio com poder de ação e voz.

⁸ Publicado na Revista de Antropofagia organizada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp entre outros.

A carta propagou a imagem do outro, o índio, como pacífica, quando Caminha afirma:

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença [...] E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. (CAMINHA, 1500, s/p).

Nesses trechos é possível perceber a visão dos colonizadores para os colonizados, quando Caminha descreve os índios como pacíficos, esperando a salvação por meio da cultura que chega, vemos clara a atual imagem dos países desenvolvidos que exercem um poder de influência nos ditos subdesenvolvidos com a postura de serem os portadores da luz esclarecedora, salvando-os da ignorância. Pero Vaz de Caminha talvez não tivesse consciência, mas ali, em 1500, profetizava todo um sistema de relações que se seguiria. Assim, o Manifesto Antropofágico propunha uma inversão, não com o objetivo de ocupar o lugar do outro, o dominador, mas de deslocar lugares historicamente colocados, desse modo, os rituais cristãos impostos pelos colonizadores, como a missa, seriam substituídos pelo ritual antropofágico.

A Antropofagia, segundo Maria Eugenia Boaventura, foi uma corrente do Modernismo que se valia principalmente de parábolas para combater a simples cópia, ainda em seu sentido não desconstruído, dos padrões estéticos vindos de fora. Boaventura sinteticamente define o movimento como: “na literatura brasileira, denominou-se Modernismo a renovação estético-literária que teve como um dos marcos a Semana de 22” (1985, p. 2). O Movimento Modernista em si carregava a inovação, mas a proposta antropofágica elevava as conquistas de tal e as repensava a partir do ritual canibalesco. Apesar de reconhecer positivamente a tentativa de libertação da produção cultural nacional, os antropófagos acreditavam que as conquistas dos modernistas se resumiam a necessidade de transição e nada mais (IDEM, p. 5).

Com uma leitura perspicaz e sensível à apropriação do termo “antropofagia” no âmbito cultural, Ettore Finazzi-Agrò em texto chamado “A identidade devorada – considerações sobre a antropofagia” aponta, primeiramente, a necessidade de compreender em que contexto cultural a perspectiva antropofágica pode ser encarada e de que maneira se manifesta

na nossa contemporaneidade. Os textos do movimento antropofágico, afirma o autor, emergiram de um contexto histórico específico, mas seus raios ultrapassam décadas e iluminam o presente.

De forma um tanto simplista e no sentido literal do termo, a antropofagia constitui o canibalismo praticado pelos povos ditos primitivos. A perpetuação e fortalecimento de uma representação discriminatória do rito no velho continente se deram pelas descrições feitas nos relatos dos exploradores europeus, como Hans Staden⁹ em suas memórias, publicado em 1557. No entanto, a concepção antropofágica carrega uma bagagem de significação mais ampla, metaforicamente existencial. As questões levantadas por Oswald de Andrade perpassam a linha eventual, chegando até nós como possível forma de explicar nós mesmos em relação ou reação com o externo, o “fora-de-nós” (AGRÒ, 2003).

O ponto de diálogo entre o Manifesto do século XX, de Oswald de Andrade e o ritual antropofágico da literatura latino-americana, de que fala Silviano Santiago, é o rompimento com o modelo original – europeu, sendo sua força maior a diferença. A busca de ser independente culturalmente e tentar “corrigir” essas significações construídas desde 1500, definindo o lugar único, podem ser superadas por meio do ritual antropofágico estabelecendo o nosso *entre-lugar* que, como acrescenta Lucia Helena Carvalho em ensaio chamado “Olhares em Palimpsesto”, é o espaço frutífero para pensar o fenômeno cultural (1997, p. 80).

A reflexão de SS trouxe à frente não somente a problemática das nossas produções culturais, como também representa a voz de um crítico latino-americano sobre questões de cultura e imperialismo. Preocupado em trazer nossa voz cosmopolita diante do mundo globalizado e desenvolvido, SS aponta que um dos nossos problemas literários é:

O olhar cosmopolita se relaciona com o livro pelo viés da notável tradição literária ocidental, e não pelo viés da percepção política da

⁹ Alemão, que foi aprisionado pelos índios Tupinambá por nove meses sob a constante ameaça de ser devorado. Relatou tais experiências no livro *História verdadeira e descrição de um país de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no novo mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria e agora a traz a público com essa Impressão.*

realidade nacional em que se insere o brasileiro e da realidade global em que todos terminamos por nos inserir. (SANTIAGO, 2004a, p. 68).

Santiago percebe um alienamento dos leitores brasileiros contemporâneos ao preferirem as obras estrangeiras de grande tiragem que, segundo ele, “há muito teriam abandonado a pretensão de fazer arte” (IDEMA, p. 67), já os leitores estrangeiros recebem as literaturas latino-americanas não querendo encontrar nelas “tonalidade nacionais” e optam por obras tematicamente definidas: ou Arte Ou Política. Esses perfis geram, de acordo com SS, um “vazio temático”, causa do grande consumo de literatura estrangeira. Diante desse cenário estão os escritores que preferem ficar indiferentes a essas questões e produzir obras que atendam às exigências e gostos dos leitores estrangeiros, mas há também os visionários que, ainda para SS, vêm a arte como forma de conhecimento e posicionamento crítico.

A literatura antropofágica, dessa maneira, deve ser anfíbia no sentido de produzir obras híbridas, unindo produções, como arte e política, deslocando dicotomias e mostrando uma releitura da nossa realidade social com um todo. A literatura como meio de ensinar e politizar diante das relações, como bandeira para marcar nosso *entre-lugar*:

Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da Literatura Brasileira contemporânea. *Talvez o legítimo não tivesse tido necessidade de buscar o espúrio para que este, por seu turno, se tornasse legítimo.* (SANTIAGO, 2004a, p. 72-73) (grifo nosso).

A releitura dessas obras e desses discursos “legítimos” é o que propõe Homi Bhabha e Edward Said. Em *Cultura e Imperialismo*, um dos textos fundamentais para entender o pós-colonialismo, Edward Said problematiza a relação historicamente construída de superioridade entre o Ocidente (europeus) e os povos dos “Novos Mundos”, e afirma que o colonialismo se extinguiu, mas o imperialismo não. As formas culturais reproduzem essa relação, mas, sobretudo o romance, o qual Said julga ter forte caráter formador e elege como foco do seu trabalho. As narrativas, segundo ele, muitas vezes reproduzem os discursos de predominância do dominador, além de trazerem referências aos territórios ultramarinos como “estranhos” ou “peculiares”, no entanto, é pelo romance que os povos colonizados afirmam-se como povo e

autores de sua própria história. São narrativas de emancipação que vão contra o imperialismo:

Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colônia para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial; nesse processo, muitos europeus e americanos também foram instigados por essas histórias e seus respectivos protagonistas, e também eles lutaram por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana. (SAID, 1999, p. 3).

A proposta de Said é relacionar essas obras além do caráter estético, pensando-as sempre com o processo imperial a que fazem parte, o que para Said seria essencial para entender as relações de dependência historicamente construídas. A pitada antropofágica, que antecede o pensamento de Said e não mencionada por ele, está em perceber esse passado e presente, e reler as obras devorando-as conscientemente, compreendendo qual voz fala e de onde fala. A cultura, nesse sentido, seria uma arena de poder e luta, e nessa perspectiva, a antropofagia e os estudos pós-coloniais concordam, porém vale lembrar que o segundo tomado aqui, via o pensamento de Said, como voz de um palestino, porém no seio do “império”. Não podemos esquecer que Said elabora seu pensamento das bases do que chamam de estudos pós-coloniais, em universidades americanas, (o próprio Said foi educado desde criança em escolas de ideologia imperialista inglesa, quando os palestinos viviam sob o domínio inglês), diferente da antropofagia que surge na própria cultura dominada, em contexto periférico e em momento bem anterior ao estabelecimento da teoria pós-colonial.

Voltemos a SS, suas preocupações voltam-se em discutir questões de identidade, alteridade, dependência e cultura mobilizando uma inteligência nacional. Em ensaio chamado “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, SS discorre sobre o importante papel de “abrasileiramento” dos três Andrades e solicita para não tomarmos a ideia como xenofóbica. O autor afirma:

Abrasileirar o Brasil, referir ao presente o passado nacional, eis a grande tarefa a que tem de se entregar os jovens intelectuais brasileiros antes mesmo que comecem a escrever a obra literária que os tornará famosos [...] Nas terras brasileiras, o verdadeiro selvagem não é o tupi-guarani, é antes o brasileiro que não se abriga, que fica sonhando acriticamente com o estrangeiro. (SANTIAGO, 2013, p. 96).

A imagem-metáfora da devoração permite que se pense a cultura *versus* imperialismo, como proposto por Said posteriormente. O dominador sente satisfação em ter poder sobre o outro, em degluti-lo, contudo, há um revés: há a exaltação desse outro devorado e a necessidade de expelí-lo como potência:

Em outras palavras, come-se para absorver as virtudes do comido, para “encarnar” seu valor, de forma que a *incorporação* do outro acaba configurando-se como um modo de *dar corpo* ao outro, seja ele inimigo ou amigo. (AGRÒ, 2003, p. 618).

As lentes antropofágicas de Oswald de Andrade, embrionariamente, já indicavam a proposta cultural de SS e, repetimos, dos pós-colonialistas do final do século XX, como resposta antagônica à Europa, de livrar-se da subordinação e definir-se autonomamente em relação a cultura imposta: “capacidade de espelhar e interpretar a dinâmica de forças entre cultura hegemônica e cultura periférica: uma inovação de perspectiva que não deixa de incomodar o nosso presente também” (IDEM, p. 621). Novamente podemos mencionar nosso narrador Samuel articulando a teoria de SS na narrativa de suas memórias:

No entrecruzamento de vozes, tons, falas, sentimentos, ideias, sobressai o gene dominante, constitutivo da personalidade. Antropófago pela lei da natureza. Este *eu* que não quis ser *nós*. E é. É expressão de *nós*. Nós atados com escrúpulo e cuidado, que eliminam o *nós*. Dão autonomia ao *eu*. (SANTIAGO, 2004b. P. 181).

A antropofagia seria uma maneira de tomar posicionamento com a devoração crítica do diálogo transcultural. Em ensaio já citado, Eneida Leal Cunha faz uma leitura pertinente e concisa do “devoramento” que Santiago propõe:

A cena antropofágica oswaldiana, recuperada por esse recorte contemporâneo que lemos em Santiago, [...] não significa abolir, apagar ou recalcar as significações históricas e as significações imaginárias da dependência cultural, lidas na descrição de Caminha. Reverter não pressupõe a simples troca de sinais ou a mecânica inversão de posições. Implica, sim, virar pelo avesso, expor as motivações e hierarquias e desconstruí-las, deslocá-las. (CUNHA, 1997, p. 133).

Em 1978, quando publicado pela primeira vez, os ensaios de *Uma literatura nos trópicos* vieram na contramão da concepção que outros teóricos

tinham da literatura brasileira. Os textos dessa época traziam à roda de discussões como a dependência econômica brasileira implicava na nossa dependência cultural. Antônio Candido é exemplo dessa corrente de pensamento, em ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, escrito em 1969, busca uma explicação sociológica para a dependência do Brasil e da América Latina frente aos países europeus, sendo a causa do nosso subdesenvolvimento produtores culturais do Terceiro Mundo. O embasamento sociológico de críticos como Candido procurava apontar uma unidade na diversidade das literaturas latino-americanas por meio da superação de uma literatura universal dominante assim como inseri-la nesse modelo. Para ele, a falta dessa consciência nos intelectuais seria uma das causas do nosso atraso: “a incultura geral produzia e produz uma debilidade muito mais penetrante, que interfere em toda a cultura e na própria qualidade das obras” (CANDIDO, 1989, p. 146). Candido compreende a cultura brasileira como dividida entre a sua própria realidade e a tradição cultural europeia, como um galho secundário da cultura portuguesa, sendo vencida e condenada por ela que é considerada mais forte.

Para Silviano Santiago a visão de Candido sobre nosso atraso e dependência cultural é problemática na medida em que se apresenta simplista:

Examinando de maneira simples a constatação de Candido, chegaríamos a uma conclusão também simples: bastava que se alfabetizassem os brasileiros para que a situação artístico-cultural se modificasse e para que, em primeira instância, se emancipasse o cidadão. (SANTIAGO, 2004, p. 126)

No extenso ensaio “Atração do Mundo”, SS faz uma perspectiva histórica da construção de identidade nacional passando por Joaquim Nabuco, José de Alencar, Machado de Assis, Antonio Candido, além de escritores da década de 30 e 70 e pelos Modernistas, para tentar mostrar os tijolos da nossa autonomia nas produções culturais e como a independência política do Brasil (1822) não significou sair da sombra das produções europeias. No ensaio, Antônio Candido está em paralelo com o pensamento de Joaquim Nabuco a respeito da formação da literatura brasileira como ramificação dos moldes europeus. E sendo ramificação é mais fraca e dependente do caule principal forte e vital – europeu, “estamos fadados, pois, a depender da experiência de

outras letras [...] Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime” (CANDIDO, 2000, p. 9-10). Assim, a literatura brasileira vivia, ou ainda vive, uma oscilação entre valorizar o nacional e entre o que é produzido pelas literaturas ditas maiores, sempre escorada por esta como parâmetro, espécie de embate entre o civilizado e o primitivo.

De acordo com Eneida Maria de Souza a utilização de metáforas de galhos e árvores para explicar nossa dependência cultural denuncia um pensamento de formação cronológica e hierárquica ainda arraigada à noção de origem. Dessa forma, SS seria como subversor das antinomias próprias do discurso colonizado, colocando em cheque a rigidez das oposições e problematizando a originalidade das produções culturais. Sobre o texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” a autora afirma:

A importância desse texto para a polêmica nacional em torno da dependência reside na relação estreita que o conceito mantém com as teorias modernistas, como a antropofagia oswaldiana e a “traição da memória” de Mário de Andrade, que iniciaram o diálogo transcultural de modo a transformar o atraso e o subdesenvolvimento nacionais em resposta eufórica e positiva, pela assimilação, “sábria e poética”, de algumas conquistas modernas. (SOUZA, 2002, p. 50).

A partir da revisita do conceito de antropofagia proposto por Santiago, Souza diz que é por meio dela que os conceitos de exterior e interior são embaralhados auxiliando a cultura brasileira a se ver como independente e saindo da zona dialética já apontada. A partir do momento que pararmos de exteriorizar nosso interior como exótico e tropical, exaltando o índio e negro como figuras de autoafirmação, devemos nos preocupar em interiorizar o externo, percebendo o que e como nos chega o externo, para assim, termos consciência de nós:

Nesse sentido, a antropofagia oswaldiana desloca e embaralha os pólos tradicionalmente conhecidos como externos e internos, na busca de uma identidade que não se circunscreve à essência do nativo, mas à necessidade de criá-la, sem a imitação do modelo estrangeiro. (IDEM, p. 53).

A tarefa de menos conhecimento interior e mais interiorização do que é exterior foi, para Santiago, preocupação essencialmente pertencente à geração contemporânea de Machado de Assis, que buscou transformar o instinto de

nacionalidade¹⁰ em força consciente. Não eximindo tal tarefa aos nossos dias, contudo somando a esta a tomada de posicionamento da nossa produção cultural a partir de uma prática transcultural horizontalizada será o que, para SS, ampliará a força dos textos ditos colonizados.

Como afirmado anteriormente, o que Santiago faz em suas produções é trazer para o discurso literário discussões feitas no campo da crítica cultural, ou seja, seus personagens discutem teoria e crítica literária, assim como ele, SS, discute em seus ensaios e críticas. Esse exercício faz a literatura olhar para si mesma colocando-se em questionamento, em processo de atualização a partir das exigências de seu tempo e das novas concepções de representação. Wander Melo Miranda em texto recente na Revista Pernambuco em comemoração aos 80 anos de Silviano Santiago, declara:

Leitura ficcional e leitura ensaística se conjugam: abrem caminho para o enfrentamento de valores literários, sociais e políticos impossíveis de serem apartados na arena onde se confrontam. Os textos de Silviano Santiago – não importa a inflexão predominante que cada um possa ter – insistem na configuração de uma escrita em que as culturas se reconhecem por meio de suas projeções de alteridade, já atravessadas pelos efeitos de globalização. Nesses termos, instauram formas singulares de interlocução que, por sua vez, impulsionam a construção de novas ficções teóricas. (MIRANDA, 2016, p. 17).

SS faz da sua literatura lugar para discuti-la, abraçando também os campos que com ela dialoga e influencia. Assumindo a concepção de literatura como híbrida e interdisciplinar, o mineiro cosmopolita faz das suas narrativas desdobramentos dos seus textos críticos ao perceber o texto literário não como reflexo, mas como produção ativa, explicado por SS com uma metáfora imagem: “A literatura é o farol do carro que ilumina a estrada por onde nós iremos passar, por onde a humanidade irá passar. Ela tem essa função, portanto, de esclarecer o caminho a ser percorrido” (informação verbal)¹¹. Para Silviano Santiago a literatura mostra, revela, o caminho dos acontecimentos factuais na metáfora do carro, nos permitindo uma possibilidade de leitura do mundo, do rumo dos acontecimentos, que não significa necessariamente que

¹⁰ Referência ao ensaio de Machado de Assis, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado em 1873.

¹¹ Entrevista concedida à Lília Moritz Schwarcz, em abril de 2016. Disponível em: <http://www.futura.org.br/entrevista/>

estejamos na “melhor” ou na mais “correta” rota, mas nos faz enxergar de onde viemos e para onde estamos nos dirigindo.

1.3 ABRINDO PARÊNTESES PARA O FALSO MENTIROSO

A respeito do romance que serve como corpus deste trabalho, *O falso mentiroso*, publicado em 2004, é o sétimo romance de SS e traz na capa de trás a seguinte passagem da Enciclopédia Mirador¹²:

O falso mentiroso: paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (século IV a.C), cuja forma mais simples é: se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc. (SANTIAGO, 2004b).

Passemos a palavra para o próprio autor que em entrevista concedida a Carlos Eduardo Miranda, intitulada “Literatura e paradoxo”, fala do então romance lançado *O falso mentiroso* e explica o paradoxo do título do romance:

Os paradoxos que você cita, como o do título, por exemplo são, ao meu ver, a tradução do que é literatura. “O falso mentiroso”, na medida em que ele tem um discurso mentiroso, mas ao mesmo tempo afirma que esse discurso é mentiroso, é uma proposição verdadeira. Então, estou pedindo ao leitor que tome aquelas proposições como verdadeiras, apesar de que elas podem ser às vezes do memorialista, e podem ser por vezes do ficcionista. (MIRANDA, 2004, s/p).

Partindo da afirmação acima de SS, podemos atestar que o autor compreende a literatura como paradoxal, por tratar-se de um texto que apreende o real com mentiras – ora, é essencialmente mentiroso. Com base nessa prerrogativa melhor podemos entender o romance e como SS vale-se de um narrador com linguagem deslizante, por vezes até indelicado, aproximando-se de uma linguagem popular, “nasci grosseiro e impertinente. Incapaz de selecionar a palavra adequada ao interlocutor e ao ambiente” (SANTIAGO, 2004b, p. 45).

O romance é composto de quatorze capítulos, todos sem título, escritos pelo narrador-personagem Samuel Souza Aguiar, um artista plástico carioca de sessenta e seis anos. Samuel relata de maneira picaresca suas memórias

¹² Enciclopédia Mirador Internacional foi publicada em 1975 pela editora Encyclopaedia Britannica do Brasil. Possui 20 volumes e teve como editor-chefe Antônio Houaiss.

desde seu nascimento até o momento em que vive. Com seus cabelos “quase brancos” (SANTIAGO, 2004b, p. 9) Samuel mora no Rio de Janeiro, diz ter dois filhos e é casado com Esmeralda, uma surda-muda quem segundo Samuel: “é surda em virtude de trauma na infância. Não é verdadeiramente surda. Só muda. (SANTIAGO, 2004b, p. 10). Karine Bueno Costa, em artigo chamado “Envolto com preservativo: O falso mentiroso de Silviano Santiago”, aproxima a figura de Esmeralda à pedra em alusão a Macunaíma, de Mário de Andrade, quando diz: “Não vim ao mundo para ser pedra”. Samuel vê a mulher como pedra em estado bruto que foi lapidada pela vida de maneira abrupta e violenta, afirma o narrador: “será que os pais de Esmeralda, ao lhe darem o nome na pia batismal, souberam que a filha seria *pedra* para o resto da vida?” (SANTIAGO, 2004b, p. 199).

Samuel foi adotado ainda na maternidade, não conheceu ou sabe sobre seus pais biológicos e sua vida, segundo ele próprio, foi construída em cima de falácias. Essa situação é o que o instiga a escrever suas memórias e assim tentar esclarecer sobre sua origem e sobre si próprio. Para tal jornada, Samuel constrói um discurso narrativo um tanto inabitual ao que estamos acostumados apresentando ao leitor possíveis versões para o seu nascimento e articulando um discurso ambíguo e contraditório. Seu discurso é de auto-problematização, no qual seu ponto de partida é a incógnita do seu nascimento. O romance deixa isso bem claro ao leitor já no primeiro parágrafo:

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram.
Adivinho.
Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade. (SANTIAGO, 2004b, p. 9).

Samuel apresenta uma perturbação em não saber suas origens, essa inquietude na escrita da narrativa ao afirmar e negar em movimento cíclico, lhe causa transtornos também no corpo físico, assim ele constantemente sofre com torcicolos, dores no pescoço e faz terapia:

E crec!

Contraem-se os músculos cervicais. Desconjuntam os ossos do pescoço [...]

Crec! Perco a sensibilidade no braço esquerdo. Sempre. Não interessa se procurei a voz do meu pai à direita ou à esquerda. O lado esquerdo do corpo é que sempre sofre. (SANTIAGO, 2004b, p. 11).

Samuel encontra na escrita de suas memórias o lugar apropriado para sua linguagem ser sem constrangimentos ou pudores. O espaço literário se apresenta apropriado para esse pintor soltar sua narrativa e desenvolve-la a partir de anotações do seu diário, sem mais preocupação em agradar o pai ou mãe, como nos tempos de faculdade: “Donana não podia me imaginar escritor, porque não conhecia os vários volumes do Diário Íntimo do filho, fonte destas memórias” (IDEM, p. 138). Em “O diário íntimo e a narrativa”, presente em *O livro por vir*, Maurice Blanchot diferencia a narrativa do diário íntimo, dizendo que este parece comportar todas as liberdades, porém, o calendário é seu fantasma. Blanchot continua afirmando que o ato de escrever no diário nos protege do cotidiano comum e que colocar a escrita sob essa proteção é também proteger-se dela e do silêncio que nos assombra de não ter nada a dizer. Nisto consiste sua compensação:

Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido”. (BLANCHOT, 2013, p. 274).

Dessa forma, escrever dá a ilusão de viver, como se o diário fosse a salvação do eu nesse constante ruminar de si, o que para Foucault exige morte e para Blanchot exige afastamento de quem escreve. A partir dessas concepções, Samuel parece fundi-las ao afirmar que: “escrevemos para nos salvar da esterilidade” (IDEMb, p. 275), e que depois a narrativa como autônoma toma seus próprios rumos contendo apenas sua ausência.

O escrito que você lê, caro leitor, é a mensagem esperançosa que jogo ao mar envolto por essa camisinha inflada, a que chamo de livro. Ela protege as folhas e as palavras impressas das águas do tempo que, sem direção predeterminada, bóiam a caminho de mãos caridosas. As tuas. Se no presente não tenho colegas e amigos ao vivo e em cores, torço para no futuro ter apreciadores da minha arte. (SANTIAGO, 2004b, p. 215).

Em uma detenção breve nos nomes dos personagens da família “falsa” de Samuel nos deparamos com uma explícita referência a um texto bíblico. De acordo com o Antigo Testamento Bíblico, a mãe do profeta Samuel, Ana, não conseguia ter filhos e fez uma promessa para engravidar, “porém à Ana dava uma parte excelente, porquanto amava Ana; porém o Senhor lhe tinha fechado a madre” (SAMUEL, 1:5). Assim que nasceu, Samuel foi entregue para servir ao Templo de Silo. A semelhança biográfica com o nosso Samuel não é gratuita: os nomes homônimos dos pais do profeta - Eucanaã e Ana formam no romance de Silviano Santiago uma releitura do episódio bíblico, se assim podemos dizer. Donana¹³ como é chamada, a “mãe falsa”, também não conseguia engravidar, e na passagem em que o menino adotado recebe o nome temos uma das inferências ao texto bíblico:

“Ao Senhor o pedi, o Senhor me atendeu”, Donana arrematou com os olhos cheios de lágrimas. De posse do neném, ia enfrentar de igual para igual as demais irmãs procriadoras. “Também eu sou mulher parideira. Procrio. Graças ao meu Deus.” (SANTIAGO, 2004, p. 48).

Quanto ao desconhecimento de seus progenitores, isto é para Samuel o grande combustível para contar e inventar suas memórias. Na busca de conhecer sua história ele cria hipóteses e pauta-as com fatos que observou ao longo da vida, cobrindo “furos” na narrativa com a imaginação, como a impossibilidade de narrar o dia em que chegou na casa dos pais falsos: “sei que fui direto para os braços abertos e desajeitados de mamãe, que não era mãe” (IDEMb, p. 44), dadas as condições de ser um recém-nascido, o que torna praticamente impossível as lembranças do início da infância.

O pai é a figura mais explorada nessa “análise” memorialística da infância; doutor Eucanaã ganhou algumas páginas nas memórias do filho. Com um olhar analítico de um filho distanciado da figura e sentimentos paternos, Samuel relata a vida do pai com seus hábitos e comportamentos, como se visse na figura desse homem a matriz de si, como se fossem decalques um do outro, sem um original ou “mais verdadeiro”, sendo unidos pela falsidade e pelo dom de articular as palavras: “Éramos falsos. Ele, na paternidade. Eu, na descendência” (IDEMb, p. 110). Eucanaã tinha um casamento de aparências

¹³ O personagem de Donana é explicitamente construído a partir da figura da Ana bíblica, mãe do profeta Samuel, uma mulher religiosa e estéril, que desejava dar ao marido, bígamo, um filho homem.

com relações extraconjugais, escondia a verdadeira fonte de sustento da família e mostrava-se um homem hábil com as palavras além de socialmente maleável:

Sempre fique com dois pássaros na mão. Não eleja um, mesmo se o bom senso ou o radicalismo dos amigos te aconselhem o contrário. Assenhere-se de duas, três descendências intelectuais. Abiscoite duas, três medidas culturais. Duas, três moedas simbólicas.” À guisa de aprendizado da vida, essa era a raiz das ideias marotas que papai, o falso, me passava. (SANTIAGO, 2004, p. 78).

Personagem emblemático das memórias de Samuel, o pai com essa dúbia personalidade é simbolicamente representada no romance através dos dois retratos emoldurados que Eucanaã tem no seu escritório. Um ao lado do outro estavam Thomas Robert Malthus, economista e pastor britânico, considerado o pai da demografia por seus estudos a respeito do crescimento populacional e contra a pobreza, e Gabriel Falópio, anatomista italiano que descobriu órgãos do aparelho genital feminino e foi o criador do preservativo masculino, o verdadeiro empreendimento do “advogado” Eucanaã¹⁴. Afirma o narrador que os três: Eucanaã, Thomas e Falópio tinham um pacto implícito naquela sala de escritório - os três se respeitavam, cada um defendia o seu interesse e Eucanaã defendia os três:

Entre o desesperado economista inglês, Malthus, e o inventivo anatomista italiano, Falópio, papai ficava com os dois. Falópio era patrono dos seus negócios escusos e de alta rentabilidade. Com o beneplácito dele montou uma indústria legitimamente brasileira, ergueu um império internacional e sustentou o alto padrão de vida dos Souza Aguiar. (SANTIAGO, 2004, p. 84)

A figura paradoxal do pai toda construída com mentiras é central para causar em Samuel o experimentalismo com a linguagem em afirmar negando, e Samuel encontra no espaço da ficção, espaço da mentira, o que o pai fazia socialmente.

Por todas as suas memórias, Samuel trata seus pais adotivos como *falsos*: “Morava no posto 5, com papai e mamãe, os *falsos*” (IDEMb, p. 30)

¹⁴ É possível perceber resumidamente, por meio da carreira empresarial com as “camisinhas de vênus” do personagem Eucanaã, os diferentes comportamentos da sexualidade do decorrer do século XX: desde a descoberta do preservativo, a descoberta da penicilina para tratamento de DSTs, principalmente a sífilis; posteriormente advento do uso da pílula anticoncepcional, além da resistência moral-cristã ao uso de métodos anticoncepcionais desde sempre e, novamente, o retorno do uso do preservativo com o aparecimento da AIDS. Destaco sobre este assunto as páginas 125 à 129 do romance.

(grifo nosso), além de ao longo de toda narrativa referir-se a si como cópia, tornando a noção do conceito *cópia* presente nos estudos críticos de SS uma constante no romance. Esse fato ganha mais consistência narrativa quando revela, somente no capítulo doze, que sua profissão é ser um sofisticado copiador da obra de Osvaldo Goeldi, ele mesmo é um falsário:

Mais do que orientador, um mestre da gravura. Mais do que mestre da gravura, um artista. Artista a ser copiado. Traçoeiramente. [...] Olho para copiar. Copio para enxergar. Melhor. Sou original na maneira como copio as xilogravuras de Goeldi na tela. (SANTIAGO, 2004b, p. 184- 185).

Samuel, ao se colocar como cópia(s) e com múltiplos eus, cria uma narrativa em que ele transita no seu discurso caracterizando as várias vozes que o constituem, como diluindo suas afirmações e negações. Apesar de estar escrevendo suas memórias, que seriam como um relato, Samuel se permite criar com a linguagem ao fazer experiências como um movimento de ir e vir, avançar e recuar, dizer e desdizer.

Como afirmamos anteriormente, é evidente que SS faz crítica por meio de seus textos ficcionais, o discurso e o posicionamento que apresenta em seus ensaios são perceptíveis na sua ficção, formando um hibridismo. Nesse aspecto, uma das características desse prolongamento de seu posicionamento presente em *O falso mentiroso* é a hibridização entre um discurso dito “culto” com outro dito “popular”. Esta é uma das propostas dos Estudos Culturais: ressignificar as classificações entre “alta cultura” e “baixa cultura”, colocando em desconstrução relações culturais que parecem opostas. O reflexo no romance estudado é a mesclada narrativa de Samuel entre ambas as concepções culturais, evidenciando o hibridismo do texto literário e as relações horizontais que pode estabelecer. As referências culturais que Samuel faz oscilam entre produtos de consumo popular e outros consumidos por uma camada social elevada, por exemplo, quando vai ressaltar o talento de Zé Macaco para falar das habilidades intestinais de seu amigo: “Zé Macaco entrou para o panteão de Euterpe com as roupas desarmoniosas de Maciste. Ao som da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. Entrada triunfal. Aleluia! Pompas e circunstâncias” (SANTIAGO, 2004b, p. 39). Nesse trecho Samuel traz elementos da mitologia grega, do cinema italiano, da música clássica e coloca

todos ao mesmo nível dos sons dos gases produzidos por Zé Macaco. A hierarquização das produções culturais, nesse caso, é destruída, caracterizando um dos tantos outros exemplos de exercício de desierarquização da cultura ou de produtos culturais, que aparecem no romance como exemplo do movimento antropofágico de apoderamento do que a princípio se parecia oposto.

O título intrigante e paradoxal da obra, como já falado inicialmente, nos indica que estamos diante de um discurso literário que se experimenta na construção da linguagem. É neste espaço literário sem certezas que SS constrói seu personagem, sujeito de linguagem Samuel, como veremos no próximo capítulo.

2 ROMANCE: ESPAÇO LITERÁRIO

2.1 O ROMANCE E SUA PRÓPRIA (FALTA) LEI

Marthe Robert no texto “Por que o romance?”, capítulo que inicia *Romance das origens, origens do romance* (2007), problematiza o termo “romance” e a liberdade de convenção que esse abriga para mostrar que o romance é essencialmente livre de conceitos delimitadores. Ao apontar aspectos que diferenciam o romance moderno do romance antigo a partir do verbete no dicionário, a autora atinge um impasse: se o romance moderno é uma história fingida e o romance antigo é um relato verdadeiro ou fictício, o que fazer com os romances de tema histórico, por exemplo, que não se encaixam em nenhum destes espaços.

A problemática que então se coloca é diferenciar o que é “fingido” e o que é “verdadeiro” em um campo que parte do empírico, mas não tem compromisso com ele, apresentando-se como uma relação complexa, pois “é sempre uma realidade de romance” (ROBERT, 2007), cuja única obrigação é com a realidade criada dentro dele mesmo. Dessa forma, o romance pode usar as relações convencionais com a realidade sendo naturalista ou utópico, fantástico ou realista, mas isso é incapaz de ser uma forma de classificação, visto que a própria indefinição do gênero o define, afirma Marthe Robert:

O romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados. É esta evidentemente a razão principal de sua expansão contínua, e também a de sua voga nas sociedades modernas. (ROBERT, 2007, p. 14).

Entretanto, o romance e o romancista têm de lidar com esse “mal definido” localizado no paradoxo de conter a liberdade em si, mas de não gozá-la. No entanto, a busca de defini-lo para libertá-lo não é assunto recente, o romance ao longo da história literária sofreu e sofre a necessidade de encaixá-lo dentro de parâmetros mais ou menos previsíveis e controláveis, e sob esse aspecto, Robert afirma: “só fazem no final das contas substituir um tribunal considerado caduco por outro mais moderno, igualmente autoritário” (IDEM, p. 23). Para a autora os romancistas precisam estar cientes dessa situação paradoxal de seu objeto de trabalho para melhor fundamentá-lo, além de

darem consistência para o fato de o romance ser espaço literário da ficção e da sua própria verdade:

Quer queira “fazer verdade”, quer escolha deliberadamente corromper a realidade, de toda forma o romance não pode ser classificado nem definido apenas a partir de suas intenções: todas lhe são permitidas sem que nenhuma prevaleça sobre qualquer legalidade. (ROBERT, 2007, p. 20)

O romance, portanto, só tem compromisso com a sua própria verdade, “a verdade da ficção”, como já apontava Blanchot (2013, p. 21). Mais uma vez, tomemos um trecho da ficção de SS onde é possível ler por trás da voz do seu narrador a discussão teórica compartilhada por Blanchot, de que a literatura tem sua própria verdade. Afirma o narrador do conto “Bom-dia, simpatia”:

A escrita não se confunde com o pensamento. O pensamento não se confunde com a experiência factual. Tudo é disfarce, mentira e falsificação na escrituração do íntimo? Tudo é verdade. (SANTIAGO, 2005, p. 88).

Silviano Santiago assim como Marthe Robert, também partilha da concepção de romance como um “não gênero”. Em entrevista à Ana Célia Penha Dias, ao ser questionado sobre a pluralidade na sua escrita de ficção, Santiago afirma categoricamente:

Falando em particular do romance – um gênero desprovido de poéticas, como dizem os anglo-saxões, um gênero lawless, sem lei, bandido – tudo é permitido e graças a Deus. O progresso do gênero se dá pela transgressão às regras estabelecidas. (SANTIAGO, 2008, p. 189).

A visão de SS sobre a literatura e, conseqüentemente, sobre o romance, está de acordo com sua perspectiva desconstrutivista de não estabelecer conceitos estanques, visando uma relação fluente e horizontal, reflexo da sua formação e de como ela se deu.

Contemporâneo a abertura das universidades para além dos limites nacionais e da grade curricular, Santiago pertence a geração de jovens estudantes que puderam ir para o exterior e trazer ar novo para os métodos de análise literária e para a concepção de produção cultural. Os currículos passaram a ter a disciplina de Teoria Literária e os cursos de pós – graduação na PUC do Rio de Janeiro, por exemplo, já se desvencilhavam da tradição

sociológica e formalista. Foi nessa corrente teórica que SS seguiu e já como professor universitário familiarizou-se com perspectivas literárias não mais diacrônicas ou estruturalistas, mas seguindo um viés de pensamento de Foucault, Deleuze e Derrida que “constitui a base para uma crítica literária que se interessa em repensar a questão das relações culturais entre os países, uma vez que coloca em xeque a ideia de verdade e de origem” (LIMA, 1997, p. 174) É nesse período que Silviano Santiago escreve “O Entre-Lugar do Discurso Latino Americano”, propondo uma reorganização entre dominante e dominado e que pode ser lida como o carço do seu pensamento, como comentamos anteriormente.

Um dos âmbitos literários atingidos pelo repensar sobre as relações foi a relação do narrador diante da narrativa. Distanciando o narrador da sua posição tradicional de maestro da narrativa literária com sua onisciência, o que percebemos agora é um narrador focado no presente, não tendo mais privilégios de informações, já que as impressões são acionadas à medida que as memórias também são convocadas. Exemplos na nossa literatura de narradores que romperam com a linearidade da narrativa deixando transparecer as reações mais ínfimas e humanas para argumentar, julgar, ou até mesmo explicitar os questionamentos que surgem no processo da escrita podem ser de obras de séculos passados como o narrador do século XVIII de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, ou contemporâneas como o próprio corpus deste trabalho, *O falso mentiroso*. Obras que trazem esse aspecto da não linearidade por meio de um narrador que discute seus próprios limites e autonomia, e ao fazer isso discute também os limites do “gênero” romance mostrando a versatilidade e potência em transgredir. O narrador falso mentiroso, Samuel, expõe sua liberdade narrativa como quando lhe faltam informações sobre seu passado: “O gene dos pais não passa ao filho pelas impressões digitais. E pode passar. *Há casos construídos pela imaginação. Como este*” (SANTIAGO, 2004b, p. 47) (grifo nosso). A realidade criada do romance, como Marthe Robert afirma, é confessada ao leitor.

Autônomo em sua narrativa, o narrador deixa de ser óbvio. Ele usa a linguagem como subversão do próprio fazer poético dentro da escrita poética, renegando a concepção clássica de obra como “fechada” e fiel a um “bem

escrito” que ocultava os processos de escrita. Estratégias narrativas como essas citadas passaram a mostrar a refletividade sobre o fazer literário, que vão além da mera interação entre narrador e leitor, pois há subjacente uma discussão e reflexão sobre literatura.

Esses pontos convergem com a proposta literária de Silviano Santiago a partir de suas declarações, ensaios e da própria configuração de suas obras que alia escrita como ação e como reflexão. O romance *Stella Manhattan* nos parece um bom exemplo, pois temos ali uma figura que acompanha o processo de escrita, como sombra do escritor, e que discute e problematiza a ação da escrita da ficção. O texto de todo o capítulo está entre parênteses, como se o leitor estivesse tendo acesso a algo que está fora do enredo do romance, fosse distanciado para poder se aproximar mais dele, de seu mecanismo, espécie de making off:

(Estou de pé, por detrás da cadeira em que você está sentado escrevendo, e leio no bloco – por sobre os seus ombros [...] Você continua me chamando de seu primeiro leitor de merda. E depois começa a se queixar: que não te ajudo em nada; pelo contrário: só sirvo para te inibir, para tornar as coisas mais difíceis do que já são.) (SANTIAGO, 1985, p. 72).

Os textos literários de SS, tal como o romance, rompem com eles mesmos apontando para novas possibilidades estéticas e teóricas, sempre a escapar de limitações.

O escritor que se propõe à escrita de um discurso ficcional transgressor muitas vezes tropeça na tradição literária, mas ao mesmo tempo ele questiona e coloca em suspenso questões literárias há muito tempo estratificadas. Jonathan Culler ao falar desse caráter auto-reflexivo da literatura, afirma que todas as obras são feitas de outras obras, numa espécie de eterno retorno transformado, ao que ele chama de intertextualidade. Ao lermos uma obra estamos lendo também várias outras obras que estão sendo ecoadas, por comparação ou contraste, em constante estado de relação, continua Culler:

Eles se relacionam com as operações da imaginação poética e da interpretação poética. Aqui encontramos uma outra noção que é importante na teoria recente: a da “auto-reflexividade” da literatura. *Os romances são, em algum nível, sobre os romances*, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. (CULLER, 1999, p. 41) (grifo nosso).

Por meio da própria produção ficcional, o estatuto tanto da técnica da ficção quanto do cânone ficcional são problematizados, na maneira como ela mesma compreende o seu “fazer sentido”, pois a auto-reflexividade é linguagem em uso em seus aspectos como representação. Nesse sentido, a literatura é paradoxal porque ela segue as convenções do que seria considerado um romance, por exemplo, mas também rompe com essas convenções colocando em conflito seus limites.

2.2. BALAIO CRIATIVO DE SILVIANO SANTIAGO

Em entrevista já citada a Carlos Eduardo Ortolan Miranda, Silviano Santiago afirma que, assim como Machado de Assis, ele busca inspiração em estéticas passadas para criar um texto com misturas de gêneros que segundo ele seria a representação do paradoxo da nossa sociedade:

O que quero passar, em última instância, é a balbúrdia da pós-modernidade e não há possibilidade de ordenar essa coisa [...] Há um excesso de sons, de palavras, de imagens, um excesso de tudo. Então, para apreender esse excesso, só há a bagunça, o saco de gatos. (MIRANDA, 2004, s/p).

A partir dessa “bagunça” contemporânea a obra de arte passa a ser compreendida como ponto de reflexão de referências e a ficção do mineiro caracterizada, por ele mesmo, como híbrida. A busca no nosso passado literário é a marca do conceito de *cópia* presente na obra de SS que ele acredita ser por meio da revisita a textos que a literatura avança, como afirma o narrador criado por ele, Samuel: “Tudo escrito. Tudo pode ser re-escrito” (SANTIAGO, 2004b, p. 161).

Parece oportuno, com a afirmação acima de Samuel, comentarmos a proposta de Jorge Luis Borges em seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote”. Pierre Menard, segundo o narrador, reescreve três capítulos da obra de Miguel de Cervantes, palavra por palavra, tal qual:

(Menard) No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino «el» Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1944, p. 22).

O narrador explica as estratégias usadas por Menard para fazer seu feito - autor carbono de Dom Quixote - e então, valendo-se de reflexões em um exercício teórico, o narrador diz que apesar de idênticos tratam-se de textos diferentes, não somente aos elementos externos, mas quanto aos significados que cada um deles interpela por serem escritos por autores e épocas diferentes. O decalque no conto de Borges afirma a concepção de que a literatura é um eterno retorno para avançar, que mesmo reescrevendo já não se trata do mesmo texto ou da mesma obra. No final da década de 60 SS lê textos de Borges e de autores hispano-americanos e escreve em 1970 o ensaio “Eça: autor de Madame Bovary”, que inicia deixando clara a alusão ao conto borginiano, e afirmando que os três séculos que separam o original da cópia é marcado por rupturas tanto externas quanto da obra modificando o significado da obra original:

Três séculos separam o modelo do decalque e nenhuma violação vocabular, sintática ou estrutural se instaura no decalque, ocasionando a diferença que o tornaria evidentemente distinto do original. (SANTIAGO, 2000, p. 47).

A leitura de Jorge Luis Borges e outros autores americanos faz SS perceber que o que esses autores faziam eram uma “literatura de exaustão”, “e de que nós não estávamos fazendo nada mais do que reescrever textos hoje em dia” (SANTIAGO, 2003b, p. 199). Esse movimento de recuo que, paradoxalmente significa avanço para a literatura, por meio da reescritura de textos já produzidos será potencializada na escrita de SS pelo romance *Em Liberdade* (1981). A tomada de uma referência como ponto de reflexão para produzir algo novo partindo de um já criado comporta a “ingestão do outro”, como já comentamos anteriormente a respeito do movimento antropofágico, assim, a reescritura significa: “Algo em parte novo, em parte velho, algo, contudo, diferente por seu caráter a um tempo residual e “desviado”; algo enfim, que a passagem por este corpo fatalmente alterou, invertendo seu sinal originário” (AGRÒ, 2003, p. 623)

No texto *Meditação sobre o ofício de criar*, resultante de uma fala proferida pelo autor no SESC do Rio de Janeiro, como já mencionamos, Silviano Santiago cita as influências do seu texto literário autoficção e como ele

o compõe. No primeiro momento do texto, SS aponta que chegou a autoficção através de três etapas: a diferenciação, a preferência e a contaminação.

A diferenciação consistiu em diferir o discurso autobiográfico do confessional. Aqueles são as experiências e a realidade que afetam o autor, este seria a revelação de sentimentos e emoções secretas. A preferência então, em sua ficção se deu pelo autobiográfico, não no seu sentido puro, pois não escreveu sua autobiografia, mas no sentido de contaminação. A experiência será subjetivada no momento em que é lançada como palavra, momento esse que constitui e exige de quem escreve afastamento para deixar a experiência ser palavra, por isso Samuel afirma não ter medo da palavra “nunca tive medo de palavra. Palavra não machuca. Bate e salta, como bola de pingue-pongue e salta de um lado e do outro da rede ao sabor das raquetadas” (SANTIAGO, 2004b, p. 20-21).

Ao adotar a autobiografia como motor de sua produção literária, Santiago contamina-se com o discurso ficcional ocidental e constitui um texto híbrido: a autobiografia contaminada pela ficção, e a ficção contaminada pela autobiografia. Em seus contos e romances é frequente a presença de fatos e experiências claramente do autor compartilhadas pela voz de seus personagens.

A proposta de Silviano Santiago parece ser a colagem de *cópias* de textos literários que o influenciam com a *cópia* de experiências próprias vividas por ele em uma atmosfera ficcional híbrida. Esse processo criativo é movido pela prática antropofágica e seus conceitos, já comentados em capítulo anterior, para produzir textos tanto ficcionais quanto teóricos, sem uma fonte exclusiva de onde se bebe a originalidade. As produções são absorvidas e transformadas em outras produções, mesmo que idênticas como o caso de Pierre Menard. SS traz o seu conceito teórico de *cópia* pelo Samuel, narrador-escritor de *O falso mentiroso*:

Quem copia desenvolve vários, entretidos e divertidos estilos. Escreve sob várias e poderosas bandeiras [...] ninguém diz nada sozinho e espontaneamente. Quem diz o diz, imitando a alguém que disse antes dele. Não há filho que fale sem pai falante. O artista é filho de vários pais falantes. Muitos falsos, nenhum verdadeiro. A originalidade do meu estilo em nada original. (SANTIAGO, 2004b, p. 183).

A teoria de Santiago está além de ensaios e entrevistas, ela fala por meio de seus personagens. Ao falar sobre os cânones que o influenciaram na escrita do romance *O falso mentiroso*, em entrevista já citada “Literatura é paradoxo”, SS afirma:

Já a partir do subtítulo do meu livro, “Memórias”, há a influência de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida [...] por outro lado, em relação às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as alusões são bastante óbvias, e, finalmente, as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Esses três livros serviram de objeto de reflexão, de modelo, recorri a eles quando me encontrava em becos sem saída, no meio do trabalho. Muitas vezes a solução vinha dessas leituras, dessas lógicas externas. Nesses três livros você perceberá, não de forma tão escrachada como no meu, que há essa mistura de gêneros. (SANTIAGO, 2004c, s/p).

Interessante pensar como essa afirmação de Santiago revela que ele, assim como Samuel, recorreu à(s) obra(s) já feita(s) para fazer seu trabalho, no exercício de cópia. De acordo com Samuel copiar é mais difícil que criar a partir do zero (SANTIAGO, 2004b, p. 182). A cópia seria então uma possibilidade de releitura de uma produção cultural como resposta ao discurso de produtores culturais dominantes, já que não há origem que possibilite começar do zero. O que nos dá evidências de que Santiago e Samuel fazem realmente um ritual antropofágico de seus textos.

Historicamente, a literatura sempre buscou inovar e criar outros modos de escrita literária, as obras são sempre advindas de outras obras, ora negadas, transformadas ou retomadas, como assinala Culler. Assim, ler uma obra é relacioná-la a outras e pensar o modo como elas fazem sentido, ou seja, pensar sobre a própria literatura (1999, p. 41). Nas palavras do mesmo autor “A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (IDEM). Podemos afirmar que a obra ficcional de SS apresenta tal caráter reflexivo com narradores que mostram a literatura em seu sentido paradoxal, como espaço da mentira que conta verdades, ou com verdades contadas como mentiras. Afinal, de acordo com o teórico Compagnon, a literatura é antes de mais nada ficção e fabulação; uma invenção que, seguida das palavras “ficção” ou “literatura”, adquire o estatuto de verdade naquele espaço literário: “os dois termos (mimêsis e muthos) fazem da literatura uma

ficção ou, ainda, uma mentira, nem verdadeira, nem falsa, mas verossímil: um “mentir-verdadeiro” (COMPAGNON, 2010, p. 37).

Nessa perspectiva, quando o narrador de *O falso mentiroso* afirma que seu discurso é mentiroso, ele está valendo-se da verdade, não uma verdade verificável ao leitor, mas uma verdade possível dentro daquele construto ficcional. Ao levantar a questão do que é “real”, ela (literatura) “está falando sobre a realidade, descrevendo, analisando, criticando a realidade através de um atalho, de um desvio, que é a ficção” (MIRANDA, 2004, s/p).

O texto híbrido, a que se refere SS é esse “anti-gênero” romanesco que abriga tantos outros, que estremece seus limites e possibilita novas perspectivas de trabalho para o escritor e conseqüentemente para o objeto literário. Citamos novamente Marthe Robert:

O romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ao outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade (ROBERT, 2007, p. 27).

Nesse processo de construção de uma verdade que funcione internamente no romance, as margens são contaminadas caracterizando o *entre-lugar* como lugar de criação e cabe ao leitor não levar tudo ao pé da letra, pois o discurso literário, afirma Samuel, é como o de Jesus: todo em sentido figurado, pertencendo aos discípulos (leitores) a perspicácia de compreender a linguagem como experiência. Citamos Samuel: “Jesus faz de conta que não mata. E mata. Faz de conta que mata. E Salva. Mata pelo sentido figurado de adormecer. Ressuscita pelo sentido próprio de morrer. Os discípulos tomam como próprio o que é figurado” (SANTIAGO, 2004b, p. 175).

Ao questionar o estatuto literário, Silviano Santiago estabelece quatro pilares sustentadores para sua ficção a respeito da literatura do eu – à qual tem se dedicado: a experiência, a memória, a sinceridade e a verdade poética (SANTIAGO, 2008, p. 173). Esse corpo textual do autor provém, dentre outras fontes, da sua memória particular de infância, a qual já dava os primeiros passos para que a autobiografia e a confissão fossem propulsores da imaginação.

SS relata que pelo fato de ter perdido a mãe cedo, foi uma criança com dificuldades de expor um discurso sobre si e isso se tornava ainda mais

perturbador quando devia se confessar para o padre. A saída encontrada pelo menino mineiro foi camuflar seu próprio discurso subjetivo, camuflar sua personalidade, e fazia isso com discursos inventados – ficção. A fala híbrida entre o imaginado e a autobiografia “era ‘confessional’ e ‘sincero’ sem, na verdade o ser plenamente. O menino ao confessor já era um falso mentiroso, narrava histórias mal contadas” (SANTIAGO, 2008, p. 197).

“O mal contado” talvez desvende a problemática da subjetivação do sujeito em sua dificuldade no âmbito filosófico de conseguir a consciência de si. Michel Foucault no curso *A hermenêutica do sujeito* investiga historicamente a subjetivação sobre os modos instituídos de conhecimento de si, pautando-se nos procedimentos de domínio de si sobre si. Essa foi a forma como Foucault encontrou para fazer a história da subjetividade. Etimologicamente, hermenêutica provem do verbo grego *hermeneuein* que significa interpretar; dessa forma, a prerrogativa “conhece-te a ti mesmo” (gnôthi seautón) é interpretar o próprio ser em busca do acesso à verdade. Historicamente, Foucault afirma, o “conhece-te a ti” implicava ações, como meditação e exames de consciência nas quais o sujeito se transforma e é iluminado pela verdade, alcançando a espiritualidade:

A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade. Acho que esta é a fórmula mais simples porém mais fundamental para definir a espiritualidade. Isto acarreta, como consequência, que deste ponto de vista não pode haver verdade sem uma conversão ou sem uma transformação do sujeito. (FOUCAULT, 2006, p. 20).

No entanto, na idade moderna a busca por essa verdade não será capaz de salvar o sujeito: “A idade moderna das relações entre sujeito e verdade começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito” (IDEM, p. 24). Por isso o espaço literário é o lugar onde a verdade pode ser construída não para salvar o sujeito das suas inconformidades, mas para materializar em palavras o que não pode ser dito em outro lugar, possibilidade do sujeito criar a partir de si pelo distanciamento que a narrativa exige. É o que fazia inconscientemente Silviano Santiago lá na infância diante do padre, fazer das mentiras inventadas em um discurso ficcional escudo para a sobrevivência de um eu inacessível ao interlocutor, o sacerdote. No conto “O envelope azul”

de SS podemos ler a articulação teórica do método de camuflar ficcionalmente uma experiência. Cito:

As que se autodenominam mal contadas são na maioria dos casos as que receberam melhor tratamento por parte do narrador. [...] A história escolhida tem de ser a mais silenciosa, intensa e obsessiva. [...] Despertada pelo acaso ou pela lembrança involuntária, a história ganha ares de dona do pedaço. Sua atitude autoritária é sinal de docilidade premonitória: “Ou me conta bem, ou sua paisagem interior ficará de pernas pro ar. Tão devastada quanto uma ilha no Pacífico depois da passagem dum furacão.” (SANTIAGO, 2005, p. 11-12).

O narrador dá uma aula de teoria de como produzir uma história aparentemente mal contada a partir dos imprevistos da vida, oferecendo ao sujeito, por meio da narrativa, a sensação de controle e conhecimento de si. Nesse ponto, permita-nos retomar Blanchot em “O diário íntimo e a narrativa” e fazer uma ponte com o pensamento foucaultiano. Se para Foucault a busca da verdade do sujeito é um caminho de conhecimento sem chegada, para Blanchot o diário nos dá a estranha convicção de se buscar essa verdade, onde o sujeito se observa e se conhece através da escrita - “conhece-te a ti mesmo” em um processo de busca de si mesmo no falso diálogo, tentando transformar em linguagem o que neles não se pode falar (BLANCHOT, 2013, p. 275). Diferentemente do que Blanchot aponta sobre a arte literária, que não busca verdade, ela apenas é.

Em seu texto *O Pensamento do Exterior* (1966), Foucault expõe que o paradoxo entre as afirmações “eu minto” e “eu falo” encontram na literatura a exposição da própria linguagem; em um processo autoreferencial a linguagem literária se interioriza ao extremo. Ao contrário, ao aproximar-se da oralidade o sujeito na ficção afirma o “eu falo”, assumindo uma incompletude inerente a fala e esta só se concretiza no momento do ato de fala:

“Eu falo”, de fato, se refere a um discurso que, oferecendo-lhe um objeto, lhe serviria de suporte. Ora, esse discurso falta; o “eu falo” só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem: o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada no momento em que digo “eu falo”, e desaparece no próprio instante em que me calo. (FOUCAULT, 2006, p. 220).

Cercada por um deserto ao se instalar na ausência de qualquer outra linguagem, o “eu falo” acontece na transitividade com o “eu penso”. A linguagem é soberana com “eu falo”, nada a limita (IDEM, p. 220). Desse

modo, a literatura é a linguagem se afastando dela mesma, em um “fora de si” para onde o sujeito é também levado e onde a escrita torna-se a representação dessa ausência: “a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém” (BLANCHOT, 1987, p. 24).

Sem o saber SS já fazia esta apropriação da linguagem de que fala Blanchot e Foucault. O menino ao confessionário refletia e articulava seu discurso de maneira a criar um eu Santiago distanciado do garoto com seus problemas e traumas e ao fazer isso, Silviano Santiago estava retirando de si e colocando seu discurso no vazio, no espaço ficcional em que o “eu que fala” é neutralizado:

Apesar da lista avantajada, não proferia no confessionário uma fala sincera, confessional. Mentia. *Ficcionalizava o sujeito* - a mim mesmo – ao narrar os pecados constantes da lista. *Inventava para mim e para o padre-confessor* outra(s) infância menos pecaminosa(s) e mais ajuizada(s), ou pelo menos *onde as atitudes e intenções reprováveis permaneciam camufladas pela fala*. (SANTIAGO, 2008, p. 177) (grifo nosso).

Neste momento, seu discurso se tornava híbrido pelo autobiográfico e pela criação, mas além de tudo verossímil. Este era o indício do que seria a força motivadora e criadora de Silviano Santiago para sua literatura, uma escrita que traz à tona o eu sobre diferente roupagem, um eu que já é outro. Tomemos as palavras de Foucault em *A arqueologia do saber*: “Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma mora de estado civil, ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever” (1997, p. 20), por isso Samuel goza de plena liberdade em suas memórias, porque sabe que naquele espaço ele é o senhor do seu discurso.

O sujeito apropriando-se da linguagem de uma escrita literária, fala, retira-se de si para contestar seus limites e rumar para um vazio de exteriorização das palavras e do ser. Samuel toma suas memórias como lugar do vazio, ali ele multiplica seu discurso, não no sentido de reprodução, mas de versões. Ele se permite ser vários:

Argumento com palavras neste palanque armado na praça pública do livro [...] Há que distinguir. Vozes, tons, falas, sentimentos, ideia de cada um dos três corpos, dos quatro ou dos cinco *eus* que coexistem em mim [...] No entrecruzamento de vozes, tons, falas, sentimentos, idéias, sobressai o gene dominante, constitutivo da personalidade. Este *eu* que não quis ser nós. E é. Expressão de nós. Nós atados

com escrúpulo e cuidado, que eliminam o *nós*. Dão autonomia ao *eu*. (SANTIAGO, 2004b, p. 181).

Protegido pela afirmação de que não digo nada além do fato de que eu falo, neste caso o sujeito de linguagem, Samuel, nega seu próprio discurso anulando um eu verdadeiro, que ele cita como “dominante” e o passa para fora de si, “nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou” (FOUCAULT, 2006, p. 225).

Como já apontado, a verdade como construção do discurso é uma das questões constitutivas da literatura do eu para SS que, de acordo com o autor, estão implícitas no texto por estratégias do narrador que deixa sempre rastros de “mal contado” na sua história. As marcas deixadas nunca cessam de dizer em um exercício paradoxal onde a mentira no espaço da ficção assume o caráter de verdade, instigando SS a explorar esse movimento narrativo de opostos que se diluem em sua produção ficcional. A verdade é transfigurada pela mentira que é a ficção e nisto está o envolvente na literatura, como o autor talha e esculpe tal verdade dentro da produção artística e articula seu narrador que mesmo portador da verdade poética, é mentiroso, pois seu discurso habita o espaço da criação. O texto literário que tem seu enredo facilitado, ou uma verdade poética explícita se torna enfadonho, como os tão criticados “romances de tese”. Por isso o discurso articulado com a verdade ficcional é um dos temperos diferenciadores da narrativa literária, sendo ela que faz pulsar a aparente tranquilidade do mal contado: “nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma *superficial* de toda grande narrativa ficcional que é, *por definição e no seu abismo*, mal contada”. (SANTIAGO, 2008, p. 178)

O romance *O falso mentiroso* e o livro de contos *Histórias mal contadas*, de SS foram publicados em anos seguintes e apresentam-se com uma proposta literária em comum: deixar ao leitor uma lacuna com o não dito. O primeiro por ter um narrador de incertezas que conta o mesmo fato sob a perspectiva de diferentes verdades, o segundo por ser exatamente histórias mal contadas por seus narradores, dando a sensação de incompletude e inacabamento. Afirma SS:

Em termos analíticos, quero dizer que toda história literária parece dizer mais do que aparentemente está dizendo. Isso porque existe um significado

latente que é mais poderoso semanticamente do que o significado manifesto. (2008, p. 192).

Tal mecanismo do texto literário é explicado por Blanchot como sendo uma das características que diferenciam a linguagem do mundo e a linguagem do pensamento da linguagem poética. Esta abriga o silêncio que recua quem fala do mundo e de suas representações seguras, não as pertencendo mais. A própria linguagem literária é um movimento duplo de afirmação e negação: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”” (BLANCHOT, 1987, p. 35). Nesse sentido, o romance *O falso mentiroso* é construído pelo essencial da linguagem; espaço literário onde as palavras não buscam um “conhece-te a ti mesmo” ou uma verdade que designa, mas ela mesma é “a linguagem como obra e a obra da linguagem” (IDEM).

3 AS FRONTEIRAS DA LITERATURA

Um sentido recusou a percepção de outro, substituiu-a. Onde estará o erro? Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e não dão hoje impressão de realidade.

Graciliano Ramos

No século XIX, com o advento da imprensa, o livro aliado ao “não gênero” romance (ROBERT, 2007), consagrado no final do século XVIII, obtém ascensão social e ganham mais espaço e público. O teórico inglês Ian Watt justifica o sucesso romanesco ao fato de sofrer menos censura que os palcos teatrais e trazer para a palavra impressa as intimidades do leitor que eram censuradas por uma sociedade puritana:

Portanto, a imprensa proporcionou um veículo literário muito menos sensível à censura de atitudes públicas que o palco e mais adequado à comunicação de sentimentos e fantasias privadas. Um resultado disso evidenciou-se particularmente na evolução do romance. (WATT, 2010, p. 211).

O romance rompe¹⁵, segundo Watt, com os discursos das epopeias que buscavam uma continuidade da tradição do pensamento coletivo com uma verdade e passa a dar lugar às experiências individuais do sujeito para representar a realidade, panorama importante para a configuração do gênero romanesco (WATT, p. 14) Durante o século XVIII houve um aumento de público leitor com o crescimento econômico da classe média que passou a ter acesso a bens de consumo como o livro, no entanto, a expansão significativa de leitores de romance se deu com o sucesso das bibliotecas, como Watt contextualiza o cenário londrino do século XVIII:

A maioria das bibliotecas circulantes continha todo tipo de literatura, porém o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século. Foi também a forma literária que suscitou o maior volume de comentários contemporâneos sobre a expansão da leitura às classes inferiores. (2010, p. 45).

¹⁵ Para Walter Benjamin, o romance mantém o antigo narrador oral em absconso, indicando assim posição oposta à Watt, como veremos adiante.

Com o aumento do público leitor, os escritores passaram a considerar o leitor no processo da criação, logo, o modelo clássico de compreender as artes passivamente passa a ser contestado e a preocupação com o leitor ganha ênfase. A literatura, desse modo, por meio da flexibilidade que o romance permite, tenta buscar sua autonomia e criticidade para “dar conta” do público que julga, exige explicações e mais: consome, torna-se um instrumento rentável e de auto-reflexão dos escritores para exprimir todo esse contexto transformado. O abalo aos valores clássicos fez com que a literatura precisasse de novos parâmetros para a criação estética, porque ao mesmo tempo em que olhava para si mesma em busca de moldes, renegava a si própria em busca de inovação.

Encontramos em Walter Benjamin, no seu texto “O narrador”, uma noção diferente do nascimento do romance da que Ian Watt propõe. Para Benjamin, no início do período moderno, o romance nasce com a morte da narrativa oral e com a imprensa se difunde. A arte de narrar foi se extinguindo cada vez mais, isso decorrente, segundo Benjamin, da cada vez maior pobreza humana de experiências comunicáveis. Para o autor o ponto marco dessa decadência foi a experiência traumática da guerra: “As ações da experiência estão em baixa [...] No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (BENJAMIN, 1996, p. 198)

Os narradores buscam nas experiências transmitidas de outrem suas fontes, e as melhores narrativas para Benjamin são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1996, p. 198). Assim, Benjamin valoriza o narrador que compartilha experiências e delas transmite algum ensinamento – sabedoria, a perda desse caráter utilitário é para Benjamin uma decadência no narrar de hoje. O romance abrigaria um indivíduo isolado, que segundo o autor, modela a nova configuração da arte de narrar que não mais tem a sabedoria do vivido, como nas narrativas orais, e que exige agora, do romance e de quem narra, transformações e a consciência de que o “vivido”, o “real”, o “autêntico” são construções de linguagem.

Com a ascensão burguesa e a imprensa, a informação foi uma ameaça para o romance, porque as pessoas passaram a buscar a verificação imediata,

o novo que tem validade pré-determinada. Diferente, e muito, da narrativa que possibilita sempre ser revisitada e que não está interessada no fato em si, mas na maneira como o fato é narrado. Comparada à forma artesanal com que o artesão molda suas peças, a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, p. 205). Dessa forma, o primitivo narrador oral está em absconso na forma romanesca, e o romance pode ser lido como o testemunho de sua ausência, de seu desaparecimento.

Tal como SS no confessionário, o narrador do romance está entre o fato e a narrativa, cabendo a ele o *como* contar, possibilitando-o mesclar elementos como verdade e criação e, ao contrário do que pode parecer, não se tornou uma fuga de mero experimentalismo para os escritores “inovar” em seus narradores, mas uma forma literária com possibilidades de produções narrativas que resultam em um trabalho literário de avanço – híbrido, conjugando tempos e perspectivas de seu fazer.

No ensaio “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago afirma que o narrador é o resultado crítico do nosso comportamento contemporâneo de observar o outro: “A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (2002, p. 59). Assim, Benjamin trata do ocultamento das marcas de oralidade pelo narrador, enquanto SS passa a caracterizar o narrador pós-moderno como o ocultador de imagens no seu exercício de recobrir seu olhar com palavras, daí compreendemos o fascínio de Samuel em observar a mãe se arrumando e maquiando diante do espelho, como já citamos anteriormente. Afirma Samuel:

Mais do uso de esponjas de passar pó-de-arroz e de pincéis que acentuam com rímel a curvatura dos cílios, do que de água e sabão. Mais de me vestir, do que me desnudar. Mais de calçar meias e sapatos, do que tirá-los. Mais da representação do que da realidade. (SANTIAGO, 2004, p. 141)

O narrador é uma das vozes que o escritor dispõe para trazer para a narrativa literária discussões teóricas, e é o que faz Silviano Santiago com o narrador/personagem Samuel, como quando enfatiza a noção de cópia como

inerente às produções culturais, como movimento antropofágico de avanço e recuo, conceitos presentes na escrita de SS, como já apontamos anteriormente: “O século 20 [...] parece ter cultuado a originalidade a qualquer preço. No abecedário da originalidade, não entra a forma radical da minha originalidade. Sou o mais original dos impostores” (SANTIAGO, 2004b, p. 217-218).

Historicamente, podemos destacar um significativo passo de “avanço” nos próprios limites literários a partir do século XVII, quando a alegoria presente nos relatos de viagem é rejeitada e os autores e editores passam a dar ênfase à veracidade de seus textos. Com a recém-descoberta de terras na América e na Ásia, os relatos constituíam um gênero específico caracterizado pelas descrições e que eram recebidos pela sociedade como sagrados sem a noção de veracidade do que era narrado ser questionada. A tendência de uma narração que pendia para o bizarro e peculiar para relatar os novos povos propiciava que seus relatores se empolgassem na imaginação e, talvez inconscientemente, ficcionalizassem seus relatos para torná-los mais atrativos aos leitores. A ficção e o texto informativo se fundiam hibridizando-se e já problematizavam o estatuto de literatura, de acordo com Luiz Costa Lima os viajantes “estavam autorizados a mentir porque não havia um critério distintivo do que fosse próprio aos relatos de viagem e do que só coubesse nos ficcionais” (2009, p. 185). Com a necessidade de desmistificar que o novo mundo era somente riquezas e evitar que os viajantes fossem para terras onde não as havia, a Coroa por ordem econômica pressionou que os relatos fossem os mais verídicos possíveis. Essas foram as primeiras necessidades de diferenciação dos relatos de viagem da narrativa ficcional, sendo aquela factual, comprometida com a verificação, esta respaldada pelo privilégio da imaginação.

Costa Lima, valendo-se da definição de Bacon, afirma que a imaginação é própria da “história simulada” sendo “imagens das coisas” (BACON, 1605, p. 48 apud LIMA, 2009, p. 188), assim, a narrativa literária é dotada de mais possibilidades do que a dita “história verdadeira”. A literatura traz a mentira para o seu discurso sem peso na consciência, com experimentações onde a verdade disfarçada é mais fascinante que a verdade empírica, “celebra-se o pacto porque o Falso é mais atraente do que a Verdade” (LIMA, 2009, p. 190).

Silviano Santiago com consciência das possibilidades de experimentação que o gênero ou não gênero romance (*law/less*¹⁶) permite, faz cada obra como um feito único, explorando os limites móveis do romance para criar um discurso híbrido sobre a ficcionalização do eu. Como já mencionado, o exercício literário de Santiago sustenta-se nas questões de experiência, memória, sinceridade e verdade poética, ao criar mentiras com suas confissões ainda na infância, SS já exercitava esses quatro pilares do seu perfil de escritor sem o saber. No confessionário aos sábados, o menino já incitava o discurso subjetivo do vivido escoltado pela imaginação que flertava com a mentira:

E tanto mentia, que já mentia sobre as mentiras que tinha inventado. E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética. (SANTIAGO, 2008, p 179).

Santiago cria discursos literários que desestabilizam o narrador como portador de uma verdade, aquele narrador aos moldes clássicos, e, por conseguinte os limites da ficção, fortalecendo o romance como um não gênero de fronteiras maleáveis. Ainda no ensaio “O narrador pós-moderno” SS questiona se a autenticidade do narrador observador é tão legítima quanto a daquele que participa do narrado, ou seja, narrar as experiências das quais participa é mais confiável do que narrar uma experiência para qual dedica o olhar? Levantando hipóteses ao longo do texto ensaístico, SS afirma que esse último tipo de narrador é o que configura o narrador pós-moderno distanciando-se do narrador clássico, segundo ele, aquele narrador tem prazer em observar o outro, e por ter consciência que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem, o narrador pós-moderno dá fala ao outro, mas acaba dando voz a si mesmo também. Observar, coloca Santiago, é “dar palavra ao olhar lançado ao outro para que se possa narrar o que a palavra não diz” (2002, p. 56).

Dessa maneira, todo discurso ficcional parece dizer além do que está sendo dito, há uma voz latente por trás que “é mais poderosa semanticamente do que o significado manifesto” (SANTIAGO, 2008, p. 192). Para exemplificar tal afirmação do autor podemos tomar o que acontece em *O falso mentiroso*

¹⁶ Termo usado por Silviano Santiago, em entrevistas, para caracterizar o gênero romance como gênero que abarca todos os outros, revelando estar ao lado da definição de Marthe Robert que trouxemos no capítulo anterior. Tradução livre da expressão: sem lei.

com a escrita de Samuel: um jogo com o não dito, ou com os murmúrios que vêm das palavras manifestas em contradição:

Que peso dei às palavras dele (o pai)? Segui a lição que aprendi. Dei dois pesos a elas. Duas medidas.
Um peso dizia *verdade*. Outro peso dizia *mentira*.
Uma medida dizia *sinceridade*. Outra medida dizia *delírio*.
Não elegi verdade nem mentira. Sinceridade nem delírio.
Abiscoitei os quatro, dois a dois. (SANTIAGO, 2004b, p. 131).

3.1 “EU FALO”

Tomemos a proposta de Michael Foucault, em *A Arqueologia do Saber*, quando o francês diferencia a história do pensamento da história do discurso, afirmando que não temos acesso ao conjunto de pensamento de um falante, mas ao conjunto de discursos mais próximo de sua intenção. Assim, quando lemos as memórias de Samuel temos contato apenas com o discurso declarado do narrador, todavia, é a impressão de que as versões sobre seu nascimento nos são mal contadas que faz que tenhamos a sensação de que há algo submerso, fazendo o discurso cair em um vazio paradoxalmente prolífero, próprio da literatura.

Como já dito, é diante dessa falta de procedência biológica que Samuel incorpora e assume a posição de filho adotivo como falsário, tanto no tratamento com os pais como na profissão que escolhe. Essa atitude revela como ele próprio se vê e vê a sociedade ao seu redor, como um lugar impossível para autenticidades:

Quem diz o diz, imitando a alguém que disse antes dele. Não há filho que fale sem pai falante. O artista é filho de vários pais falantes. Muitos falsos, nenhum verdadeiro. A originalidade do meu estilo em nada original. (SANTIAGO, 2004b, p. 183).

Nessa perspectiva, o que se percebe é que a voz de Samuel vem desse meio lacunar, espécie de vácuo existencial criado pelo sujeito narrador através da linguagem para retirar-se de si. A opção de tomar esse passo para trás diante do próprio eu e construir um discurso ambíguo e instável aproximando o discurso narrativo da incompletude da fala, coloca o leitor em suspensão todo o tempo: “Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade” (SANTIAGO,

2004b, p. 9). O romance estudado, assim, não usa a linguagem como instrumento de afirmação, mas como a própria linguagem se fala em (des)construção de discursos e de suas zonas de conforto.

Logo, a linguagem assume no romance a soberania no discurso do “eu falo”. O sujeito é falado pela língua na extrema exposição da linguagem - sua exterioridade. O discurso instaura-se na ausência de qualquer outra linguagem, pois o sujeito não diz nada além daquilo que afirma dizer, tal como elucida Michael Foucault:

A proposição-objeto e aquela que a enuncia se comunicam sem obstáculo nem reticência, não apenas por parte da fala que está em questão, mas por parte do sujeito que articula essa fala. É, portanto, verdadeiro, inegavelmente verdadeiro que eu falo quando digo que falo. (FOUCAULT, 2006, p. 219-220).

No texto já citado anteriormente, *O Pensamento do Exterior*, a literatura afirma Foucault, seria esse ausentar-se de si em uma determinada experiência, “discurso, portanto, mesmo se ele é, além de qualquer linguagem, silêncio, além de qualquer ser, nada” (p. 222). Uma forma que Samuel encontrou para ausentar-se e potencializar a linguagem que é antes de mais nada, vazio que não cessa, é afirmando-se como múltiplo, com vários eus:

Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um *eu* dominante na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e massacra os embriões mais fracos, que vivem em comum como *nós* dentro de mim. [...] O *eu* é a forma que encontrei para comungar, na mesa deste escrito, com os embriões que assassinei no útero da mamãe. (SANTIAGO, 2004b, p. 136).

A estratégia de assumir várias vozes sobre si mesmo pode ser compreendido como um desdobramento desse movimento que a linguagem faz enquanto linguagem ficcional, pois ela dentro do espaço literário, para usarmos o termo blanchotiano, é o vazio que pode passar ao tudo, ausência presente, “a claridade através da escuridão” (BLANCHOT, 1987, p. 37).

A condição de não conseguir definir-se e de não pertencimento presentes na fala de Samuel são perceptíveis como herança de seu pai. Doutor Eucanaã, o pai falso, tem um capítulo das memórias dedicado a ele onde Samuel não poupa palavras para falar da personalidade duvidosa e “ensaboada” do pai adotivo, afirmando inclusive que aprendeu com ele as artimanhas da convivência social:

“Sempre fique com dois pássaros na mão. Não eleja um, mesmo se o bom senso ou o radicalismo dos amigos te aconselhem o contrário. Assenhere-se de duas, três descendências intelectuais. Abiscoite duas, três medidas culturais. Duas, três moedas simbólicas.” À guisa de aprendizado da vida, essa era a raiz das idéias marotas que papai, o falso, me passava por ocasião das nossas caminhadas matinais pela calçada da avenida Atlântica. (SANTIAGO, 2004b, p. 78).

No entanto, alerta Foucault, há o perigo do discurso se tornar reflexivo e cair na interioridade, por isso, a linguagem precisa ser contestada voltando-se sempre para tal vazio onde a linguagem não é de ninguém. Foucault usa a lei como exemplo de linguagem que se materializa pelos seus poderes, “Eu falo, agora eu falo”, “melhor do que o princípio ou a prescrição interna das condutas, ela (a lei) é o exterior que as envolve, e que por ali as faz escapar de qualquer interioridade” (2006, p. 230). A linguagem não é o homem, nem tempo, nem verdade, é sempre a forma desfeita do exterior.

Especificamente sobre a literatura, ela é para Foucault, a exteriorização da linguagem falada colocada o mais distante dela mesma, em um “fora de si”, onde a linguagem no espaço literário revela seu ser próprio:

O “sujeito” da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo” (FOUCAULT, 2006, p. 221).

Foucault ressalta que não importa quem fala, já que o texto falado age por ele mesmo quando colocado nesse vazio – espaço literário onde torna-se autônomo mesmo contendo em si rastros de quem o produziu. Samuel afirma não ter medo desse rompimento que a linguagem literária faz com seu autor ao atingir esse espaço que é só dela, onde ela “se diz” por si só, afirma o narrador: “Nunca tive medo de palavra. Palavra não machuca. Bate e salta, como bola de pingue-pongue bate e salta de um lado e do outro da rede ao sabor das raquetadas” (SANTIAGO, 2004b, p. 21-22). O discurso é até certo ponto responsabilidade do sujeito que enuncia, todavia ele prossegue infinitamente na expansão da linguagem em vazio possível que será preenchido por cada leitor com suas especificidades, não pertencendo a ninguém, nem tendo certo ou errado porque a obra é, como disse Samuel, “ao sabor das raquetadas”:

Para o maltrapilho, balão vermelho e guarda-chuva verde tinham nascido um para o outro. Formavam um par perfeito. Luxo só. Não podia eleger um em detrimento do outro. A lógica do mendigo é correta. *A contradição está na cabeça do observador.*

(Posso garantir que foi a *primeira lição de estética que recebi.*)
(SANTIAGO, 2004b, p. 74) (grifo nosso).

É no vazio que a literatura acha seu espaço de nudez do “eu falo”. Expõe a palavra e torna linguagem o que não pode ser dito em outros espaços retificando-a como processo que não se encerra, que não deixa nunca dizer. Samuel se serve da escrita de suas memórias para dar a sua palavra a experiência do trauma pelo abandono:

Desenvolvi uma teoria própria sobre o meu ódio ao leite. O ódio é alimentado pela falta dela. Dela? Da minha mãe verdadeira. É alimentado pela carência. Se nunca cheguei a sorver leite materno na maternidade, como poderia aceitar como verdadeiro algo que, no fundo, era um vulgar substituto de origem animal? (IDEMb, p. 23).

Maurice Blanchot também acredita que a possibilidade de fazer literatura está nas experiências traumáticas. Vale lembrar que o contexto de escrita de pós-guerra irá influenciar a teoria literária de Maurice Blanchot, que guiar-se-á pela questão fundamental: como a literatura é possível? Sua pergunta não circula em torno do que é ou da funcionalidade da literatura, que fundamenta o trabalho de Jean-Paul Sartre em “O que é a literatura”, em 1947, por exemplo. Blanchot percebe na impossibilidade de narrar o real, o trauma, justamente o que funda o espaço literário. No caso de Samuel, o nosso falso mentiroso, podemos visualizar na sua experiência de adoção. O espaço literário, termo usado por Blanchot, mostra-se assim, acolhedor em seu aspecto humano e possível para o testemunho do não dito em outros espaços, contudo não significa que tudo ali pode ser feito ou dito, porque senão a literatura não se realiza. A obra é um abrir espaço para a impessoalidade, um afastar-se do mundo e de si, como dirá Blanchot. Nesse sentido, a noção de testemunho é muito mais complexa, não daquele que passou pelo trauma, mas daquele que soube transfigurá-lo, daí decorre a imagem da doma em Blanchot, escrever, enfim, revela-se como um domar o fora ou transfigurá-lo, como já dissemos.

A necessidade de escrever vem com a necessidade de isolar-se de si e como maneira de o autor compreender o mundo e dominá-lo, tanto exterior quanto interiormente. Segundo Blanchot, para escrever é preciso ausentar-se

de si mesmo porque no espaço literário a impessoalidade se afirma e anula a subjetividade, portanto, espaço de (de)subjetivação:

A necessidade de escrever está ligada à abordagem desse ponto onde nada pode ser feito das palavras, donde se projeta a ilusão de que [...] “tudo” pode ser feito, “tudo” poderá ser dito. Essa necessidade deve ser reprimida e contida. Se não o for, torna-se tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize. Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, movimento tão difícil e tão perigoso que todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar. (BLANCHOT, 1987, p. 46).

A obra exige um exílio falseado do seu criador, impondo-lhe silêncio. Ele deve proteger-se do “lado de fora” e da sua própria intimidade. O escritor faz-se “eu” quando se afasta das relações com os outros e consigo mesmo, difere-se, tomando um lugar-vazio onde o impessoal se afirma, ou seja, tomando o exílio, “Será que existo?” (SANTIAGO, 2004b, p. 59). No exercício de isolar-se o escritor decide “não ser” e a fala poética lhe permite isso, porque a linguagem literária é a palavra em si, não é fala de ninguém (BLANCHOT, 1987, p. 34-35). Assim a obra está concluída, afirma Blanchot, quando quem a escreve “já não é retido pela obra, aí é retido por uma parte de si mesmo da qual se sente livre e da qual a obra contribui para libertá-lo” (BLANCHOT, 1987, p. 48).

3.2 O ESPAÇO LITERÁRIO DE SAMUEL

O espaço em que Samuel ficcionaliza sua própria história de vida e imagina várias interpretações e possibilidades para sua origem é o espaço literário que ao mesmo tempo lhe é próprio e não o é. A obra, de acordo com Blanchot, exige de quem dela se propõe a solidão como recolhimento para distanciar-se do que fala e autorizar a ela o seu infinito. O recolhimento que a obra exige é desconstruído do seu viés romântico onde ela exigia recolhimento para exaltação do eu, pelo contrário, o que Maurice Blanchot entende é o recolhimento do eu para a exaltação da linguagem. Logo, a obra é infinita porque independente de ser obra de arte ou literária, ela não é acabada nem

inacabada, ela apenas é. O discurso de Samuel exprime esse poder que a palavra tem enquanto linguagem que dissimula e oculta.

Sem pudor, Samuel assume ao leitor que o que narra foi editado e alterado, porque sabe que a obra é ausência de exigência, ela se exprime em ser:

Nasci grosseiro e impertinente. *Incapaz de selecionar a palavra adequada ao interlocutor e ao ambiente.* O que que eu posso fazer? *Foi a primeira das muitas vezes que cocei os olhos da imaginação [...]* Com o correr dos anos, fiz leituras e me tornei especialista no assunto. *Lembrando-me pelo avesso* do primeira dia na casa de Copacabana, *anotei num bloco minhas observações* sobre o comportamento da mãe depois de ter dado à luz uma criança. Eram longas e fastidiosas, *fiz o resumo.* Reproduzo-o agora. (SANTIAGO, 2004b, p. 46) (grifo nosso).

A possibilidade de Samuel “brincar” com o que narra é a experiência de que a obra se torna manifesta enquanto diz, que se manifesta pela violência da palavra ser enquanto intimidade de alguém que a escreve e de quem a lê: “Mas o que quer terminar (escritor) continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais” (BLANCHOT, 1987, p. 13).

A solidão que a obra impõe a quem escreve não é a incomunicabilidade, mas sim o lado de fora desse espaço aberto pela criação onde a fala é errante e incessante. Dessa forma o escritor parece ser senhor de sua obra somente durante o ato de escrita “o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante” (IDEM, p. 16), detendo o agora da escrita, mas o pós não pertencendo mais a ele e nem a ninguém, somente a própria obra.

O que merece destaque no discurso de Samuel é que ele assume esse poder e essa fraqueza diante do que escreve: assume que manipula seu discurso, mas assume também que há uma força que o censura ou tenta censurá-lo: “Há uma quarta versão. Recuso-me a contar-lhes. É triste. Triste triste. Minha língua coça. Coça que coça. Não aguento. Resisto à tentação malsã? Não conto. Conto? Dou uma dica, uma dica só? Rapidinha” (SANTIAGO, 2004b, p. 65).

Para Blanchot no espaço da obra a escrita é o trauma entre a palavra e o eu, porque a partir do momento que ela não é mais minha ela toma o entendimento de quem a recebe. A escrita rompe a interpelação, assim ela é interminável, incessante. Além de distanciar o eu de sua própria linguagem, no sentido de exigir dele ausência, a obra convida quem a escreve a se retirar, a deixar um rastro de silêncio. Uma das marcas desse apagamento no romance de SS é a renúncia do eu por substituição ao ele. Samuel exerce esse distanciamento ao renunciar o eu pelo eus falsos que cria de si: “Vários pais, vários embriões, vários partos, vários falsos mentirosos, várias vidas. Uma única cova rasa” (SANTIAGO, 2004b, p. 182).

Os desdobramentos desse eu que no espaço literário se torna outro, é a garantia de seus ecos na obra mesmo depois da morte física do escritor. As cópias de mim, criadas por Samuel, é a forma de deixar voz no silêncio que lhe é imposto. Diz Blanchot: “No apagamento, a que ele é convidado, o “grande escritor” ainda se sustenta [...] do Eu apagado, ele conserva a afirmação autoritária, ainda que silenciosa” (1987, p. 18).

A distância que é preciso tomar de si, quem fala, no recolhimento que a escrita impõe, de acordo com Blanchot, é o que Jean-Luc Nancy em ensaio chamado “La existência exilada” propõe como exílio existencial do sujeito:

La historia contemporánea nos presenta simultáneamente una increíble proliferación de exilios, desplazamientos, deportaciones [...] el exilio consumado como exterminio, la expropiación absoluta; y por otra parte, la aparición de una proliferación de posibilidades nuevas en las emigraciones [...] como multiplicación de las exclusiones y las desapropiaciones, y como apertura de posibilidades, de retroceso de los horizontes limitados. (NANCY, 1996, p. 36).

Etimologicamente *ex* significa sair, assim, exílio de si constitui um movimento de saída de um lugar próprio para colocar-se fora da zona de conforto. Esse movimento de ausentar-se de si não implica ponto de partida nem chegada, é no trânsito que a linguagem toma forma de palavra e se constitui, no espaço vazio onde ela já não pertence mais ao sujeito e onde ela é. Samuel parece ter consciência que depois de dito o discurso vive por si só nas páginas do livro, sendo revisitado por leitores que já não mais o encontrarão como “dono” do pensamento corporificado em narrativa:

Fecho-me hermeticamente em palavras e frases de efeito. Convincentes. E jogo a chave pela janela [...] O conteúdo do cofre não fica também a salvo de psicanalistas, adivinhos, bruxas e feiticeiras. De críticos literários [...] E de necromantes também. Os pensamentos não morrem quando se corporificam em palavras. Livro não é uma sucessão de falas adormecidas no tempo e no espaço de Gutenberg¹⁷? (SANTIAGO, 2004b, p. 174).

As memórias de Samuel serão perpetuadas pela escrita quando a obra acabada em processo de escrita estiver em um espaço que não é mais dele – Samuel, mas em um espaço próprio, por isso a preocupação em ter leitores, para seus escritos continuarem errantes.

Samuel não pretende esclarecer objetivamente sua vida nem atestar a verdade, seu discurso enquanto afasta-se de si, é construção de linguagem sobre fatos. O que ele deseja é trazer para o campo do espaço literário a narrativa de suas memórias e a partir delas, com a liberdade que o texto ficcional permite criar discurso com a linguagem, um discurso tipicamente desconstrutivista que aproxima ambiguidades e desloca posições: “As mentiras que eram verdade. As verdades que eram mentira” (SANTIAGO, 2004b, p. 152). Não pretende, assim, elevar seu testemunho, mas inflá-lo com artimanhas narrativas e compartilhá-lo no único espaço possível, o espaço literário:

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

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

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

Escrever é ato de combater a solidão ou a angústia da solidão, sem preocupação com o verdadeiro, apenas deixar a escrita ser no vazio que lhe pertence. Samuel pode partilhar dessa concepção blanchotiana, se percebermos que o fato de ter sido negado pela mãe biológica e doado logo após seu nascimento é o motor de toda a sua narrativa, o que pode ser interpretado a partir do discurso do personagem como um episódio traumático que merece ser retomado para ser “esclarecido”:

¹⁷ Alemão, Johannes Gutenberg inventou no século XV o método de prensa para impressão de livros que antes eram feitos manualmente. Sua criação foi de extrema importância para a circulação de textos.

Não fui abraçado, amamentado e ninado por mamãe nos primeiros dias de vida. Nem em qualquer outro dia da vida. Não fui distinguido pelos seus olhos. Nem acarinhado pelos seus dedos e lábios. Não ouvi a sua voz. Durante os primeiros dias de vida fiquei armazenado em tenda de oxigênio. Longe do contato humano. (SANTIAGO, 2004b, p. 10).

A narrativa não implica autenticidade ou coerência com a representação do mundo real, como a versão em que Samuel levanta a possibilidade de ter nascido de uma almofada, gerado pelo grande desejo da mãe adotiva – Ana engravidar: “Saio de dentro da almofada de algodão. Estofada e cerzida pela minha mãe. Legítima e única” (IDEM, p. 62), o que há em Samuel é tão somente a necessidade de se contar. Para Maurice Blanchot, autores que tiveram experiências negativas, como o não pertencimento que Franz Kafka registrava em *Diário Íntimo*, transformam-nas em matéria prima para o fazer literário. Vivenciar algum tipo de exílio, por exemplo, é potência para tornar essa experiência em linguagem literária:

[...] no tempo de desgraça que é o nosso, este tempo em que faltam os deuses, tempo de ausência e de exílio, a arte está justificada, porque é a intimidade dessa desgraça, é o esforço para tornar manifesto, pela imagem, o erro do imaginário [...] (BLANCHOT, 1987, p. 78).

O espaço literário, assim, acolhe as experiências humanas possibilitando transfigurá-las e registrá-las, porém o autor que testemunha não é uma figura nobre ou missionária, ele como todos os demais homens, exilados, apenas manifestam “pela imagem o erro do imaginário”. É o que faz Samuel com seus escritos, como já comentado e no exemplo que segue:

Estas memórias têm de ter o mínimo de verossimilhança. Interna. Assumo a condição de embrião solitário. Nasci desamparado e forte. Enjeitado e prepotente. Para o sol e a noite, a lua e as estrelas, o hoje e o amanhã.
A primeira pessoa do singular Gozado. Filho legítimo não precisa afirmar com tanto empenho a individualidade [...]
Posso ser desamparado e forte, enjeitado e prepotente. Ser também grupal e sentimental. Ser ainda audacioso e destrambelhado. O eu é a forma que encontrei para comungar, na mesa deste escrito, com os embriões que assassinei no útero da mamãe. (SANTIAGO, 2004b, p. 136) (grifo nosso).

Deste modo, é possível compreender porque sua escrita é por vezes emaranhada quando cita a si próprio como vários, ou quando trata seus pais

como falsos, ou ainda quando cria em seu discurso uma teia entre verdades e mentiras. Para Blanchot a presença da ausência é afirmação é a “afirmação em que nada se afirma, em que nada deixa de afirmar-se, na flagelação do indefinido” (1987, p. 21), é como se o ser só existisse no espaço literário por meio da própria perda do ser, nas fugas de si.

Retomando Foucault, a literatura não é para se chegar a uma verdade, como antigamente, mas trata-se de um discurso em que o que “eu falo” é diferente do que “eu penso”, “aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio [...] A fala da fala nos leva a literatura”(2006, p. 221). A linguagem é anterior ao ser, logo, é o ser que escolhe como usá-la, como melhor expressa o seu pensar, ou ainda, como quer expressar o seu pensar.

A necessidade de escrever vem com a necessidade de isolar-se de si como maneira de o autor compreender o mundo e dominá-lo, tanto exterior quanto interiormente. Assim a voz do exilado vem desse vazio existencial em que, por meio da linguagem, é possível ser espectador de si, “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 222). No caso do nosso narrador a perda de individualidade é que ele não se vê como único, mas como constituído de vários eus: “na morte deixarei de ser múltiplo para ser singular. O ser humano se multiplica em nós [...] Aqui jaz o que foi, em vida, falso mentiroso” (SANTIAGO, 2004b, p. 182).

O comportamento de afirmar e depois negar ou de ser contraditório, é moral e socialmente mal visto, ou de acordo com o narrador Samuel a verdade pode ser fruto do bom senso ou do senso moral. Para Jean-Luc Nancy a mutabilidade ou inconstância do sujeito é aceitável por se tratar de um sintoma da vida moderna, do sujeito que está em trânsito, sem um ponto de chegada ou partida, que paradoxalmente é positivo e negativo, sendo a vida o instante:

Por um lado, nuestra tradición nos representa esta salida fuera de lo próprio como uma desgracia [...]; por outro nos representa este exílio como uma posibilidad positiva, la más positiva incluso, del ser o la existência. (NANCY, 1996, p. 36).

Assim, o exílio existencial possibilita experimentar o exterior como pura exposição do ser, no momento. Desse modo, decorre a necessidade de

escrever do sujeito em condição de exilado, urgência de um tempo que não cessa de chegar – a narrativa é oxigênio, possibilidade de sobrevivência quando recebida e acolhida no espaço literário, como podemos ver na narrativa de Samuel:

Devora-me como exemplo e modelo.

Será esse, caro leitor, o motivo que o levou a procurar estas memórias na livraria mais próxima? A comprá-las e a lê-las?

Agradeço-lhe o voto de confiança. O nome do autor é verdadeiro. A proposta de livro que o nome vende – a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de O falso mentiroso – é enganosa. Não encontrei melhor solução nem título. Fui tentado por outro. O patinho feio. Estaria mais próximo da realidade. E seria pior. [...]

Dou-me por satisfeito se com estas memórias conseguir elucidar algumas poucas coisas sobre personalidades raras. (SANTIAGO, 2004b, p. 174) (grifo nosso).

O exílio existencial é uma não familiarização do sujeito com o que cerca, criando a sensação de deslocamento constante, reflexo dessa “modernidade líquida” como diria Baumann (2001)¹⁸, onde tudo se esvai e vaza pelos dedos. Esse estado de não pertencimento é basicamente, mesmo que percebido de diferentes maneiras por Blanchot e Nancy, estar do lado de fora da sua ausência onde o impessoal é potência que impulsiona o sujeito para o discurso narrativo. Dessa forma, o discurso narrativo mostra-se como o espaço possível para que o exilado exponha sua voz como experiência; tal discurso sem um ponto de chegada ou partida, exatamente num *entre-lugar* no qual o discurso do “eu falo” distancia-se dele mesmo, deixando transparecer somente o lugar vazio da existência:

Dizem que sou mentiroso. Não sou. [...]

Argumento com palavras nesta palanque armado na praça pública do livro.

Contradição ambulante? eu? [...]

Há que distinguir. Vozes, tons, falas, sentimentos, ideias de cada um dos três corpos, dos quatro ou dos cinco eus que coexistem em mim. Normal. Há que aprender a voltar a entrecruzar, depois de desentrecruzados, vozes, tons, falas, sentimentos, ideias. Assim como aprendi. [...] Este eu que não quis ser nós. E é. É expressão de nós. Nós atados com escrúpulo e cuidado, que eliminam o nós. Dão autonomia ao eu. (SANTIAGO, 2004b, p. 181).

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

Samuel como copista de obras de arte e como alguém que afirma e nega o tempo todo coloca em prática, ou melhor, performatiza o *entre-lugar* enquanto fuga de conceitos fixos e de se estabelecer nem lá nem cá. Como um anfíbio, Samuel marca ser lugar que apenas é, sem origem e sem definir um polo extremo, sempre construindo e destruindo. Seu discurso é um balaio de cópias e ecos digeridos e transformados em vozes caracterizando o discurso híbrido de que fala Santiago em seus ensaios e entrevistas. É como se Samuel ecoasse SS:

A graça mais engraçada está em misturar. Locais e épocas. Em embaralhar. Nomes, línguas e procedências. Finalidade fidalga. Dar estatuto de nobreza artística à grande figura universal do anonimato. A cópia. (IDEMb, p. 183).

Percebemos assim que a literatura constrói e é construída por outros discursos. Especificamente o romance, como um não gênero que abarca todos os outros dentro si, o discurso literário nele vale-se das representações e verdades que partilhamos, criando um jogo com o simulacro quando questiona os limites de tais representações provocando o leitor. Nesse sentido, a literatura híbrida, do presente, atravessa suas próprias fronteiras, ficando em exílio, ou como aponta Josefina Ludmer (2007, s/p) “quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica”. Segundo a autora, esse movimento de romper-se que a literatura atual exige, coloca-a “em êxodo, já que agora ela abriga critérios e categorias além das literárias, colocando seu estatuto em constante ambivalência: “on y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidade” (LUDMER, 2007, s/p). O esvaziamento dos sentidos literários, para Josefina Ludmer, caracteriza a perda da autonomia da literatura exigindo dela um novo posicionamento - pós-autônoma. A proposta teórica de Ludmer nos interessa aqui por apontar, assim como SS, que a literatura não pode ser entendida da mesma forma que há séculos atrás, ela deixou seu status de sagrada. É preciso perceber que há novas formas de circulação e representação, e a literatura as acompanha como um farol na frente, para nos apropriarmos da metáfora do carro de SS, que trouxemos anteriormente. A literatura contemporânea, de acordo com essa concepção, exige que outros campos sejam acionados no seu discurso, como reflexo de uma realidade globalizada, rápida e momentânea. Vivemos a época do “enquanto”, como diz Silviano

Santiago (2003b, p. 205), e isso implica que não cabe mais a crítica ler as produções como “é ou não é ficção”, a literatura requer uma leitura dialógica e não binária, pois ela interfere na leitura do real, no imaginário coletivo de acordo com Ludmer.

Os princípios que limitavam o campo literário foram diluídos de forma que não significaram um rompimento com a literatura antes produzida, mas sim, uma apropriação com o agora. Josefina Ludmer aponta que a literatura deixou de ser sagrada ao trazer para dentro de seu domínio as questões entre tradicional e inovação, cultura erudita e cultura *pop*, e a não ser um lugar de passividade. Na arena literária, real e ficcional são simultâneos por estarem em um constante processo de esvaziamento e retomada do velho pelo novo, configurando na literatura pós-autônoma seu lugar “entre”:

Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de 'la literatura' sino también la de 'la ficción' (y quedan afuera-adentro en las dos fronteras) [...]Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. (LUDMER, 2007, s/p).

Assim, como aponta SS, a literatura se alimenta dela mesma sendo uma eterna cópia diferida, o resultado é um campo híbrido onde as diferenças são constantemente colocadas em choque, onde os limites são alargados. Mas não basta somente a literatura apontar para uma possibilidade de desconstrução se os leitores e a crítica não estiverem sensíveis a tais possibilidades. Nas palavras de SS: “O valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito” (SANTIAGO, 2004a, p. 133).

4 EXERCÍCIO DA LITERATURA DO EU

Pego, na minha lembrança, uma cena antiga, construída pelo meu cotidiano, e trabalho-a segundo a minha intenção no romance. Como um bom cozinheiro, recheio a personagem com a minha pessoa, antes de assá-la no forno da imaginação poética.

Silviano Santiago

Ao leitor atento de *O falso mentiroso: memórias*, provavelmente a foto da capa do romance lhe causará estranheza e curiosidade. O livro em si não traz nenhuma informação de referência à imagem, mas a partir de uma simples pesquisa nos deparamos com uma informação instigante: a foto é do arquivo pessoal do próprio autor¹⁹, Silviano Santiago, quando criança. Ainda na capa temos o nome do autor e o subtítulo “memórias”, o que leva a crer que temos em mãos uma autobiografia. Entretanto, na ficha catalográfica está a classificação de romance, e na capa de trás a origem e explicação do título paradoxal de acordo com Euclides de Miletos.



20

Pois bem, ainda um leitor atento vai perceber que está diante se não de um paradoxo, de um jogo bem articulado pelo autor. Ao iniciarmos a narrativa podemos até pensar que se trata de uma autobiografia do escritor SS, mas logo nas primeiras páginas sabemos que o dono das memórias chama-se Samuel. Esses indicadores nos apontam que estamos diante de uma narrativa

¹⁹ Informação fornecida por Diana Irene Klinger em sua tese *Escritas de si, escritos do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*.

²⁰ Reprodução da internet.

que articula autobiografia e ficção. Os limites entre verdade e mentira são mais uma vez contaminados. No trecho abaixo, o narrador faz referência à “veracidade” das memórias:

Agradeço-lhe o voto de confiança. O nome do autor é verdadeiro. A proposta de livro que o nome vende – a narrativa auto-biográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de O falso mentiroso – é enganosa. Não encontrei melhor solução nem título. (SANTIAGO, 2004b, p. 174).

A afirmação nas páginas finais do romance “o nome do autor é verdadeiro” deixa o leitor duvidoso diante da fusão realidade e ficção. Afinal, qual autor? O que diz ser o narrador dessas memórias, Samuel? Ou o nome presente na capa do livro, Silviano Santiago?

Apesar da distinção nominal já comentada, Samuel compartilha de muitos dados autobiográficos de Santiago, sempre com a proliferação da noção de original e cópia, deixando o “jogo” do autobiográfico como uma constante. Samuel não é Santiago, mas qual seria a membrana que os une e os separa?

Em tempos da exaltação do sujeito e do alto consumo de biografias, memórias, reality shows, confissões etc, alguns traços se mostram latentes nessas narrativas: os limites do privado e público e da verdade e ficção. A indústria mediática sempre instigou o público sobre as intimidades e vida privada de pessoas conhecidas. Reflexo disso é a procura e sucesso de vendas dessas produções que cada vez mais se multiplicam. Com a avalanche editorial, uma outra face crítica sobre elas também surge: os limites entre ficção e biografia. Diana Klinger, no texto *Aporias da escrita de si* aponta a relação autobiográfica como uma dramatização: “nas narrativas contemporâneas, a escrita de si pode ser vista como essa dramaturgia, *mise-en-scène* ou dramatização de si que supõe um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (2010), assim o autor representa um papel na própria vida real, criando sua referencialidade.

O sujeito duplo proposto por Klinger implicaria, no entanto, no fortalecimento do privado como público e vice versa, o que para a autora Beatriz Jaguaribe fragiliza ainda mais a dita referencialidade. De acordo com Jaguaribe, os meios midiáticos e as redes sociais naturalizaram para os sujeitos os processos de invenção do eu, onde cada indivíduo mostra e

compartilha a faceta que lhe convém, em consequência, isso acarretou uma constante necessidade de “buscar algum vestígio de experiências que não sejam mediadas” (JAGUARIBE, 2007, p. 154). A tal busca da referencialidade em ficção autobiográfica, atualmente, tornou-se mais complexa a partir da diluição das fronteiras entre o público e privado pela constante ficcionalização midiática do eu.

Jaguaribe afirma que a popularização das autobiografias e biografias vem do apelo das pessoas retratadas, causando um alargamento do que ela considera como gênero autobiográfico, “exemplar numa pluralidade de relatos íntimos, confessionais e revelatórios” (IDEM, p. 157). O vestígio, do qual fala a autora, é a necessidade que nós, leitores de textos literários, temos de ir atrás da figura do autor através de biografias, entrevistas ou ensaios na tentativa de materializá-lo e obter confissões, declarações, que tal obra ou fato presente na sua literatura ficcional foi mesmo retirado da sua vida particular, enquanto sujeito, temperado com a imaginação e trazido para o espaço literário. Parecemos depositar no autor, ou no nome do autor, a verificabilidade do que é dito no texto, no entanto para alguns autores, como Paul de Man, isso é problemático, pois estamos diante de uma ficção antes de tudo.

De Man, em seu artigo *Autobiografia como des-figuração*, aponta três problemas que assombram a autobiografia: o primeiro deles é o fato de ela estar envolta em várias tentativas de dar conta das suas dimensões, limitando-a; o segundo é defini-la como gênero literário, conceito que segundo De Man designa a função estética quanto histórica, sendo que o jogo narrativo da autobiografia está exatamente no ponto de convergência entre essas duas funções; e o terceiro é a também tentativa de distinção entre ficção e autobiografia.

Para o autor, a definição de gênero literário - autobiografia o traria para um lugar mais privilegiado na estante dos estudos literários, no entanto, ela traz traços excludentes inerentes a ela. O primeiro é ser hóspede em uma narrativa que também traz problemas de definição – o romance. Como já visto anteriormente no capítulo “Iluminando os caminhos”, o romance apesar de ter suas especificidades é “sem lei”, um não gênero por excelência, traço que dificulta na definição da autobiografia já que é o romance, predominantemente, que lhe dá suporte. O segundo é sua incompatibilidade com valores estéticos

devido a sua especificidade para cada texto, dificultando uma generalização. O autor afirma que não há um caráter unificador das autobiografias, isso porque:

Tanto empírica quanto teoricamente, a autobiografia se presta mal a uma definição genérica; cada exemplo específico parece ser uma exceção à norma; as próprias obras parecem sempre obscurecer-se em gêneros vizinhos ou mesmo incompatíveis” (De Man, 2012, s/p).

Nem mesmo as discussões de gênero, profícuas em outros campos, parecem conseguir avançar teoricamente quando se trata de romance e autobiografia. Diante dessa afirmativa de Paul De Man, um ponto merece ser aqui levantado: não seria uma busca vã querer definir a autobiografia, uma vez que, como afirma Marthe Robert, nem o próprio romance, gênero que a abriga, é passível de definição? Talvez essa seja a premissa para os problemas apontados por De Man.

Mesmo com esses problemas apontados, a autobiografia parece ter um denominador comum: a referencialidade a fatores externos a obra, informações verificáveis como a biografia do autor. O nome próprio do autobiografado carrega a carga de legitimidade e autenticidade para a narração, mesmo que construído no campo ficcional sem compromisso com a verdade que lhe é externa, ele ainda representa um porto seguro onde o leitor pode desembarcar.

Por falarmos em campo ficcional, é preciso que o leitor tenha esclarecido que mesmo com a sensação de que a autobiografia depende da referência, trata-se de uma ficção. Assim, é secundário buscar uma verdade verificável dos fatos já que ela mesma não o é. A autobiografia alia fato com verdade e cria uma enganosa ilusão de termos acesso ao lugar de emanção da voz, todavia, trata-se de um acordo contratual, baseado em atos de fala onde a assinatura assegura a autoridade legal (DE MAN, 2012, s/p). O autor como sujeito da linguagem em sua escrita pode negá-la ou afirmá-la, porém isso implica que a entidade autor também terá seu estatuto abalado.

Foucault, em sua dedicação de entender e historiar os processos de disciplinar o sujeito, problematiza as categorias como sujeito e autor, já que a escrita seria uma forma de doutrinar o corpo. Dessas questões resultou o texto *O que é um autor* (1969) onde o francês traz o conceito de função – autor em contraposição ao autor – indivíduo real e indica a escrita biográfica como gesto discursivo que habita a tensão entre nome e assinatura, entre autoria e

autoridade, denotando o fim e o princípio de uma voz. O nome do autor adquiriu status de classificação dos textos, por isso a designação de “função” pode abranger muito mais que determinar um indivíduo concreto. Refere-se a uma figura que está exterior e anterior ao texto, simultaneamente, em um espaço onde o sujeito que escreve está sempre desaparecendo ao mesmo tempo em que é sempre convocado. A função-autor se constituiria, segundo Foucault, na presença de sua ausência, como se o autor entrasse em um processo de apagamento voluntário do eu, como se estivesse sempre a desfalecer no texto. Assim, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel de morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2009, p. 36-37).

Giorgio Agamben prolonga o pensamento foucaultiano e diz que a escrita e o autor são profanos, no sentido etimológico²¹, por moverem-se entre o indizível e o dizível que “depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (2007, p. 68). Esse jogo profano traria o nome do autor como constitutivo do texto, no sentido de lhe determinar padrões de circulação assegurados pelos sinais de sua ausência. Os gestos de ausência são para Agamben as marcas pelas quais o autor se apaga e se afirma, paradoxalmente, na linguagem:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Esses gestos de apagamento do indivíduo autor seriam na narrativa autoficcional ou autobiográfica, de acordo com De Man, onde acontecem os processos de figuração e des-figuração, próprias de tais textos, por exigir uma camuflagem e distanciamento, pois, escrever sobre si é por em linguagem a ilusão de representação de uma realidade que é a imagem de uma coisa e não a coisa em si, e “como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são mudas” (DE MAN, 2012, s/p). Podemos lembrar o menino Silviano Santiago lá no interior de Minas Gerais criando uma realidade de representação para suas confissões ao padre, dando os primeiros passos de como seria seu trato com a

²¹ Devolver ao uso comum aquilo que foi sacralizado.

linguagem em sua literatura, um discurso em que o eu é ficcionalizado por “mentiras” e que o discurso assume autenticidade pela experiência com a própria linguagem. Dessa maneira, a linguagem é sempre um ato dissimulado do autor que fica submerso na narrativa e que vez ou outra se torna visível na superfície em um processo contínuo de figuração e des-figuração.

O narrador Samuel diz ter consciência que o silêncio é o ato dissimulado do autor se distanciar, mas permanecer ali: “O silêncio. Aprendi a conhecer o silêncio e suas formas de representação com os mímicos franceses e mamãe” (SANTIAGO, 2004b, p. 177), ou seja, assim como os mímicos o autor traz ao palco literário o gesto, marca de sua ausência, onde a linguagem somente é, como afirma Blanchot.

A autobiografia ocupa esse espaço de esvaziamento da função – autor e talvez se caracterize como o gênero que mais o chama, que mais busca pelas marcas de ausência desse nome que aparenta ter propriedade sobre o texto. Ela escancara o jogo que o autor assume de desaparecer ao emaranhar ficção com dados reais, é um recontar que não depende dos acontecimentos biográficos em si, mas de como esses acontecimentos são estruturados na narrativa.

Para SS, o exercício da literatura do eu abrange questões de experiência, memória, sinceridade e verdade poética, como já discutimos em capítulo anterior, em um processo de contaminação, não se tratando apenas do autor trazer para a folha de papel suas experiências, mas, “traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Silviano Santiago sempre afirmou que suas experiências de vida são forte fonte de matéria-prima para suas produções, vale ressaltar novamente, que esse posicionamento é de todo coerente com sua proposta literária e crítica, pois ao inserir o discurso autobiográfico em outro campo, o ficcional, os limites de ambos são relativizados, tal qual a percepção do escritor para o objeto literário. Não importa mais as purezas centralizadoras, mas os processos de hibridização e contaminação, os *entre-lugares* da literatura.

Os exemplos de contaminação autobiográfica são inúmeros e de diferentes obras, selecionamos aqui o trecho de um conto de *Histórias mal*

contadas, em que o narrador de “Bom-dia, simpatia” apresenta ao leitor grande similaridade com a carreira profissional de SS:

Estava bolsista em Paris, cursando doutorado em literatura francesa. Cortei a redação da tese a meio para aceitar oferta de emprego nos Estados Unidos. Ensinar português e literatura brasileira na Universidade do Novo México, na cidade de Albuquerque. (SANTIAGO, 2005, p. 73).

Parece que estamos diante da história do início da carreira acadêmica no exterior de SS. O conto prossegue trazendo referências autobiográficas que remetem ao autor mineiro, e consciente que o leitor perceberá esse jogo com a linguagem, o narrador aquele alerta seu leitor com essa informação sobre o espaço literário:

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

O narrador percebe que o leitor pode se deixar levar pela similaridade entre ele e SS enquanto professor no exterior e o chama alertando que o espaço ficcional onde está sua narrativa é onde o narrador, como um artesão, de acordo com Benjamin, coloca, esculpe os fatos ditos reais diluindo-os na criação, ou seja, o que é dito aqui cabe tão somente a esse espaço, o literário, onde o texto é autônomo.

Tomemos exemplo agora do personagem Samuel de *O falso Mentiroso*, que ao dar sua quinta hipótese de nascimento apresenta os mesmos dados do seu criador - SS:

Corre ainda uma quinta versão sobre elas. Teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago. A versão é tão inverossímil, que nunca quis explorá-la. (SANTIAGO, 2004, p. 180) (grifo nosso).

Ao cruzarmos as informações de Samuel com a biografia de Santiago vemos que estamos diante de um discurso autobiográfico, onde dados do indivíduo real que escreve se confundem na voz do personagem. No entanto, por tais dados habitarem um discurso de ordem ficcional que não tem compromisso com a verdade, a voz não pode ser de SS, homem biológico,

mas de Samuel que funciona dentro do espaço literário para constituir o discurso do personagem, sendo a referencialidade uma estratégia de deslocar o leitor, de desconstruir sua leitura. A referencialidade ganha ainda mais consistência quando elementos exteriores, como ruas, pontos de referências ou até o próprio autor, são citados no texto narrativo como pertencentes a aquele espaço criado. No final da narrativa de *O falso mentiroso*, o narrador faz uma provocação que parece sair das linhas do romance e atingir o mundo real do leitor:

Leia (isto é, releia) este livro de fio a pavio. Por cada palavra adversativa encontrada, o autor se compromete a depositar na sua conta bancária a quantia de cem dólares. Veja que vantagem. Você compra o livro por menos de dez dólares (em reais), se diverte e ganha conhecimento. (SANTIAGO, 2004, p. 221).

Essa intervenção entre o mundo da mentira e o mundo real, causa ao leitor certo desconforto ao trazer o autor para perto, como figura real a quem se pode entrar em contato. Mas nesse caso entrar em contato com Samuel? Ou com Santiago? Essa provocação por estar no campo da ficção apresenta-se a nós como mentira ou verdade? Ou uma verdade inventada? Ou ainda uma mentira verdadeira? Dispensando tais perguntas, o que é pertinente é que se trata de uma construção de linguagem como mecanismo de toda uma narrativa ficcional que tem compromisso tão somente com sua verdade interna e construída.

Exemplo curioso de como os dados autobiográficos transpassaram o limite da ficção e de como a narrativa literária foi levada as vias de fato, é o caso do escritor brasileiro Ricardo Lísias. O seu romance *Divórcio* (2013) já havia causado grande burburinho na crítica e mídia pelo fato da narrativa trazer referências a pessoas reais e por conter trechos do que seria um suposto diário da ex-mulher de Lísias com revelações constrangedoras sobre o casamento, aliado ao fato do narrador ser também escritor e homônimo de Ricardo. O autor sofreu ameaça de processo pelas pessoas referidas no romance por afirmarem terem sido prejudicadas e alegando que Ricardo Lísias usou a literatura como vingança pessoal. Na época, em entrevistas Lísias enfatizava que os leitores não sabiam diferenciar a literatura da realidade, declara ele:

O livro pretende discutir questões de narrador. No Brasil, as pessoas leem a literatura ainda com os padrões do realismo, e isso causa um problema técnico em relação ao narrador [...] confundem o narrador com o autor, como se fosse possível o autor falar. Isso não existe, só fala o narrador num romance. (LÍSIAS, 2013)²².

No ano seguinte, em 2014, Lísias escreve contos para uma publicação digital, *Delegado Tobias*. A narrativa é basicamente sobre o delegado Tobias, que investiga o assassinato do personagem Ricardo Lísias e o acusa de se apropriar do trabalho policial para produzir literatura. O personagem juiz emite uma liminar que determina a proibição do livro e do uso do termo “autoficção”. Algum tempo depois de publicado os textos, Lísias recebe uma intimação para comparecer na Polícia Federal porque há um inquérito contra ele por falsificação de documento. O inquérito foi instaurado e Lísias foi investigado por falsificação e uso de documento público falso, crimes previstos nos artigos 297 e 304 do Código Penal. Depois de verificado o equívoco e que se tratava de discurso ficcional o processo foi arquivado, da experiência Ricardo Lísias publicou um livro, *Inquérito Policial: Família Tobias* (2016) e uma peça de teatro, *Vou Com Meu Advogado Depor Sobre o Delegado Tobias*.

O fato ocorrido com o escritor paulista soa até surreal que no século XXI leituras inadequadas e imaturas como essa ainda aconteçam. Mas casos como este só denunciam, além de outras coisas, o quanto a literatura ainda precisa ser assumida como espaço em que a realidade se afasta dela mesma atingindo um outro campo que deixa de ser ela, transfigurando-a. O leitor aceita a tal nível o que está lendo que esquece que está diante de um espaço mentiroso, o da ficção.

Como já comentado previamente, a narrativa do romance *O falso mentiroso* apresenta um discurso camaleão entre elementos culturais elitizados e populares, citando desde o consumidor de Coca-Cola comprada nas Lojas Americanas e leitor da revista *Time* (SANTIAGO, 2004b, p. 22-23), Samuel escorrega entre as duas culturas lembrando o início da formação cultural de SS em Minas Gerais - as revistas em quadrinhos versus a leitura de textos como *Páginas da doutrina estética* de Fernando Pessoa. Sobre essas experiências SS declara em entrevista: “Porque vivi, então, de uma maneira bastante

²² Entrevista concedida à Daniel Benevides, em setembro de 2013. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>

esquizofrênica, a cultura popular, no mais popular que ela tem, e, ao mesmo tempo, a cultura elitista, no mais elitista que ela tinha naquele momento” (SANTIAGO, 2003b, p. 194). Nesta esteira podemos ler a narrativa do personagem Samuel como eco entre as experiências pessoais e a criação.

Silviano Santiago e Samuel podem ser vistos como a imagem de um espelho, para mostrar como refletem um ao outro, o escritor destro na imagem refletida torna-se canhoto e vice-versa:

Os mesmos e tão diferentes olhos, ouvidos, coração, membros. Semelhantes e tão distintas vísceras, cus e colhões. Este corpo, aqui, de carne e osso, que me escreve pelo uso e abuso da mão direita. Esqueci que era canhoto. (SANTIAGO, 2004b, p. 180).

O espelho permite a análise e observação do corpo, entretanto, apesar de serem vasos comunicantes, às vezes é necessário estabelecer limites entre o que é imagem e o que é reflexo. No ensaio “Epílogo em 1ª pessoa: eu e as galinhas d’Angola”, SS afirma:

Sem identidade, sem rosto e sem nome próprio estável, qual é *minha primeira pessoa* que, para se exprimir neste precioso momento, devo invocar e convocar? [...] Isso a que chamo de “minha experiência de vida” e isso a que chamo de “meus escritos”, não seriam uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada *cadeia de escolhas narcísicas de objeto*, de manufatura de manequins que, pela leitura e pela identificação *a posteriori* e, agora, neste meu corpo, são eu não sendo eu? (SANTIAGO, 2004, p. 245).

A questão abordada por SS nesse ensaio, do *entre-lugar* do sujeito que escreve, é trazida por Samuel através da constante afirmação de que ele é constituído por vários eus que falam na narrativa, ou seja, ele não é nem Samuel, nem Santiago, ele está entre vozes. Cada eu pode ser compreendido como a potência de um outro devorado, como Santiago devorado por Samuel ou Samuel devorado por Santiago e tantas outras possibilidades que esse movimento permite. Samuel articula com essas referências autobiográficas de SS ao afirmar:

Há pessoas que me lêem e não têm nariz refinado. Para elas sou mentiroso, embusteiro, impostor. Não entendem. Às vezes fala um de mim. Às vezes fala o outro de mim. Às vezes o terceiro de mim e ainda o quarto – aquele cuja biografia escamoteei, lembram-se? e até o quinto – o inverossímil formiguense, antes referido. (SANTIAGO, 2004b, p. 181).

O espaço da ficção e da crítica, ao trazerem esses exercícios do eu, possibilitam que a literatura avance como máquina que faz pensar e que contribui na criação, portanto, se dá em um espaço onde a verdade não precisa ser verificável à realidade exterior, à obra e onde o autor permanece por trás da sua escrita em estado de parecer morto como definem Foucault e Agamben. A escrita exige que o autor se distancie, porque é por meio dela mesma que o apagamento do autor se fará presente. A função autor autoriza o discurso literário a ser recebido como tal, desempenhando “um papel preponderante nas obras literárias” (FOUCAULT, 2009, p. 50), ou seja, sua escrita é reflexo da sua projeção que é presença e ausência.

A escrita dessa forma é o que une o autor indivíduo da sua função autor, ao mesmo tempo em que os distancia: “o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações” (IDEM, p. 53). Isso de certa maneira explica a tendência de uma leitura que busca no autor empírico explicações e esclarecimentos sobre a obra ou em confirmar informações como autobiográficas. De acordo com Jaguaribe, a busca por autenticidade é uma característica humana de tentar buscar o controle do todo, e mesmo conscientes de que se trata de um produto de linguagem e/ou imagem, “a validação biográfica proporciona uma ilusão de vivência direta não imediata”, (JAGUARIBE, 2007, p. 165), ou seja, a sensação que conhecemos tão bem autor e personagem quanto nossos familiares, que as produções se justificam.

Silviano Santiago em prefácio ao livro *À vista – a escrita autobiográfica na América hispânica* de Sylvia Molloy, traz novamente a imagem da escrita como morte do autor, como afirma Foucault (2009), ou semi-morto, porque ela também revela a experiência, de acordo com Santiago. A autobiografia implica uma morte que não fica subterrânea, ela é exposta, nos diz Santiago: “A morte autobiográfica não é a cova, rasa ou profunda, onde o sujeito foi depositado pelas circunstâncias da vida [...] ela é túmulo, erguido à luz do sol e da atenção cabralinos e à espera do leitor” (SANTIAGO, 2003a, p. 10), por isso ela é sempre um ato de exumação e necrofilia, aponta o autor mineiro.

Quando SS lança suas experiências autobiográficas à sua ficção elas deixam de lhe pertencer, elas tomam outra dimensão. Ao fazer isso SS coloca em questão os limites de ambos os discursos e possibilita uma nova forma de

percepção do texto literário como espaço diferenciado, como *entre-lugar*. Não é vida, mas também não é puramente ficção, é uma outra coisa ainda sem nome, um movimento de lá e cá, híbrido, em constante questionamento dos limites e fronteiras. Por meio de um experimentalismo consciente o espaço literário se expande bem como a atestação de trazer para a narrativa diferentes formas de pensar e existir. Podemos perceber isso no trecho do romance em que Samuel reflete que a diferença está no modo de perceber as coisas e como as coisas se interligam:

As coisas lá fora não significavam o mundo, capisce? Menos significavam o mundo, se representadas aqui dentro do quarto. De maneira realista. O mundo é significado pelo tamborete e por mim, que nele toma assento. Neste ateliê improvisado. Nele me sento para desenhar ou pintar. No papel ou na tela branca. Virgens. Diante de mim. (SANTIAGO, 2004b, p. 167).

A reflexão de Samuel é uma provocação para se pensar como se depreende a arte, enquanto resultado da deglutição do artista. O artista ou autor “fisga” uma cena, um objeto, uma pessoa, uma imagem qualquer mas a moldura que essa produção artística vai receber passa pelas mãos deste sujeito, ou seja, o mundo ganha significado a partir dele. Trazendo os pensamentos de Samuel para o espaço da narrativa ficcional eles apontam para a problematização levantada em diferentes momentos deste trabalho, do alargamento das fronteiras e da instabilidade em se estabelecer dentro e fora, real e ficção, uma vez que, como aponta SS quando trata a literatura latino-americana, tudo está “entre”. Nem lá nem cá, mas aqui. Assim, apontar algumas proximidades encontradas na ficção de SS com sua vida pessoal ou dados biográficos é uma possibilidade de leitura e de somar conhecimento ao seu leitor, mostrando-o como esses limites se diluem, como há ecos em todo e qualquer discurso.

O que vale no discurso híbrido não são as informações “puras” e “verdadeiras” ou a predominância do autobiográfico pela ficção ou vice-versa; o que é relevante é o trabalho do escritor de contaminação das margens, são elas que de origens diversas (realidade x imaginação) chocam-se e resultam no trabalho do escritor. O escritor traz para o seu produto literário informações pessoais e as modifica, transformando-as em alicerce para compor e idealizar seu discurso literário.

Enfim, o trecho que segue para finalizar este capítulo poderia muito bem ser de Samuel, porém, trata-se de SS enquanto crítico, em ensaio já citado “Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas - d’angola”: “Minha primeira pessoa evoca uma outra e última terceira pessoa para melhor deslindar o modo como o ser humano caracterizado de escritor chega à perfeição da mentira, isto é, da verdade” (SANTIAGO, 2004a, p. 250).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como disse no início deste trabalho, meu interesse foi perceber a construção ou des(construção) da narrativa literária do romance como experimentação da linguagem, dentro do espaço que lhe permite, o literário. Percorri a trajetória de Silviano Santiago, destacando suas principais obras e a relevância de seus escritos para as produções culturais latino-americanas. A luz dos escritos do referido autor iluminou caminhos de leituras para o romance *O falso mentiroso: memórias*. Assim, procurei deixar que a narrativa literária do romance falasse primeiro, explico melhor, que o texto ficcional de Samuel, ele próprio e tão somente, apontasse para as discussões, sempre em aproximação com elementos constantes na obra crítica e ficcional de Silviano Santiago, como o conceito antropofágico; a linguagem como construção e desconstrução; a literatura como texto em dilatação e como réplicas dela mesma e; por fim, a autobiografia, para que, a partir deles, dialogasse com outros textos e autores, sempre pesando a literatura como linguagem construída dentro do espaço literário de Blanchot (1987), espaço onde a palavra é.

Nesse sentido, com o percurso percorrido até aqui, pensando nas reflexões desenvolvidas, é possível perceber o quanto o texto literário de *O falso mentiroso: memórias* tem a nos oferecer como texto reflexivo sobre a literatura, enquanto discurso que se constrói “mentiroso” e seus limites. Sua leitura é inesgotável, apontando para várias direções, dialogando e acionando tantos outros textos e autores, numa infinidade de retomadas, avanços e recuos, explicitamente materializadas na linguagem de Samuel. O narrador lança a linguagem no vazio do espaço literário e lá, ele sabe que a linguagem falará por ela mesma, como errante, contendo apenas sua ausência, pois já não importa quem fala, a palavra “se fala” como afirma Blanchot (1987). Nesse movimento de ausentar-se que a obra exige de quem a escreve, a narrativa constrói em si mesma sua própria verdade ou verdades, ou seja, o romance só tem compromisso com a sua verdade interna e a estratégia narrativa de Samuel em afirmar e negar comprova isso: “Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade” (SANTIAGO, 2004b, p. 9).

Por estar no espaço da ficção, Samuel sabe que pode “brincar” com o que diz, fazendo sua linguagem deslizar entre lá e cá, entre verdade e mentira, prevalecendo sempre o “entre”, conceito base da escrita de Silviano Santiago.

O caminho autobiográfico, apontado pelo romance, intensifica ainda mais as questões a respeito dos limites entre realidade e ficção, ou da perda ou diluição deles, e como a literatura atual está tentando dar conta das novas formas de representação e da interdisciplinaridade dos campos humanos. Tendo em vista o caráter nômade das disciplinas, a literatura agora se depara com sujeitos que expõem o privado ao público naturalmente em redes sociais ou biografias, isto é, os comportamentos também estão com suas fronteiras diluídas, intensificando a importância da contaminação das margens entre os campos de estudos, resultando em produções híbridas, dispostas às relações horizontais.

Como a vida é um afluente da produção artística, trazer o privado para o público é natural, mas a partir do momento que esses fatos estão no campo da ficção eles já passaram para o estatuto da criação, da mentira. Assim, o autobiográfico pode estar lá, presente na narrativa literária, mas automaticamente ele já está transfigurado pelo discurso ficcional. Por isso, as semelhanças entre Samuel e Santiago serão evidentes ao longo da narrativa, mas não podem ser tomadas como reais, como justificativa exterior a obra, afinal, como dito, dentro do espaço literário já houve uma desfiguração, o estatuto da verdade já foi abalado. Essa prerrogativa indica que o conceito de verdade é desconstruído dentro mentira, espaço da ficção. Por exemplo, quando afirma que mente, Samuel está sendo sincero, fazendo um movimento cíclico com a linguagem, explicado na capa de trás do romance com o paradoxo de Euclides de Mileto: “se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falsa, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc” (SANTIAGO, 2004b). O movimento rotatório da linguagem entre opostos é ainda mais problematizador partindo de que fala de um lugar da mentira, dessa forma, não há verdade e ao oscilar entre afirmação e negação, o narrador chama a atenção e lembra o leitor sobre o campo que ambos, narrador e leitor, estão pisando: o campo de criação, onde todos são falsos mentirosos.

Ao falar sobre a literatura como criação, a leitura de textos de Silviano Santiago e do romance *O falso mentiroso* me chamaram a atenção pela presença constante da noção de cópia em sua obra. Santiago propõe a construção da literatura sobre o já dito, desconstruindo-o, onde suas condições de produção marcam a diferença que a especifica. Nesse aspecto, está o conceito de “cópia”: “sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem” (SANTIAGO, 2013, p. 15) presente em seus textos como no romance: “nenhum homem é perfeito. Somos todos cópia do original que se desfez” (SANTIAGO, 2004b, p. 35). O conceito parte da ação antropofágica proposta por SS no ensaio “O entre-lugar do discurso latino americano” e toma dimensão e desenvolvimento ao longo de seus textos, para exemplificar todo um movimento de ação das produções culturais e da literatura que, segundo Silviano Santiago, nunca partem de um original, nunca dito, são sempre decalque de uma outra produção. A cópia é portanto marcada pela diferença temporal, autoral e geográfica, tornando-se única em suas especificidades. O lugar de onde a diferença é produzida como motor para avançar, é o movimento das produções culturais a respeito da nossa dependência cultural, sugerido por Silviano Santiago.

A presença desse conceito, como leitura desconstrutivista, evidencia o quanto o espaço literário pode ser potência de discursos por comportar dentro da ficção, discussões de ordem crítica e teórica problematizadas pela impostura inerente ao espaço onde estão, iluminando reflexões pertinentes. Nesse aspecto, percebe-se intrínseca as relações entre ficção e crítica de SS, não no sentido de “por em prática” o que escreve em ensaios, mas como prolongamento das suas ideias e pensamento, como um exercício de questionar seus limites como crítico-escritor. Assim, em seus textos literários e em especial no romance estudado neste trabalho, é possível ler ecos do que se lê em seus ensaios, conferências e entrevistas. As falas de Silviano Santiago se desdobram no exercício da inquietude cultural, fazendo caminhar de mãos dadas crítica e ficção.

Os textos de SS, tanto críticos quanto ficcionais, carregam em si um desassossego, sendo pensamentos problemáticos, desafiadores, desconstrutivos, nesses mais de mais de 40 anos dedicados ao pensar sobre as produções culturais e seus produtores diante das configurações sociais

cosmopolitas. A imagem antropofágica como apropriação do outro, do já dito, do já produzido, é explorada como mecanismo de autonomia e de tornar potência a situação inicial para transformá-la, de produzir um novo com o velho.

Sobre a retomada, a reescrita, o narrador Samuel lembra em muitos momentos as estratégias do narrador machadiano, especialmente o narrador “morto” literalmente, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas os trechos finais do romance *O falso mentiroso* nos lembram, e muito, o capítulo final do romance de Machado de Assis, intitulado “Das Negativas”. Em ambos os romances, os narradores negam o que afirmaram ao longo da narrativa, desconstruindo a linguagem. O texto narrativo machadiano está tão latente no texto de SS, que vale a pena transcrever os dois para destacar suas similaridades. Primeiro o narrador Brás Cubas:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...] a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1881, p. 136)

Agora nosso narrador, Samuel:

Pertenço a uma geração afirmativa. Afirma pela negativa [...] Não me casei com Esmeralda. Não tive filhos com ela. Se me colocarem contra a parede deste relato, confessarei. Tive dois filhos virtuais. Não poderia tê-los tido. Não os tive. Inventei-os [...] À história, uma família a menos. (SANTIAGO, 2004b, p. 221-222)

Samuel usa o texto de Machado como papel carbono para sua narrativa, experimenta o conceito de cópia proposto por SS, seu criador, que não precisa ser necessariamente idêntico, mas contém traços do texto propulsor, como afirma Silviano Santiago: “o decalque pode também não ser idêntico ao original, caso em que se assemelharia a um jogo de modernização” (SANTIAGO, 2000, p. 48). Nesse sentido, afirma o autor, escrever sobre o já dito pressupõe uma desmistificação do discurso primeiro, por conter em si a existência invisível daquele, deglutido e transformado em uma outra coisa, nesse caso, outra narrativa tão forte quanto.

Todos esses aspectos, que levantei brevemente aqui nestas considerações, demonstram a experiência desafiadora em ler e pensar sobre a narrativa de *O falso Mentiroso* como potência que desestabiliza, repensa e

reconstrói. Os caminhos que percorri foram algumas das portas abertas pelo narrador, Samuel. Enfim, deixo aqui, neste trabalho, o legado de minhas leituras sobre esse falso mentiroso ou um mentiroso verdadeiro? Constituído de cópias tão autênticas quanto as originais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

AGRÒ, Ettore Finazzi. A identidade devorada – considerações sobre a antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 616-626.

ANDRADE, Lucas Toledo de. **Vanguarda antropofágica e iluminação profana: possíveis roteiros para a leitura de produção de crioulo**. 2016, 164 f. Dissertação. (Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina). Londrina, 2016.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Introdução por Robert de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e Técnicas, Arte e Política – Obras Escolhidas** Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e Técnicas, Arte e Política – Obras Escolhidas** Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 197-221.

BÍBLIA. **Samuel**. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1sm/1> acesso em 04 de março de 2016.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. A solidão essencial. In: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 9-25.

_____. A obra e a fala errante. In: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.45-50.

_____. Kafka e a exigência da obra. In: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 50-79.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A Vanguarda Antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quixote. In: **Ficciones**. Disponível em <
<http://www.nuevaliteratura.com.ar/descargas/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20Ficciones.pdf>> acesso em 28 de agosto de 2016.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em <
http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf> acesso em 24 de agosto de 2016.

CAMPELLO, Bernadete Santos et al. **Enciclopédias publicadas no Brasil: estudo comparativo das enciclopédias Mirador, Barsa e Delta Universal**. Disponível em <
<http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/viewFile/1216/1562>> acesso em 24 de fevereiro de 2016.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

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

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ªed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Karine Bueno. Envolto com preservativo: O falso mentiroso de Silviano Santiago. **Revista O Guari**. Disponível em: <
<http://oguari.blogspot.com.br/2013/06/envolto-com-preservativo-o-falso.html>: acesso em 22 de janeiro de 2015.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Prunções Culturais Ltda, 1999.

CUNHA, Eneida Leal. Leituras da dependência cultural. In: **Navegar é preciso, viver**. Escritos para Silviano Santiago. SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, 126-139.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. Trad. Joca Wolff. Sopro, Florianópolis, n. 71, mai. 2012.

DIAS, Ana Célia Penha. **Retratos dispersos**: artimanhas dos textos de Silviano Santiago. 2008, 198 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro) Rio de Janeiro, 2008.

DOURADO, Autran. Um crítico pós-moderno. In: **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 140-142.

EFE. **Crítico e romancista Silviano Santiago ganha prêmio José Donoso no Chile**. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/09/critico-e-romancista-silviano-santiago-ganha-premio-jose-donoso-no-chile.html>> acesso em 16 de julho de 2015.

FILGUEIRAS, Mariana. **Depois da histeria causada pelo romance 'Divórcio', Ricardo Lísias reúne contos em 'Concentração'**. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/depois-da-histeria-causada-pelo-romance-divorcio-ricardo-lisias-reune-contos-em-concentracao-15814545> > acesso em 04 de setembro de 2016.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A identidade devorada — considerações sobre a antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de (Org.). **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks; Universidade, 2003, p. 615-626.

FOUCAULT, Michel. Aula de 6 de janeiro de 1982: primeira hora. In: **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3-33.

_____. As Unidades do Discurso. In: **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 24-37.

_____. **O que é um autor?** Trad: Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 7ª ed. Lisboa: Nova Veja, 2009.

_____. O Pensamento do Exterior. In: **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Dourado. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 219-242.

GABRIEL, Ruan de Souza. **Acusado de falsificar documento, autor transforma sua história em livro e peça teatral**. Disponível em < <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/acusado-de-falsificar-documento-autor-transforma-sua-historia-em-livro-e-peca-teatral.html> > acesso em 04 de setembro de 2016.

HOISEL, Evelina. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. **Revista de Literatura, História e Memória**. Unioeste – Cascavel, v. 7, n. 10, p. 7-16, 2011.

IGLÉSIAS, Francisco. Elogio de Silviano Santiago. In: **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 15-19.

JACKSON, K. David. O cárcere da memória: Em liberdade, de Silviano Santiago. In: **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 89-110.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 152-180.

KLINGER, Diana Irene. Aporias da escrita de si. **Revista Pequena morte**. Disponível em: < <http://www.pequenamorte.net/aporias-da-escrita-de-si-diana-klinger/#.Vu95YfkrLIU> > acesso em 24 de março de 2015.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006, 204 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006).

LIMA, Luiz Costa. A questão do controle. In: **O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Mal Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 178-209.

LIMA, Rachel Esteves. A crítica cultural na universidade. In: **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 170-186.

LUDMER, Josefina. **Literaturas postautônomas**. Disponível em: < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> > acesso em 16 de maio de 2016.

MALTHUS, Thomas. Disponível em < http://www.suapesquisa.com/quemfoi/thomas_malthus.htm > acesso em 18 de fevereiro de 2016.

MANIFESTO ANTROPOFAGO. Disponível em < <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm> > acesso em 08 de março de 2016.

MEIRELES, Maurício. **Silviano Santiago leva Prêmio Oceanos por livro sobre descobridor de Cazuza**. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1716571-silviano-santiago-leva-premio-oceanos-por-livro-sobre-descobridor-de-cazuza.shtml> > acesso em 03 janeiro de 2016.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. Silviano Santiago: Literatura e paradoxo. In: **Revista Trópico**, 2004. Disponível em < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl> > acesso em julho de 2015.

MIRANDA, Wander Melo. As mentiras sinceras de um falso mentiroso. In: **Revista Pernambuco**. Pernambuco: Cepe, n. 126, 2016, p. 16-17.

NANCY, Jean-Luc. "La existencia exilada". In: **Archipiélago**. Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996, p. 34-39.

OLIVEIRA, Denise Maria Hudson de Oliveira. O jogo histórico-literário em O falso mentiroso: memórias, de Silviano Santiago. **Diálogos literários**, Campo Mourão, 2º Encontro de Diálogos literários, p. 330-345, dez. 2013.

PACHECO, Keli C. A fala exilada em A hora da estrela. In: BUENO, A; MOREIRA, C; SKREPETZ, I; ESTACHESKI, D. T. (Orgs). **Imagens da América Latina**. União da Vitória: Edições O Guari, 2014. p. 173-183.

PADILHA, Edilete Aparecida. Memória e imaginação: uma releitura do passado na obra Em liberdade de Silviano Santiago. **Scripta Alumni**, Uniandrade, n. 02, p. 135-141, 2009.

PADILHA, Fabíola. A melancolia nas memórias de um falso mentiroso. **Contexto**, Espírito Santo, v. 15, n. 14, 2007.

PERIZZOLO, Gabriela. A prática comparativista em O falso mentiroso: memórias de Silviano Santiago. **Organon**, URFGS, v. 18, n. 37, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Site oficial do escritor Graciliano Ramos**. Disponível em < <http://graciliano.com.br/site/> > acesso em 22 de fevereiro de 2016.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Duplo estilete**: crítica e ficção em Silviano Santiago. 2009, 207 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Escrita do eu**: crítica e ficção em Silviano Santiago. Darandina. UFJF, v. 2, n. 2, p. 1-17, jun. 2009.

ROBERT, Marthe. Por que o romance? In: **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-31.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Disponível em: < <https://escrevivencia.files.wordpress.com/2015/02/edward-w-said-cultura-e-imperialismo.pdf> > acesso em 16 de março de 2016.

SAMUEL. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em < <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/samuel/> > acesso em 04 de março de 2016.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. Eça, autor de Madame Bovary. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 47-65.

_____. **Em liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Ensaaios antológicos de Silviano Santiago**. GOMES, Renato Cordeiro (Org.). São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, jul./dez. 2008.

_____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004a.

_____. **O falso mentiroso**: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

_____. Prefácio da margem sobre as margens. In: MOLLOY, Sylvia. **À vista – a escrita autobiográfica na América hispânica**. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003a, p. 7-11.

_____. Silviano Santiago: um intelectual entre a vanguarda e o consumo. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, nº 16, p. 191-222, nov. 2003b.

SILVA, Valéria da. Panis et circenses: O falso mentiroso, de Silviano Santiago. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 37, p. 169-177, set./dez. 2008.

SILVIANO SANTIAGO - FONTES DE PESQUISA. Disponível em: < <http://fontessobresilviano.blogspot.com.br/> > acesso em 12 de julho de 2015.

SOUZA, Ailson Lemos de Souza. O falso mentiroso e O homem de duas cabeças: as interdições entre ficção e não ficção. Universidade de Fortaleza, 2º **Encontro de Pós-graduação e pesquisa**, out. 2013. Disponível em: < <http://hp.unifor.br/encontros2013/PDFs/15652%20-%20Resumo.pdf> > acesso em 26 de março de 2015.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 45-57.

_____. Literatura comparada/indisciplina. In: SCRAMIN, Suzana. **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 35-42.

SOUZA, Marco Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os Estudos Culturais. **Travessias**, Cascavel, v. 1, n. 1, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.