



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LUÍS MATHEUS BRITO MENESES**

**Jogos ficcionais em Silviano Santiago**

Junho de 2023  
São Cristóvão-SE

**LUÍS MATHEUS BRITO MENESES**

**Jogos ficcionais em Silviano Santiago**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito para o título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Recepção.

Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

Junho de 2023  
São Cristóvão-SE

**LUÍS MATHEUS BRITO MENESES**

**Jogos ficcionais em Silviano Santiago**

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro (UFS)  
Universidade Federal de Sergipe  
Presidente (orientador)

---

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (UFMS)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
1º Examinador (externo)

---

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2º Examinador (externo)

## **Agradecimentos**

À Capes, pela bolsa de pesquisa que garantiu o desenvolvimento deste trabalho com dignidade.

A Ana Paula e Fábio Luiz, os meus pais, que entenderam a natureza do meu trabalho como pesquisadora e, desde a infância, garantem as condições materiais para os meus estudos.

A Flávio Ferreira, Íris Brito Lopes e John Soares, amigos com os quais divido a construção de sonhos e, desde a graduação, a formação como sujeitos críticos.

A Carolen Meneses, Hill Santana, Neto Astério e Sidjonathas Araújo, amigos com os quais dividi uma vizinhança, no Rosa Elze, e uma imensidão de planos que ressoa até hoje.

A Alisson Castro, César Augusto, Dayanne Carvalho e Lucas Ribeiro Rocha, amigos que não hesitaram nem hesitam em oferecer auxílio, como o diálogo franco e produtivo, desde o início da pesquisa.

A Bruno Marques da Cruz, Kleverton Souza e Lucas Menezes, outro trio de amigos que ajudou a alimentar e sustentar o desejo pela escrita e leitura, mesmo quando não fazia ideia.

A Carolina Timóteo e Júlia da Costa, amigas que, depois do isolamento, apresentaram-me ao mundo mais uma vez.

A Valter Cesar Pinheiro, orientador que, de última hora, dispôs-se a recomeçar este trabalho ao meu lado.

A São Cristóvão, pelas metamorfoses.



*How they met themselves* (1864), de Dante Gabriel Rossetti

*Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Sólo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma.*  
— Ricardo Piglia em *Respiración artificial*.

*Essa é a nossa linguagem,  
um ato contínuo em si mesmo, a transformação.*  
— Jaider Esbell em “Makunaima, o meu avô em mim!”.

## RESUMO

Esta pesquisa demonstra como a coalizão e a colisão entre correlativos dialéticos — autobiografia e biografia; escrita e leitura; imagem e palavra; e vida e morte — na obra ficcional de Silviano Santiago, sobretudo em *Mil rosas roubadas: romance* (2014), são responsáveis pela construção de um jogo ficcional — um jogo que, no caso de nosso objeto principal, mobiliza a captura do real por meio daquilo que é “irreal” (LOPES, 2019). Melhor dizendo, por meio da transitoriedade inerente ao real, o que é, acreditamos, uma maneira do narrador de *Mil rosas roubadas* construir um “fato histórico” (BENJAMIN, 1985) nos próprios termos — um fato histórico a partir de invenções e justaposições. Esta pesquisa é, assim, uma maneira de identificar a sobreposição de camadas intermediárias (BARTHES, 2009) na ficção santiaguiana, que se apoia, entre outras coisas, em hibridismo literário, uso de imagens heterogêneas e tom ensaístico. Para examinar esses elementos, utilizamos trabalhos críticos e teóricos de autores como Georges Didi-Huberman (1998; 2011; 2013), Michel Foucault (1988; 1999; 2004; 2014), Roland Barthes (1972; 1979; 1981; 1984; 2004; 2015), Silvina Rodrigues Lopes (2019; 2021) e Walter Benjamin (1985; 2013; 2017), por exemplo. Ao mesmo tempo, espelhamos a obra ficcional na obra crítica de Silviano Santiago para identificar os pontos de vista comuns entre uma e outra e, por fim, embaralhá-las.

**Palavras-chave:** ensaísmo literário; hibridismo literário; Silviano Santiago.

## ABSTRACT

This research shows how coalition and collision among dialectic correlatives — autobiography and biography; writing and reading; image and word; life and death — in the fictional work of Silviano Santiago, especially in *Mil rosas roubadas: romance* (2014), produce a fictional game — in the case of our main object, a game that captures the real through what is "unreal" (LOPES, 2019). In other words, through the transience of the real, which is, we believe, a way for the narrator of *Mil rosas roubadas* to construct a “historical fact” (BENJAMIN, 1985) on own terms — a historical fact based on inventions and juxtapositions. This research is thus a way to identify the superposition of intermediate layers (BARTHES, 2009) in Santiago’s fiction, which relies, among other things, on literary hybridity, the use of heterogeneous images and an essayistic tone. To examine these elements, we use critical and theoretical works by authors such as Georges Didi-Huberman (1998; 2011; 2013), Michel Foucault (1988; 1999; 2004; 2014), Roland Barthes (1972; 1979; 1981; 1984; 2004; 2015), Silvina Rodrigues Lopes (2019; 2021) e Walter Benjamin (1985; 2013; 2017), for example. At the same time, we mirror the fictional work in the critical work of Silviano Santiago to identify common points of view between one another and, finally, shuffle them.

**Key words:** literary essayism; literary hybridism; Silviano Santiago.

## SUMÁRIO

<b>Linha diagonal</b> .....	11
<b>Introdução</b> .....	13
Um lugar estranhamente intermediário.....	15
<b>1 Maquiagem e máscara</b> .....	18
1. 1 Limpeza óptica.....	23
1. 2 Tipos de movimento: mão centrípeta e mão centrífuga..	29
<b>2 Hipóteses da passagem</b> .....	35
2. 1 Regime nebuloso, regime comunitário.....	40
2. 2 Elogio da ausência.....	46
<b>3 Liame: labor</b> .....	49
3. 1 Canal fantasmagórico.....	54
3. 2 Suporte para dois.....	59
<b>Considerações finais</b> .....	64
Lusco-fusco em Silviano Santiago.....	64
<b>Referências bibliográficas</b> .....	69
<b>Apêndices — Efeito parasitário</b> .....	78
<b>Apêndice A — Uma ponte estaiada</b> .....	80
<b>Apêndice B — A política dos rostos</b> .....	88

## **Linha diagonal**

A única fotografia disponível — ou a mais fácil de encontrar — de Ezequiel Neves com o amigo Silviano Santiago é o desenho de duas linhas.

Duas linhas feitas a partir dos olhos: primeiro, os olhos de Ezequiel, os olhos nus, criando uma linha reta da direita para a esquerda; segundo, os olhos de Silviano, os olhos com próteses — os óculos —, criando outra linha reta. Aquele com uma sobreposição de camisa e casaco com gola à mostra; este com mais uma sobreposição, o blazer e a camisa desabotoada — as evidências óbvias.

Os dois constrangidos, talvez, pela presença alheia. Ou pela câmera. E um incômodo pode se revelar pelo punho aparentemente fechado de Silviano, com a ponta da ulna, o osso do antebraço, à mostra.

Mais uma vez, a evidência óbvia: uma boca cerrada e uma boca semiaberta. Em um, a captura do lado direito do rosto; em outro, a captura do lado esquerdo do rosto.

Eles, sujeitos antipodais, só se encostam pelos cotovelos menos pelo móvel no qual sentaram que pelos tipos temperamentais. A linha diagonal, nesse caso, é invisível, exceto por aquilo que pode se formar no plano de fundo: o branco cortando a parte superior do sofá.

É a terceira linha — a diagonal.



Na juventude, Silviano Santiago e Ezequiel Neves

## Introdução

Uma questão de estilo, logo uma questão de visão, impõe-se em *Mil rosas roubadas: romance*, de Silviano Santiago, obra na qual lemos: “O estilo não é o homem?” (SANTIAGO, 2014, p. 30). O estilo é uma questão de visão, pois “o estilo já é maneira de ver e não conjunto de traços formais” (LOPES, 2019, p. 82). Se fortalecemos essa associação, chegamos à conclusão, com Silvina Rodrigues Lopes, que, por um lado, “apreciar uma obra, o seu estilo, é criar um estilo” e, por outro lado, “escrever é uma maneira de ver” (LOPES, 2019, p. 81–82).

Falamos de visão, de visualidade, de estilo, que é — sem dúvida — um trabalho ficcional, mas, para *Mil Rosas Roubadas*, de Silviano Santiago, quem é o *homem*?

O *homem*, se for o sujeito empírico, o autor, o próprio Silviano Santiago, é o “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”, segundo Michel Foucault (2014, p. 25). É, ao mesmo tempo, um homem que, pela condição de sujeito latino-americano, fala contra e escreve contra (SANTIAGO, 2019). Ou seja, é um homem que age numa rede de negatividade. O *homem*, porém, se for aquele que narra — o que nos faz criar uma distância entre o autor e o narrador —, possui uma identidade rastreável, também:

Sou professor e pesquisador em história do Brasil, com tese de doutorado sobre os anos 1930. Defendi-a na École des Sciences Politiques, em Paris. Trazia à baila a

noção de trabalhador — de trabalhador brasileiro — tal como fora valorizada e cristalizada pela criação dos ministérios do Trabalho (1930) e da Justiça e do Trabalho (1941) (SANTIAGO, 2014, pp. 59–60).

Ele, professor e pesquisador em História do Brasil — o narrador de *Mil rosas roubadas* —, é um *outro*, uma identidade que não se reconhece no autor, que é crítico e professor de Literatura, logo a distância já existe — uma duplicação é inerente à existência de cada um deles. O narrador fala a respeito da relação amorosa com Ezequiel Neves, o “Zeca”, nome e apelido que se espelham na vida do autor Silviano Santiago, que era amigo do produtor musical Ezequiel Neves, que, por sua vez, é coautor da música “Exagerado”, interpretada por Cazuza. “Exagerado” é a canção em cujo verso se lê: “Te trago mil rosas roubadas”; e a captura de outros textos não se consuma no título.

Insistindo na questão do relato amoroso, lidamos com certo ângulo: quando fala de “Amor inexprimível”, que é um capítulo de *Fragmentos de um discurso amoroso* (publicado originalmente em 1977), Roland Barthes considera o seguinte sobre escrever a respeito de relações amorosas: “Enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de ‘exprimir’ o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura)” (BARTHES, 1981, p. 91). É, porque inexprimível, uma experiência da zona do incomunicável, a experiência amorosa. No caso da obra *Mil rosas roubadas*, porém, o autor e o narrador demonstram a construção de um lugar estranhamente intermediário linha após linha, como exposição de uma experiência amorosa entre dois amigos a partir de uma perturbação

dos gêneros: o romance *Mil rosas roubadas* é uma biografia cujo tom homogeneizador é o ensaístico.

Há zonas incomunicáveis na experiência que o narrador expõe, é claro, e elas continuam como tais. São próprias do invisível.

### **Um lugar estranhamente intermediário**

*Os historiadores apresentam-nos as imagens do passado através de sistemas excessivamente completos, com uma série de causas e efeitos demasiado exatos e demasiado claros para serem inteiramente verídicos.*

— Marguerite Yourcenar em *Memórias de Adriano*.

Sem acesso à prática em sala de aula do narrador — um historiador —, com acesso, porém, ao relato amoroso de *Mil rosas roubadas*, podemos seguir com uma hipótese: o narrador, que não se nomeia, promove uma ação contra o “historicismo”, na medida em que abdica de linearidade, objetividade e totalidade, por exemplo, para transformar a experiência num “fato histórico” (BENJAMIN, 1985); uma intenção que se revela nas passagens de autorreflexão: “Por mais que tente ser objetivo, acabo subjetivo. Reconheço o fracasso na intenção inicial” (SANTIAGO, 2014, p. 140). O relato amoroso de *Mil rosas roubadas* é um jogo ficcional que promove colisão e coalizão entre correlativos, pois quem narra, às vezes, coloca-se como palco de uma experiência — a experiência da escrita biográfica: “O biógrafo se faz autobiógrafo, ainda que passageiramente” (SANTIAGO, 2014, p. 133). O narrador se alinha a uma elaboração

ensaística não só pela prática de autorreflexão, mas também pelo exercício de experimentação que não exclui certo grau de opacidade. Por sinal, isso está dado para a teoria do ensaio, uma vez que ele, o ensaísta, “nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (ADORNO, 2012, p. 30). Sem decifrar, sem resolver.

O ensaísta — em nosso caso, o narrador que assimila uma prática ensaística para erguer uma biografia — revela algo através do texto, ao mesmo tempo que impede a passagem de luz em alguns espaços, e o teatro feito a partir da experiência do próprio ensaísta é um valor estabelecido pela tradição do gênero, uma vez que Montaigne em “Ao Leitor”, prólogo de *Os Ensaíos*, adverte: “não me propus outro fim além do doméstico e privado [...] Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro” (MONTAIGNE, 2010, p. 37). É um teatro que não se assume como Teatro. É um teatro que “não conhece nenhum outro nome senão o negativo” (ADORNO, 2012, p. 45). É um teatro da negatividade, o que nos faz deslocar o contexto de uma afirmação de Silviano Santiago do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” para pensar no seguinte: o ensaio é um modo de “falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019, p. 18); é o modo de experiência do homem que ensaia e narra. Nesse teatro, vale a construção de uma cena que capture um “estado intermediário entre as coisas e as palavras” (BARTHES, 2009, p. 78).

Aqui fazemos um exercício para demonstrar as maneiras pelas quais *Mil rosas roubadas: romance*, de Silviano Santiago, confecciona um fato histórico a partir de um testemunho — um

testemunho em cujo âmago vemos um primeiro encontro na praça Sete, em Belo Horizonte, o lugar para construção de um mito de origem que, se vemos sob as lentes de César Aira, consideramos como um fim em si mesmo: “em nosso ofício [de escrita] o final, ou a finalidade, consiste em chegar à origem” (2018, p. 6).

## 1 Maquiagem e máscara

*C'était mon masque, qui était la vérité.*

— Sarah Dacruon, personagem de Natacha Régnier em *Le Pont des Arts*, de Eugène Green.

*So we are taking off our masks, are we, and keeping our mouths shut?  
as if we'd been pierced by a glance!*

— Frank O'Hara no poema “Homosexuality”.

A epígrafe, para Silviano Santiago, é um “par de lentes” a partir do qual o leitor pode penetrar na leitura — e é essa, aliás, a imagem utilizada por ele em *Fisiologia da Composição* (publicado em 2020); penetrar, uma metáfora com algum valor erótico. Compreensível se levarmos em conta o diálogo que Santiago trava com Roland Barthes, uma relação cujas evidências se instalam não só na obra, crítica e ficcional, mas também em paratextos<sup>1</sup> — por sinal, epígrafes. Compreensível se levarmos em conta que, ao colocar um diante do outro, o ideal é vê-los como iguais: dois escritores. São interlocutores, Barthes e Santiago. Entre eles, é certo, não há relação parasitária, mas, se há dúvidas, é preciso desfazê-las: a obra santiagouiana não se nutre da obra barthesiana sem lhe acrescentar algum desvio, nem sem viver

---

<sup>1</sup> Na edição de número 126 do jornal Suplemento Pernambuco, publicada em agosto de 2016, houve uma homenagem para Silviano Santiago, que aparece na capa numa imagem fotográfica, com intervenção de nomes e sobrenomes em tipografias distintas — algumas aludem à caligrafia de um sujeito; sendo de Santiago ou não, os nomes e os sobrenomes, aquilo que importa, associam-se à figura do escritor, ainda que alguns fragmentos sejam ilegíveis. Na capa do suplemento, é possível ler o sobrenome Barthes com uma rasura; questão de detalhe: “Barth”, com uma mancha que indica a presença da vogal “e” (PERNAMBUCO, 2016, s/p).

por si mesma; melhor dizendo, um organismo, ao ser assimilado por outro organismo, serve menos como hospedeiro que como estímulo suplementar; suplemento é em alguma medida um desvio — pois “a palavra ‘literária’ é profunda como um espaço” (BARTHES, 2004, p. 7), uma abertura para o pensamento crítico que um interlocutor faz no ensaio “Da ciência à literatura”. Ele e Santiago sabem o que possui, de fato, valor erótico, pois importa, para os dois, algum tipo de *recorte* no espaço no qual se aloja a palavra literária. É a intermitência: “a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga) [...] a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2015, p. 16).

Se voltamos e seguimos o pensamento santiaguiano à risca, a epígrafe oferece então “luzes ao leitor” (SANTIAGO, 2020, p. 132). Daí a presença de uma iluminação barthesiana em *Mil rosas roubadas: romance* (publicado em 2014), livro no qual lemos duas epígrafes extraídas de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Roland Barthes, entre as epígrafes, é a única referência que se repete: nos capítulos “Primeiro encontro” e “Cautelas”. Nelas, lemos um escritor sob as lentes do narrador de outro escritor, e o valor das epígrafes não se dá, é claro, por uma questão quantitativa (entretanto, quanto mais *luz* o texto barthesiano oferecer ao texto santiaguiano, maior será a sombra — ou a cegueira). O leitor de Santiago, ao ver as manobras do autor com Barthes por meio das epígrafes, precisa cumprir um movimento, uma vez que a leitura, nesse caso, constrói estruturas antagonistas.

No trabalho crítico — no trabalho de leitor que, para aludir a Walter Benjamin (2017), assume uma distância certa —, não é possível ser justo como uma balança, afirma Barthes num dos ensaios de *Mitologias* (publicado originalmente em 1957). Em “A crítica nem-nem”, ele associa o mito do “furor numérico” a um traço pequeno-burguês, que, no livro, é rechaçado de modo irônico — ironia que é emulada, neste capítulo, desde o título. Usamos, pois, maquiagem e máscara como imagens para pensar nos artifícios do narrador santiaguiano em *Mil rosas roubadas* por duas vias, apontando para o conjunto de produtos de adorno e higiene pessoal e, ao mesmo tempo, para a etimologia (isto é, apontando para a palavra grega *kosmetés*, aquilo que põe as coisas em ordem — narrador e sujeito empírico, o autor, Silviano Santiago, são aqueles que, digamos, põem as coisas em ordem). Maquiagem e máscara formam a primeira tautologia, uma combinação a partir da qual podemos pensar no texto ficcional de Silviano Santiago, aquele que é capaz de construir um narrador e, por isso, capaz de destruir coisas, retirá-las da ordem — se associamos o trabalho ficcional desse escritor ao trabalho crítico. Afinal: “Só quem é capaz de destruir é capaz de criticar” (BENJAMIN, 2017, p. 30).

O valor das epígrafes, nessa via de mão dupla, está na relação suplementar mais uma vez: *Mil rosas roubadas* pode ser um desvio de *Fragmentos de um discurso amoroso* — se quisermos radicalizar a ideia de referência. Ou seja, as epígrafes não só iluminam, mas também criam sombras no texto barthesiano, como foi sinalizado; as sombras, elas podem ser vistas com facilidade pelo leitor, especialmente pelo leitor que mantém a distância certa das luzes. É a

construção de um lusco-fusco, uma paisagem. Do texto para o leitor. E vice-versa. Eis um trecho da epígrafe do capítulo “Primeiro encontro”, a primeira epígrafe que toma Barthes como valor de iluminação do romance santiaguiano: “O espaço afetivo comporta recantos mortos, onde o som não circula, como numa péssima sala de concerto.” (BARTHES *apud* SANTIAGO, 2014, p. 36). As associações entre paratextos e textos, nesse caso, não podem se dar por uma via direta. O suplemento não é, talvez, a captura da reprodução de uma imagem no espelho, que é, digamos, um desvio pela luz. O suplemento, para produzir algum efeito correlato com a ideia de especularidade, é em alguma medida o desvio pelas sombras: menos um reflexo que um espaço intermediário para produção de múltiplos sentidos — ou a suspensão dos sentidos. Melhor dizendo, o suplemento é a leitura pelas duas vias: ao mesmo tempo, a captura das luzes e a captura das sombras. Mas deixemos a conceptualização nas mãos de Silviano Santiago, que foi o organizador do *Glossário de Derrida* (publicado originalmente em 1976). No verbete “Suplemento, lógica do (*Supplément, logique du*)”, lemos: “A lógica do suplemento é a lógica da não-identidade e da não-propriedade” (GLOSSÁRIO, 1976, p. 90).

É a luz, a sombra e, sem dúvida, não é a luz, nem a sombra, o valor suplementar.

É — se quisermos seguir em frente — o infinito.

Em contato com uma obra literária, o valor suplementar pode ajudar na assimilação de saberes, uma vez que “o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento” (BARTHES, 2004, p. 4). Daí surge uma paisagem

cósmica. Mas, em *Mil rosas roubadas*, a paisagem é materializada e encarnada na puberdade — um período transitório e “agreste”, cuja visão “noturna e misteriosa”, seguimos, “é o primeiro núcleo de vida temível e pacífico, íngreme e estéril” (SANTIAGO, 2014, p. 51). As medidas antipodais, pois, estão dadas na visão do narrador santiaguiano. Ele, ao construir a biografia do amigo Ezequiel Neves, reveza-se entre balanças: sai da imagem do leito de morte para o período no qual narrador e biografado se conheceram, a adolescência. Sob um símbolo da adolescência, acompanhamos o narrador, que, se pudesse, teria uma biografia assinada pelo biografado. Ele quer se confundir com o outro, e todo o tecido, todo o texto, faz parte da construção da maquiagem e da máscara. Proteção dupla para o rosto de quem não se nomeia. Sem nome, o narrador santiaguiano se confunde com o sujeito empírico, o autor: Silviano Santiago, que nomeia o outro, Ezequiel Neves, o “Zeca”, aquele que vemos na paisagem da adolescência à vida adulta. Uma confusão proposital, é claro. Ou, no modo do romance, uma confusão entre a morte e a adolescência — quando Ezequiel Neves está a caminho do primeiro encontro com o narrador, que afirma: “Ele e eu nascemos um para o outro aos dezesseis anos” (SANTIAGO, 2014, p. 49). São um par e, reiterando isso, surge outra tautologia.

*Mil rosas roubadas* é uma maneira de rastrear uma origem: o primeiro encontro entre dois adolescentes. E as consequências desse contato.

## 1. 1 Limpeza óptica

*Parece-me que, nesse retrato que você pinta de mim,  
certos traços são um tanto carregados, outros deturpados.*  
— André Gide em correspondência com François Porché.

A construção da paisagem, uma paisagem textual, por meio de correlativos, permite que Silviano Santiago seja um manipulador não só das sombras, mas também das luzes, logo do reflexo nos espelhos — a especularidade: "Escrita por ele, minha biografia, nossa autobiografia seria fusão. Pura luz. Escrita por mim, sua biografia, nossa autobiografia." (SANTIAGO, 2014, p. 29). O narrador santiaguiano quer penetrar no biografado: viver com ele e, enquanto puder — na duração do texto —, viver nele. O narrador santiaguiano quer transformar o biografado em hospedeiro; aí sim criando uma relação parasitária? Nessa relação, não há hospedeiro, nem parasita, na verdade. Eles se fundem e são *um*: "Não adianta mais tergiversar. Somos o que somos porque nos tornamos um" (SANTIAGO, 2014, p. 53). Um penetrou no outro por meio da luz, logo por meio da sombra, também: tanto o narrador em biografado quanto o biografado em narrador. Eles se reconhecem por ver o duplo do outro e a si mesmos em dois lugares ao mesmo tempo, como as figuras da tela *How they met themselves*, de Dante Gabriel Rossetti — o duplo não escapa da distorção, e a distorção pode ser o espaço intervalar entre o sujeito diante do espelho e o reflexo. Mas há outra camada de duplicação no texto de Santiago e está ligada a Roland Barthes, que, como epigrafado, instala-se no texto santiaguiano para reafirmar a

associação entre o inteligível e o sensível; *corpo e mente*, provocando em alguma medida uma elevação do *páthos*, sem pôr um sentido acima do outro, sem escamotear qualquer um dos sentidos humanos — aí reside um motivo pelo qual a maquiagem e a máscara do narrador santiaguiano são resistentes; é o encontro de polos.

Para o leitor de *Mil rosas roubadas*, a limpeza dos olhos — a leitura crítica — é tarefa árdua.

O narrador santiaguiano, pois, em *Mil rosas roubadas* é narcisista e, nesse narcisismo, quer estabelecer outra relação com o real, uma relação que só pode se dar por meio da “nomeação do vivido”, como diz Barthes no ensaio “Astrologia”, também do livro *Mitologias* (o narrador santiaguiano quer se ver no outro, às vezes, transformando-o num reflexo; nesse embaralhamento, o texto barthesiano ajuda a pensar no narrador como aquele que quer capturar um período transitório: nem o presente, nem o passado, nem o futuro, mas sim o intervalo). No ensaio “Astrologia”, temos acesso à lente pela qual Barthes lê a prática: “*é* a Literatura do mundo pequeno-burguês” (BARTHES, 1972, p. 109) — o “*é*” em itálico se torna, sem dúvida, a maneira gráfica de reforçar um tom derrisório, outra evidência de que Barthes, assim como Santiago, manipula o detalhe: o detalhe gráfico, tipográfico, plástico. Influenciador e influenciado manipulam por meio da palavra literária; são dois manobristas — para pensar numa relação entre trabalho intelectual e trabalho manual, por exemplo — ainda que estabelecer essa polaridade seja um equívoco<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Em “Poesia e revolução”, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen problematiza a relação binária entre trabalho com a mente e trabalho com o corpo.

A leitura do texto por meio do detalhe tipográfico é uma maneira de transformar o texto literário em uma imagem — para o trabalho crítico de Silviano Santiago exposto em *Fisiologia da Composição*, por exemplo, o texto literário é lido como um *corpo*. O corpo é a imagem para manobrar a composição de textos literários. Daí não causa estranhamento deslocar um fragmento de Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura* (publicado originalmente em 1990), para ler o texto literário como um corpo, assim como o corpo humano, o corpo de um sujeito empírico, reiterando, o corpo de um leitor: “Meu corpo é a materialidade daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

Um detalhe da composição tem a ver com os sinais de pontuação; uma obviedade que, para Theodor W. Adorno, põe o escritor em perigo: “as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas da lógica e expressão” (ADORNO, 2012, p. 148). Ele, falando desse detalhe tipográfico, faz uma associação com os sinais de trânsito. Isto é, às vezes, há um impedimento no tráfego livre entre linguagem e leitor, o que é causado pelos próprios sinais de pontuação. Falar das condições plásticas do texto, pois, pode exigir leitura de outros campos, como as artes plásticas. Falar dos detalhes tipográficos, por exemplo, implica uma operação: ler o texto literário como uma pintura — algo estável para o

---

Ela, que vale como outro exemplo da junção entre corpo e mente, diz: “rejeitamos o uso burguês da cultura que separa o cérebro da mão. Que separa o trabalhador intelectual do trabalhador manual. Que separa o homem de si próprio, dos outros e da vida”. (ANDRESEN, 2019, s/p).

vocabulário santiaguiano: “No romance, suporte é como a moldura que envolve uma tela” (SANTIAGO, 2014, s/p). Aí está dada a maneira pela qual o escritor cria relações com o estatuto genérico do texto literário, aquilo que ele faz questão de não só produzir, mas também de nomear: *romance* é, afinal, o subtítulo de *Mil rosas roubadas*; o estatuto genérico está visível. Ler o texto literário como uma pintura implica, assim, reconhecer um impasse. Esse impasse tem a ver com o “tom de certeza” que Georges Didi-Huberman dialetiza ao revisar a disciplina História da Arte no livro *Diante da imagem* (publicado originalmente em 1990). É com esse ponto de vista que podemos ler, por enquanto, o trabalho santiaguiano, interrogando as certezas, inclusive as certezas oferecidas pelo nome da obra; as certezas oferecidas pelo narrador por meio dos elementos tipográficos. Ler *Mil rosas roubadas* é, sem dúvida, uma operação similar a ver uma pintura: “A quantidade de coisas que não distinguimos na pintura [e no texto] é desconcertante” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 297).

Não importa, nessa linha de raciocínio, o nível de distância que tomamos do texto literário para fazer a operação da crítica. Descrevê-lo em sua completude é uma tarefa impossível. O texto fala por si mesmo — assim como a pintura, por meio da própria materialidade; por meio do estatuto material (DIDI-HUBERMAN, 2013); é o jogo corporal. Nessa linha de raciocínio, entramos num conflito com a visão de Walter Benjamin, para quem a crítica é uma questão de distância. Ao mesmo tempo, ele indica que o romance se distancia de uma ideia tradicional de narrativa, pois, para existir, depende do suporte: o livro — um objeto que vai culminar na morte da própria

narrativa (BENJAMIN, 1985). O romance, porque depende essencialmente do livro como suporte, não se instala nas tradições orais, diferentemente de outros textos em prosa; “é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta” (BENJAMIN, 1985, p. 201). O narrador do romance não consegue, aos olhos de Benjamin, produzir um intercâmbio de experiências. Ele, o narrador do romance — o narrador pequeno-burguês —, apaga os vestígios da própria experiência. Essa característica, entretanto, pode ir de encontro ao valor de autorreflexão e ao valor de especularidade que há nos romances de Silviano Santiago, por exemplo, mesmo que em tom derrisório: “À medida que o relato biográfico progride, as lembranças viram bagaço de limão ou de laranja do eu/narrador” (SANTIAGO, 2014, p. 141). Os conselhos que o narrador santiaguiano pode oferecer talvez estejam nesses gestos, a autorreflexão e a especularidade — um jogo de espelhos.

Um jogo ficcional.

Nele, temos condições de *ver* o corpo por inteiro? É a questão que se impõe. Ou vemos um corpo desfigurado?

A resposta, se houver, flutua.

Pois, para um texto literário e para uma pintura, podemos manipular o detalhe livremente, sem ter acesso à leitura de todo o corpo. Manipulando o detalhe, aproximamo-nos do corpo enquanto nos distanciamos simultaneamente. Qual a medida exata então? É uma pergunta flutuante, pois importa a manutenção dos conflitos (um movimento pendular). E se continuamos a elaborar relações entre a pintura e a literatura, assumimos o valor de “dissimulação” em uma e

em outra (DIDI-HUBERMAN, 2013). Assumimos que uma leitura da obra, convincente ou não, pode surgir mais uma vez da manipulação dos detalhes, chamando atenção para a epígrafe, ou as escolhas tipográficas, ou a maneira pela qual o narrador de *Mil rosas roubadas* descreve a sintaxe do biografado: “Zeca se expressava por frase curta, seca, equilibrada e contundente” (SANTIAGO, 2014, p. 56). Aprendemos com o narrador santiaguiano uma maneira de capturá-lo. Melhor dizendo, aprendemos uma maneira de compreendê-lo menos por uma totalidade que por conjunto de *recortes* no corpo. Aí o fato de a estabilidade tipográfica de *Mil rosas roubadas* ser um modo pelo qual o narrador dissimula. Nessa obra, há uma operação de dissimulação por meio da transparência: aparentemente, toda a linha do tempo fica explícita e todas as referências — os textos, os filmes e as músicas mobilizados pelo narrador — possuem o espaço e os créditos apropriados; elas, as referências, não se confundem, no corpo do texto, com a figura do narrador, ou a figura do biografado, ou a figura de outras personagens; as referências que o narrador de *Mil rosas roubadas* mobiliza são uma malha de conexão, com uma margem bem delimitada. Ele é um, o biografado é outro e as citações, partes distintas da paisagem. Em nível tipográfico, pois, eles não são *um*, não assaltam a posição alheia (o que importa, em vez de assumir o lugar de outro corpo textual, é juntar todos os corpos — todos os textos, literários ou não, numa tela, cujo parâmetro é a opulência).

O narrador de *Mil rosas roubadas*, porque é transparente nas operações, constrói um edifício com superfícies de vidro: quando estamos na posição de leitura, vemos aparentemente a imagem que

está por trás, e esse vidro é a dissimulação encarnada no texto. É o próprio véu santiaguiano, uma vez que “o vidro transmite a falsa impressão de transparência e honestidade” (WISNIK, 2018, p. 21). O narrador tem consciência disso e expõe a falta de transparência nos gestos de autorreflexividade, assumindo as lacunas que cria deliberadamente: “Ao relatar nosso primeiro encontro [entre ele e Zeca], omiti parte significativa da primeira conversa” (SANTIAGO, 2014, p. 69). Assumir a dissimulação, para o narrador, é aconselhar o leitor e retomar o intercâmbio de experiências. Ao falar da própria operação, o narrador, sem dúvida, faz uma limpeza, também. Mas, logo depois, reassume a maquiagem e a máscara: “compete ao leitor introduzir a fala surripada no lugar que lhe é determinado pela cronologia. Preencha o vazio, por favor” (SANTIAGO, 2014, p. 71). Aí está a manutenção de um segredo — a ausência de um lugar marcado para remeter ao mito de Thot, um deus egípcio, logo para remeter ao verbete “Suplemento, lógica do (*Supplément, logique du*)”, que está no *Glossário de Derrida*. Nos termos do verbete, é a “*disponibilidade de significação*” (GLOSSÁRIO, 1976, p. 90) aquilo que mantém a continuidade do segredo.

A ausência de um lugar fixo.

O vazio.

Aí reside um conselho do narrador.

## **1. 2 Tipos de movimento: mão centrípeta e mão centrífuga**

*A mão destrói-se*

*furtando-se  
à textura do ser  
e do silêncio*

*e — naufragada a forma —  
subsiste uma estrela  
sobre as águas.*  
— Orides Fontela no poema "A mão".

*Como pode existir, pensou consigo, um ser  
que no existir põe tamanha anulação de existência?*  
— Carlos Drummond de Andrade no poema "Science fiction".

A opulência administrada pelo narrador de *Mil rosas roubadas*, à primeira vista, assemelha-se à opulência do narrador de *Stella Manhattan* (publicado originalmente em 1985). Dois livros de Silviano Santiago nos quais o trabalho ficcional é instrumento para produzir *prazer*, ao mesmo tempo que borra quaisquer noções de verdade — soerguendo o prazer, o texto não muda de natureza (ZUMTHOR, 2018)<sup>3</sup>; soerguendo o prazer, o narrador se torna indiferente à informação, àquilo que precisa ser verificado, nos termos benjaminianos. É preciso, entretanto, num primeiro momento, pôr um romance diametralmente oposto ao outro, inclusive para que formem, ao avesso, um par. O par pela diferença. Para isso, podemos associar cada narrador a um tipo de movimento: em *Mil rosas roubadas*, o movimento centrípeto; em *Stella Manhattan*, o movimento centrífugo. São movimentos, por assim dizer, associados às tarefas de composição e leitura, segundo Roland Barthes (2004): a primeira canaliza e a

---

<sup>3</sup> “Quando não há prazer — ou ele cessa — o texto muda de natureza.” (ZUMTHOR, 2018, p. 34).

segunda dissemina. No caso dos romances santiaguianos, falamos da composição de um corpo. Importa, entretanto, deslocar as imagens utilizadas por Barthes no ensaio “Escrever a leitura” para interpelar: sendo Silviano Santiago um escritor com trabalho crítico, ficcional e poético, as tarefas de composição e leitura não se confundem? Se se confundem, a composição e a leitura implicam os dois movimentos ao mesmo tempo, a canalização e a disseminação? Santiago é um escritor por excelência porque lê e, porque escreve, é um leitor por excelência? As mãos — e todo o corpo — devem funcionar em direção a um centro e, às vezes, numa fuga com fim em si mesma. Pois o que faz o escritor, senão a mesma coisa que Gaston Bachelard diz a respeito do desenhista, no ensaio “Matéria e mão”, digamos: “Aproxima duas matérias; empurra suavemente o lápis preto *em direção* ao papel” (BACHELARD, 1994, p. 53) — uma vez que lidar com materialidades implica uma operação que coloque movimentos contraditórios, sem anulá-los, lado a lado. Sem dúvida, a questão plástica em *Stella Manhattan* está dada. Desde a epígrafe da primeira parte, que é uma fala do pintor Pierre Bonnard, sabemos: “Não se trata de pintar a vida. Trata-se de tornar viva a pintura.” (BONNARD *apud* SANTIAGO, 2017, p. 13). Por isso que a leitura, para Barthes (2004), tem a ver com o ato de levantar a cabeça (e nesse instante escrever outro texto, outra invenção, a escrita do texto durante a suspensão da leitura do texto).

O que distingue, então, *Mil rosas roubadas* de *Stella Manhattan*? Este romance tem um traço nômade, e vemos o nomadismo tomar conta do corpo literário na medida em que

desaparece o detalhe tipográfico para diferenciar a fala do narrador da fala das personagens (*Mil rosas roubadas* é, pelo contrário, o exercício de canalização do narrador através de si mesmo; nele, a opulência não se arquiteta da mesma maneira que o outro corpo do par). Há um desequilíbrio tipográfico. Ocultam-se pouco a pouco, em *Stella Manhattan*, as aspas e os itálicos. O nomadismo se justifica, talvez, pelo fato de Stella Manhattan, a personagem homônima, ser transgênero, mas não assumir *uma* identidade. Mas *duas*. Ser não binária: na vida íntima, Stella; na vida pública, Eduardo, que trabalha no consulado brasileiro em Nova York nos primeiros anos da Ditadura Civil-Militar brasileira (os acontecimentos do romance começam no dia 18 de outubro de 1969). Stella, uma figura que impõe a transitoriedade, tem, afinal, uma camuflagem para a vida pública, o que contamina o modo de narrar. Daí, é claro, o fato de o narrador lê-la na lógica da não binariedade; entre o feminino e o masculino: “Stella fica um minuto pensativo” (SANTIAGO, 2017, p. 31). No entanto, o narrador, sem se contentar com a lógica dos duplos, assume a maquiagem e a máscara de quaisquer personagens. Por exemplo, os detalhes tipográficos desaparecem quando lemos um devaneio de Vianna, ou a “Viúva Negra”, saindo da terceira pessoa para a primeira pessoa propositalmente. Eis um trecho depois da mudança abrupta: “Já pensou, Eduardo, se pega fogo no consulado? Abrem a gaveta e bumba! Me expulsam do exército” (SANTIAGO, 2017, p. 58). Vemos, porque faltam margens para diferenciar as falas, o devaneio da mão do sujeito empírico, o autor, o Silviano Santiago, uma vez que “à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem

manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo” (BACHELARD, 1994, p. 53). A associação do trabalho do narrador a um trabalho manual é óbvia para Walter Benjamin, também. Para ele, é algo idêntico ao trabalho de um artesão, na medida em que a narrativa penetra na vida do narrador e, logo depois, é extraída: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, p. 205). O corpo de um romance implica a existência tanto de um corpo empírico — um sujeito empírico — quanto de um trabalho braçal, logo o artesão, o desenhista e o escritor são ocupações afins.

Promovem a colisão de materiais.

Levando esse argumento ao limite, toda a materialidade de um romance santiaguiano — isto é, o corpo literário — indica uma imagem material, uma imagem na vida do sujeito empírico. No caso de *Stella Manhattan*, podemos ver a mão do autor fazendo os movimentos contraditórios — centrípeto e centrífugo — para compor a obra, um exemplo de dispersão narrativa. Aqui, a ideia do narrador como um nômade foi extraída do prefácio “Diante da porta aberta”, escrito por Silviano Santiago na edição mais recente, que, assim como *Mil rosas roubadas*, possui o estatuto genérico demarcado no subtítulo (*romance*). No prefácio, lemos a seguinte associação: “A identidade de gênero não é fixa nem imutável. É nômade” (SANTIAGO, 2017, p. 10).

O narrador santiaguiano, pelo nomadismo, quer se embaralhar com outras existências. Ele, sabemos, não pode se desfazer, nem transformar as outras figuras em imagem e semelhança de si mesmo,

exceto de maneira momentânea — na transitoriedade. É tão-somente ele a criação de si mesmo. É um deus, que se reproduz por meio de partenogênese — sem fertilização. É um deus materializado numa imagem: o corpo do texto. Sacrificá-lo é sacrificar essa imagem.

Deus é invisível e precisa continuar invisível. O narrador, entretanto, é materializado no corpo da obra, aquilo que possui um fim. É mortal, pois, a ficção.

## 2 Hipóteses da passagem

*Eu estou a meio caminho entre o interior e o exterior e o que devo conta, para ser compreensível, é como se torna efectiva uma das hipóteses da passagem.*

— Maria Gabriela Llansol em *Um falcão no punho - Diário I*.

*Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée].*

— Georges Didi-Huberman em *Diante do tempo*.

Que a fotografia reproduzida num livro é a imagem de uma imagem, uma questão de duplicação, é verdade.

Isso foi abordado por Susan Sontag em “Na caverna de Platão”, o ensaio de abertura de *Sobre a fotografia*, ao longo do qual ela pensa nos efeitos de uma imagem plana, como a imagem fotográfica, num objeto igualmente plano, o livro: não há perdas das características essenciais da fotografia, diferentemente do que ocorre com a reprodução de uma pintura num livro, por exemplo; a fotografia, no máximo, perde o valor de colecionável (SONTAG, 2004).

Em *Mil rosas roubadas: romance*, de Silviano Santiago, vemos uma fotografia. O retrato em preto e branco de Vanessa, personagem que conhecemos no capítulo “Borboletas-azuis”. Ela é a responsável por publicar “historietas” e poemas de “Zeca”, ainda criança, no suplemento infantil do jornal *O Estado de Minas*. Nesse capítulo, descobrimos o motivo pelo qual o biografado “Zeca” adquiriu conhecimento o bastante a respeito das borboletas-azuis para, assim

que conhece o narrador, iniciar um monólogo, memória à qual temos acesso por meio do modo lacunar e posição da narração santiaguiana, é verdade (adiantando — e, a essa altura, não teria como ser diferente —, “Zeca” aprendeu o que aprendeu com o auxílio de Vanessa, que o transformou em entomologista e lhe ensinou, aos poucos, a leitura de um livro a dois; Vanessa, para ele, é uma espécie de mentora). O narrador, embora construa uma biografia do amigo “Zeca”, insere tão-somente a fotografia em preto e branco da mentora, a figura que está em segundo plano e continua, após a inserção da imagem, em segundo plano — “Zeca”, mesmo em primeiríssimo plano, é um rosto ausente. Um sujeito não materializado em imagem. Por sinal, a fotografia de Vanessa ocupa mais ou menos quatro quintos de uma página de *Mil rosas roubadas*. Um espaço de destaque, se comparamos esse uso da página com outra obra santiaguiana que inclui imagens, *Machado: romance* (publicado em 2016), obra na qual a maioria das imagens não ocupa mais que um terço de uma página, exceto os paratextos, a epígrafe e a metágrafe, por exemplo. Perguntamo-nos, então: por qual motivo não há fotografias de “Zeca”, o biografado? Por qual motivo não há fotografias de Belo Horizonte, o palco do romance? E a praça Sete? Afinal, o retrato de Vanessa é um ornamento? Ou há algo para decodificar a partir da reprodução desse retrato, desse rosto, dessa figura em preto e branco? E a partir da omissão, o que há para decodificar? Se, por enquanto, suspendemos a sequência de perguntas, podemos ver sob quais condições chegamos à reprodução do retrato de Vanessa em *Mil rosas roubadas*. O narrador, no parágrafo anterior

à inserção da imagem, inicia um trabalho de écfrase. Isto é, de descrição minuciosa da fotografia — um exercício retórico.

Lemos:

Com o rosto inclinado para o lado do coração, abaixa os olhos amendoados e brilhantes como para ver de onde viemos e enxergar para onde vamos, enquanto o sorriso se abre franco e angelical. Está vestida de negro e, como normalista em dia de formatura, mostra apenas as golas brancas em duplo V. (SANTIAGO, 2014, pp. 86—87).

Ao produzir uma écfrase a partir de um objeto que, no livro, está ao alcance de nossos olhos, o narrador de *Mil rosas roubadas*, sem dúvidas, estreita o sentido da imagem, sendo a imagem essa “pouca coisa: resto ou fissura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87). O narrador configura a nossa visão, emprestando lentes para vermos como ele, mesmo que de maneira tímida. O narrador, eis o guia dos nossos olhos, eis o cursor cujo movimento acompanhamos página após página. Concordamos, pois, com Roland Barthes, que escreve, em *Sistema da Moda*, o seguinte: “A imagem fixa um número infinito de possibilidades; a palavra fixa como certo apenas uma.” (BARTHES, 1979, p. 13) — e não há, acreditamos, como se distanciar desse cenário.

Jean-Christophe Bailly, em “O ensaio, uma escrita extensível”, pensa no que estimula a prática ecfástica: “a vontade de compreender, o desejo de apreender o sentido da imagem, mas mantendo-se em contato com aquilo que, nela, está sempre fugindo” (BAILLY, 2017, p. 20). As considerações de Bailly, inclusive, fazem uma associação entre a écfrase e o ensaio, uma vez que, para extrair pensamento a

partir do silêncio das imagens, escala-se um abismo. Reivindicando o vocabulário santiaguiano, troquemos a palavra “escalada” de Bailly pela palavra “salto”: o salto é o ensaio — a tentativa, a preparação; aí reside algo que vai ao encontro do “estatuto mediador” da composição ensaística (LOPES, 2022). O que está em jogo, seja para a prática ecfástica, seja para a prática ensaística, é a possibilidade de instituir um acontecimento por meio do texto. Melhor dizendo, não só traduzir cada acontecimento e dar “um peso e uma medida que o transcendam” (SANTIAGO, 1995, p. 104), mas também fazer do resultado dessa tradução o acontecimento em si mesmo. Eis o que não pode fugir de vista durante a leitura de um ensaio, eis o que lhe é próprio: nele, não se revela nenhuma “verdade oculta”, nem se explica, nem se desenvolve, nem se intensifica nada que já não esteja dado naquilo que possui como objeto, pois sobressai a dimensão de acontecimento (LOPES, 2022). Daí o fato de o ensaio, às vezes, dispersar e tangenciar os temas abordados, tal como um disparo que, perdendo o alvo, ricocheteia em si mesmo.

O ensaio abandona os ideais dogmáticos de completude e continuidade.

Agora, voltando às questões da prática ecfástica — prática que ganha desdobramentos significativos nas obras ficcionais de Silviano Santiago —, a professora e ensaísta Joana Matos Frias escreve um conjunto de aporias, a partir das quais pensa na écfase como uma atividade que tem menos a ver com se ocupar com um objeto que, no fim das contas, ocupar-se com um modo como o objeto é “dado a ver” — ou, em alguns casos, tão-somente como um modo de ver,

independentemente da presença de objeto. Na éfrase, “é portanto a *visão como ficção* que está em causa” (FRIAS, 2016, p. 33).

Ao fazer, assim, com que a palavra entre em guerra com o olhar (FRIAS, 2016), a éfrase instala uma contradição.

Ora, e vamos acumular questões a partir de agora, não há incompatibilidade entre a imagem e a palavra? Às vezes, a imagem e a palavra, as duas não vão de encontro uma à outra? Assim, de lados opostos, em que medida são incompatíveis? Dessa incompatibilidade, sem dúvida, surge uma hipótese: o exercício da éfrase não constrói uma passagem? Eis o que nos interessa — o que está a meio caminho. A passagem, se se torna efetiva, é pavimentada não só com essa contradição, mas com um conjunto de contradições. E a obra de Silviano Santiago tem interesse em conservá-las. Mantém-nas como impulso. Daí, um parêntese: não há razão para concordar com estudos que classificam *Mil rosas roubadas* como um trabalho fruto ora de uma racionalidade acentuada, graças a “escolhas cerebrais” (ALVES, 2018), ora de uma sensibilidade retraída, graças a “um relato que deveria pender para a razão” (LIMA, BUSATO, 2021, p. 463) — pois a obra nunca quis sê-lo: o percurso com uma via de mão única —; nem haveria razão para concordar com resenhas que associam o livro a “uma sutil declaração de amor” (BARBOSA, 2014, s/p). Há obra porque não há resolução de conflitos, mas sim uma necessidade de conduzi-los ao limite, a adolescência e a velhice, a vida e a morte, o desejo e o luto etc., e por ora, pensemos no que passa irrefletido na maioria dos trabalhos sobre *Mil rosas roubadas* e a ficção santiaguiana, a imagem *versus* a palavra. Ou, nos termos de Joana

Matos Frias (2016), o vínculo dialético entre ideia (*eidós*) e imagem (*eidolon*). Mais um correlativo.

## 2. 1 Regime nebuloso, regime comunitário

*Photography is naively believed to reproduce visual actuality, but in fact the images our eyes take in and the images the camera delivers are not the same. Taking a picture is a transformative act.*

— Janet Malcolm sobre fotografias de Richard Avedon.

O primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* (publicado originalmente em 1966), de Michel Foucault, é um elogio à éfrase. “Las meninas”, o título do capítulo, descreve o quadro homônimo de Diego Velázquez menos para atingir um grau de fidelidade que para atingir um ponto de inflexão, de modo que, nessa leitura, o espectador passa para uma posição diametralmente oposta, sendo não só o observador, mas também o observado, o que vale, ao mesmo tempo, para o pintor que vemos na tela — uma representação do próprio Velázquez. Observador e observado invertem os papéis infinitamente, segundo a leitura foucaultiana (1999), que demonstra nesse exercício uma maneira pela qual aquilo que se extrai de uma imagem, ao se instalar no discurso, ganha uma dimensão própria: da descrição minuciosa das imagens, surge, é verdade, uma fala autônoma, algo que se desloca do referencial. Assim, apreendemos o princípio efrástico de Foucault, a construção de um modo de ver, a ficção inerente ao funcionamento dos olhos. É, afinal, um trabalho de invenção de discurso a partir do visualizável, a éfrase; é um trabalho

de construção de relações a partir do qual se supera as limitações da visão (BLANCHOT *apud* FRIAS, 2016) e do qual se deve levar em consideração o seguinte:

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 12).

Não importa, então, o quanto alguém se esforce para ser fiel à imagem, uma vez que, se houver deslocamento daquilo que se vê para aquilo que se diz, haverá instabilidade — haverá traição. E vice-versa. Haverá uma distância, a distância da qual César Aira (2018) fala em termos positivos no ensaio *Sobre a Arte Contemporânea*<sup>4</sup>. Para ele, o uso das palavras na tarefa de mediação de uma imagem, sem dúvida, implica “um espaço onde as palavras podem ressoar e multiplicar a sua expressão além do utilitário” (AIRA, 2018, p. 5).

Essa distância — essa instabilidade entre o verbal e o visual, em *As palavras e as coisas*, Foucault chama de “linguagem nebulosa”. Mesmo sem pôr nesses termos, a linguagem nebulosa é adotada em outro livro, *Isto não é um cachimbo* (publicado originalmente em 1973), para verticalizar a análise de elementos verbais e visuais e

---

<sup>4</sup> César Aira, na realidade, vai mais longe. Desenvolve um mito de origem para a literatura do trabalho de mediação que as palavras fazem a partir da imagem. Em *Sobre a Arte Contemporânea*, pois, lemos o seguinte: “Um começo possível da história da literatura, em todo caso um mito de origem, seria o do primeiro poema, do primeiro relato, como descrição ou interpretação fabulosa de um desenho ou de uma estátua.” (AIRA, 2018, p. 5).

propor uma leitura, inclusive a partir de caligramas, da tela *A traição das imagens*, de René Magritte — outra vez, a presença de uma pintura no trabalho foucaultiano; e ainda que a fotografia e a pintura sejam distintas, extraímos as reflexões a respeito deste objeto em contato com as palavras para compreender os efeitos daquele objeto em contato com as palavras; um retrato fotográfico, pois, é o que vemos no meio do romance *Mil rosas roubadas*, que não deixa de reforçar o caráter de subordinação descrito em *Isto não é um cachimbo*. Melhor dizendo, “ou o texto é regrado pela imagem [...] ou a imagem é regradada pelo texto” (FOUCAULT, 1988, p. 39), e em nosso caso lidamos com o primeiro modo de subordinação, é claro.

Ora, sob o signo da nebulosa — que, no lugar de gases e poeira cósmica, é formada pelo atrito de duas “gravitações”, para usar um termo caro a Foucault (1988) —, entramos em contato com as páginas do capítulo “Borboletas-azuis”, em *Mil rosas roubadas*. Acima de tudo, a página 87 da primeira edição. A página do retrato em preto e branco de Vanessa, a amiga e mentora de “Zeca”, a figura que irrompe sobre o papel. Uma aparição da qual não nos desviamos, já que nos acompanha no ato de folhear o livro, e, na página 88, deixa a sombra da própria reprodução. O registro de quem, sabemos, desapareceu.

O cruzamento da imagem com a palavra ganha outra dimensão em *Machado*, o romance publicado logo após *Mil rosas roubadas*, como se a imagem, fotográfica ou não, fosse o agente responsável pelo desenvolvimento da narrativa. A maneira pela qual a obra levanta voo. Nela, o narrador constrói uma biografia dos últimos anos de vida de Machado de Assis: de 1905 a 1908, ele reforça, pelo fato de ser o

período para o qual os leitores dão menos atenção, ao mesmo tempo que é o recorte de um volume das correspondências do biografado Machado de Assis, o quinto. Do início ao fim, acompanhamos, com as fronteiras mais ou menos intactas entre imagem e palavra, o jogo de subordinações. Primeiro, vemos a tela *Transfiguração*, de Rafael, como a primeira epígrafe, e, por último, vemos uma reprodução de uma carta de Mário de Alencar, amigo íntimo de Machado de Assis, como metágrafe (a epígrafe no fim do livro). De capítulo a capítulo, vemos, então, cartões-postais, fotografias, gravuras, páginas de documentos e jornais, pinturas e tudo o que serve à estrutura vertiginosa de *Machado*, que se ampara numa confluência contínua entre o que se vê e o que se diz — confluência que produz, acima de tudo, discurso ficcional, a ponto de desestabilizar, mais uma vez, o terreno aparentemente plano da biografia. Daí o fato de o último capítulo de *Machado* indicar uma referência para a obra de Rafael desde o título: são homônimos — *Transfiguração*, tela, e “*Transfiguração*”, capítulo. Nele, o narrador expõe um procedimento de escrita, citando o livro que serve de apoio para o trabalho de éfrase do quadro, que é o *Examen analytique du tableau de la Transfiguration de Raphael*, de Benito Pardo di Figueroa (o que sabemos, inclusive, foi um presente de Magalhães de Azeredo para Machado de Assis). A partir de uma apropriação, o narrador trama a circunferência que insere, de uma vez por todas, a tela no espaço de instabilidade do qual emerge a nebulosa; produz, a partir da imagem, uma fala, cuja origem se desvanece — ela é, pois, a tela de Rafael, ou o livro de Benito Pardo, ou — o que parece razoável — as duas coisas

ao mesmo tempo, logo uma terceira coisa? Um triângulo? Leiamos parte da digressão santiaguiana em *Machado*:

A imagem do ser humano em vias de se transfigurar é delineada pela imaginação poética de Rafael por traços nítidos e vigorosos. Expressam a mais nobre beleza da idade viril, fortalecida e exaltada pela impressão de essência divina. O homem existe em suspensão extática nos ares, sob a forma absoluta do sobrenatural. [...]

Na metade inferior da tela, terrena, ressaltam-se a miséria da humanidade sofredora, a angústia da dor e o lamentável espetáculo da insuficiência das forças humanas na resistência ao ataque do inimigo comum. (SANTIAGO, 2016, p. 407).

O principal ato de transfiguração em *Machado*, segundo Kelvin Falcão Klein<sup>5</sup>, diz respeito à reprodução que Silviano Santiago faz de procedimentos, tom narrativo e uso de imagens dos romances de W. G. Sebald, gesto possível graças à leitura crítica e criativa santiaguiana<sup>6</sup>; um gesto capaz de “reconfigurar e renovar o texto de partida tornando-se ela própria - a leitura - escritura” (KLEIN, 2019, p. 6). Apesar de indícios escassos em paratextos, Klein fortalece a tese indicando semelhanças entre a obra de Santiago e a obra de

---

<sup>5</sup> No artigo “Cenas de leitura em Silviano Santiago”, Kelvin Falcão Klein comete um erro: embora *Machado: romance* (2016) seja a primeira obra na qual as imagens garantem o andamento da narrativa, *Mil rosas roubadas: romance* (2014) é a primeira obra de Silviano Santiago na qual vemos uma imagem no interior do livro, o retrato em preto e branco de Vanessa, amiga de “Zeca”, como dissemos. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/b3WT6rVCwnC3xdjCDN69Lrz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 27 de abril de 2023.

<sup>6</sup> Uma consequência, para a obra santiaguiana, da reprodução de procedimentos dos romances de W. G. Sebald — no geral, para textos que nascem da leitura de textos “escrevíveis” — é construir “um compromisso feroz com o *déjà-dit*, o já dito” (SANTIAGO, 2019, p. 22), lemos no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

Sebald. Para o crítico, a tela de Rafael no romance de Silviano Santiago é “uma metáfora da relação criativa do próprio Machado de Assis diante das referências e da tradição” (KLEIN, 2019, p. 10). Avançando, a transfiguração é, ao mesmo tempo, uma metáfora para um traço que é reconhecível noutros romances de Santiago: o embaralhamento do narrador com as personagens. Quando, no mesmo capítulo “Transfiguração”, lemos uma digressão a respeito de Stendhal, nada indica um limite entre a voz do narrador e a voz da personagem, nenhum sinal de pontuação, nem aspas, nem itálico, nada. A digressão: “e escreve os primeiros parágrafos das memórias. Fui um homem de espírito excessivamente insensível, esperto e quase sem escrúpulos” (SANTIAGO, 2016, p. 382). Eis uma zona sem bordas, para o autor, na qual digressão, éfrase e imagem colidem entre si. Zona de uma comunidade. Por comunidade, aliás, podemos pensar numa maneira de “juntar uma forma visível com outra, uma palavra com outra, uma frase com uma imagem” (RANCIÈRE, 2021, p. 74). Um tecido comum, nos termos de Jacques Rancière, “que é sempre um tecido do ‘entre’” (*Idem*), o intervalo que se estabelece entre uma forma e outra, na medida em que um elemento, seja imagem, seja palavra, estabelece relação com outros elementos, ampliando a ideia de tecido barthesiano, segundo a qual, “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 2015, p. 74).

Sem recolhimento das formas, sem isolamento das formas, aí reside a maneira pela qual se constrói o regime comunitário em Silviano Santiago.

Assim, voltamos a uma imagem fundacional do trabalho santiaguiano: o que se estabelece nas intermitências — o entre-lugar, o intervalo, a passagem (o desafio, para Jacques Rancière (2021), é habitar o *entre*).

## 2. 2 Elogio da ausência

*A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós. Mas intimamente é dizer muito pouco [...]*  
— Maurice Blanchot em *O espaço literário*.

*busque n'etimologia:  
imagem vem d'imagina  
ção. «falsa demente»*  
— Silviano Santiago no poema “Voltas a mote alheio”.

De um romance para outro de Silviano Santiago, há de se registrar a continuidade desta ausência: os retratos. Do mesmo modo que o romance *Mil rosas roubadas*, o romance *Machado* não possui retratos do biografado. Do mesmo modo que o biografado Ezequiel Neves, o biografado Machado de Assis não ganha forma em imagem fotográfica. Duplo ocultamento. O que nos leva a elaborar uma hipótese: o narrador santiaguiano, num e noutro romance, não quer oferecer a página ao retrato dos mortos para os quais faz uma biografia, a fim de evitar que os olhos alheios, uma hora, repousem nos olhos dele, o narrador que se faz biógrafo, de modo que, diante dos mortos, oculta-se e, nesse ocultamento, evita cair em mais uma armadilha, na qual se manifesta o “retorno do morto”, como estabeleceu Roland Barthes em *A câmara clara* — uma operação que

está ligada à presença do “Spectrum”, termo utilizado para se referir ao sujeito que é fotografado. Dele, Silviano Santiago mantém distância na medida do possível. Há, então, um triplo ocultamento, que, em *Mil rosas roubadas*, ao menos, pode impedir não só o retorno do morto, mas também a ampliação das armadilhas; elas, antes de tudo, são fruto da insistência do narrador que, primeiro, decidiu montar a vida para “Zeca” reproduzi-la em biografia e, perdendo o amigo antes da realização da obra que refletiria a vida de um professor aposentado, decidiu escrever uma biografia para os dois, a biografia dupla: “armava a própria armadilha e nela fui caindo fogaosa e estrepitosamente até o dia em que, no Hospital São Vicente, deparei com o corpo querido deitado no leito” (SANTIAGO, 2014, p. 261).

É em “Armadilha(s)”, o último capítulo de *Mil rosas roubadas*, que o narrador confessa que evitava enxergar a “rigidez cadavérica” do amigo, confissão depois da qual afirma: “Já não existimos os dois [...] Zeca é ainda outro e inacessível. E continua.” (SANTIAGO, 2014, pp. 263—265). Separam-se. Um pode existir, independentemente da existência do outro, o biógrafo e o biografado. Mais do que nunca, diametralmente opostos: o vivo e o morto. Talvez não seja coincidência o fato de o biógrafo se desfazer da comunhão com o biografado ao experimentar o estranhamento diante da presença cadavérica que se ergue no leito de morte. Pois “a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido, é também então que o pranteado defunto começa a *assemelhar-se a si mesmo*.” (BLANCHOT, 2011, p. 282), isto é, o homem é uma imitação do homem até que, abandonada a manifestação postíca, chegue ao estado cadavérico. A imagem do

cadáver, ela se impõe de maneira fixa para quem o acompanha, ela é e não é o homem com o qual, décadas antes, o narrador santiaguiano se encontrava na praça Sete. “Tudo dobra, tudo se duplica”, graças à presença cadavérica. “Nada é um. Tudo é dois. Tudo é a coisa e o seu fantasma.” (SANTIAGO, 1995, p. 90). Mas a questão do retrato se torna um imperativo para *Mil rosas roubadas* justamente na hora da iminência cadavérica. Do estranhamento. O cadáver por vir, afinal, precisa ocupar o lugar de um rosto, “um rosto amado, um rosto próximo [que] cai contra o solo para não se levantar mais.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

A essa altura do relato, o narrador chama a atenção para a fotografia na qual os dois aparecem juntos, como se pudesse, temporariamente, ignorar a fuga do rosto. Eis a finalização do relato, a última linha de *Mil rosas roubadas*, a sentença derradeira: “Nela [na fotografia], ele e eu estamos sentados num sofá da sala de estar da sua casa.” (SANTIAGO, 2014, p. 276). No fim, antecedido pela cisão, interrompe-se o movimento que poderia levar tanto à écfrase — e, simultaneamente, ao eco que se pode extrair do silêncio de uma imagem (BAILLY, 2017) — quanto à inserção da imagem fotográfica. Mais uma vez, porém, o narrador resiste, daí não temos acesso a uma coisa nem a outra. Temos o corte súbito. A ausência.

### 3 Liame: labor

*Quando faço uma obra, o processo de fazer uma peça, um texto, um filme, o que quer que seja, é sempre uma investigação profunda, de tentar extrair e compreender as razões porque estou fazendo isso e não aquilo, isso e não aquilo, isso e não aquilo.*

— Tunga em entrevista à Revista Carbono.

Mais do que uma vez, Silviano Santiago substituiu “trabalho” por “labor”. Em ensaios, o autor associa o labor, artístico ou literário, a uma expressão de cuidado que, por sua vez, diferencia-se da noção mais vulgar de trabalho, cuja finalidade é a produtividade contínua e o progresso linear. Ele associa o labor a obras de figuras como Arthur Bispo do Rosário, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Elizabeth Bishop e Machado de Assis, por exemplo; no primeiro caso, faz a associação remetendo a uma exposição no New Museum of Contemporary Art, em Nova York: *A labor of love* (1996) — exposição com curadoria de Marcia Tucker. Assim, Santiago cria uma rede de familiaridades entre artistas, ora estreitando os laços do artesanato com a literatura, ora, inclusive, estreitando os laços destas áreas com a vida doméstica, de modo que pode incluir, como pano de fundo, o conto “Amor”, de Clarice Lispector, reiterando o argumento: “o trabalho (de arte) é artesanal e se assemelha ao trabalho doméstico da dona de casa, mãe de filhos” (SANTIAGO, 2020, p. 147).

Assim como a mãe que, preparando o almoço, precisa catar o feijão, o artista, se quiser aperfeiçoar o trabalho de composição, tem que realizar a operação dupla, isto é, distinguir e separar o que tem em mãos, até que chegue a uma versão satisfatória da obra, e essa tarefa

— a escrita, neste caso, que é dada como atividade doméstica, ao mesmo tempo que é atividade artesanal — é irrefutável na poesia de João Cabral de Melo Neto, poeta da predileção de Silviano Santiago; os dois têm interesse em tornar a concepção do labor literário cada vez mais telúrico, desmistificando-o; inserem-no numa lista de ocupações irrisórias, o que, no geral, preenche uma vida: “Catir feijão se limita com escrever:/ jogam-se os grãos na água do alguidar/ e as palavras na da folha de papel;/ e depois joga-se fora o que boiar.” (MELO NETO, 2008, p. 222). Poeta que escapa do campo de visão santiaguiano, Cecília Meireles também ilumina o tópico com um trecho do prefácio que escreve para o livro *Romanceiro da Inconfidência*. Nele, lemos: “A obra de arte não é feita de tudo — mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista.” (MEIRELES, 1989, p. 21). Nesse prefácio, entretanto, entendemos um motivo pelo qual a poeta — e sua visão crítica — não está, talvez, entre as predileções de Santiago: ela diferencia a composição de poemas mais objetivos da composição de poemas menos objetivos, acentuando, pouco a pouco, uma relação do labor poético com a inspiração (só se escreve, segundo ela, sobre as obras com composição mais objetiva, caso do *Romanceiro*). A polaridade é contrária à visão de Santiago, para quem a distinção é falsa. Mesmo assim, ele distingue dois tipos de ficcionistas. Há quem capture, há quem elabore:

O ato de compor é para os primeiros o momento inexplicável e sublime em que um produto inesperado é *capturado* pelo ficcionista, enquanto para os outros são

‘as horas enormes de uma procura’. No primeiro caso, a ficção cai dos céus, como que por milagre, enquanto no outro caso, ela é trabalhada na terra, minuto após minuto, palavra após palavra, página após página. (SANTIAGO, 2020, p. 55).

O que está em jogo é que um ato de invenção é “um produto crítico, um produto reflexivo” (SANTIAGO, 2021, s/p). Sem misticismos. O labor literário, se se estabelece como expressão de cuidado pelo humano e não humano, torna-se uma atividade não alienante. Na visão santiaguiana, as manifestações dedicadas ao progresso qualitativo do ser humano implicam o desaparecimento das imagens masculinizantes sobre o trabalho. Como ele diz, abandono da figura do “macho trabalhador”. Substituindo-o, há de se encontrar, no lugar de uma “concepção de progresso técnico-científica”, uma forma suplementar de progresso, na qual atividades artesanal, doméstica e literária, às vezes, embaralham-se (SANTIAGO, 2006, 2020). Em alguns casos, as imagens sobre o labor literário para ele se aproximam das imagens sobre exploração do passado para Walter Benjamin — confluência que pode ser significativa para a leitura de *Mil rosas roubadas*, aliás. De um lado, pois, Santiago fala de “desenterrar” e, do outro lado, Benjamin fala de “escavar”. Aquele desenterra para ressuscitar paisagens, cadáveres, lembranças, emoções, anotações, leituras, *ad infinitum* (SANTIAGO, 2006); este escava para se aproximar do passado soterrado e espalhá-lo, “tal como se espalha terra, revolvê-la [a matéria do passado], tal como se revolve o solo” (BENJAMIN, 2013, p. 101). Exercícios de arqueologia que impõem uma posição corporal para o sujeito que os efetua: de cócoras; aí está

uma imagem por meio da qual podemos cristalizar o narrador de *Mil rosas roubadas*, o que não se pode dizer da tarefa à qual ele se dedica, que é de recuperar o passado.

O passado não pode vir à tona como retrato estático. Mas como devir.

Aquele que assume a máscara de professor aposentado de História do Brasil, o narrador de *Mil rosas roubadas* louva a figura do artesão, o que já não nos passa despercebido. Seguindo o rastro do ensaísmo de Santiago, ele — um duplo — coloca-se ao lado do artesão e, caso seja necessário, sobrepõe as máscaras: “Pela destreza das mãos apetrechadas pelas calosidades, pela dedicação diária ao ofício e pelo controle da imaginação, o artesão exercia a profissão de professor universitário.” (SANTIAGO, 2014, p. 270). Entrelaçam-se. No instante em que o narrador reconhece que a própria vida despertou pouco ou nenhum interesse em Zeca, o tom elegíaco ganha cada vez mais centralidade. No instante em que o narrador passa a vida a limpo, a profissão liberal e o relato se tornam armadilhas, dentro das quais se vê conformado e enclausurado. Logo, ele passa a dramatizar a alteridade. Dramatização corriqueira para a obra, seja ensaística, seja ficcional, de Silviano Santiago. Ele sempre está a caminho de assumir o lugar do outro — o outro do qual fala como especialista. Alteridade fruto de mal-estar. Ou gratuita:

Gloso Arthur Bispo. Sou aquele que a comunidade de doutos julga louco e, por isso, me encarcerei numa cela da Colônia Juliano Moreira, onde moro, vivo e bordo. Não *falo* as palavras de que necessito; bordo as palavras de que preciso para minha proteção e sobrevivência. [...]

Sou um desarticulador de frases e articulador de significados. Tudo em mim, para mim, por mim e para todos, é assemblage. (SANTIAGO, 2019, p. 152).

Ensaio se faz ficção. E ficção, ensaio. Contaminação, essa também, rotineira para o autor de *Mil rosas roubadas* e rastreada por pesquisas como a de Roberto Carlos Ribeiro, autor da tese *Duplo estilete: crítica e ficção em Silvano Santiago*, que, interessado em identificar o trânsito de discursos nos livros de Silvano Santiago, compara a obra ficcional com a obra crítica à exaustão, criando, às vezes, correspondentes diretos para uma e outra, como entre o ensaio “Literatura e cultura de massa”, de 1993, e o livro de poemas *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, de 1977, pela referência às histórias em quadrinhos — o que prova que, no tempo, a obra avança sem linearidade, pois o que foi posto, uma vez, em composição poética, vem, anos depois, em composição crítica, até que venha, mais uma vez, como elemento narrativo do primeiro volume da trilogia das memórias do autor, *Menino sem passado*, de 2021. Nele, o autor-narrador não só se assume leitor de histórias em quadrinhos, mas também as assimila a ponto de reproduzi-las nas páginas.

O que escapa à tese de Roberto Carlos Ribeiro, porém, é a minúcia, como se ele quisesse provar as associações entre o discurso crítico e o discurso ficcional a todo custo. Cria pares críticos para as obras de ficção e de poesia de Silvano Santiago publicadas até 2009, ano da defesa da tese, sem descartar uma aspiração pela totalidade. Tomemos como exemplo alguns intertítulos do quinto capítulo da

tese, “Suplemento do outro”, nos quais o autor se dedica a criar uma relação entre o ensaio “Por que e para que viaja o europeu?”, de 1984, o ensaio “O narrador pós-moderno”, de 1986, e o romance *Viagem ao México*, de 1995. Aí são raros os momentos em que a descrição dos textos ganha dimensão crítica ou reflexiva. Na tese, essa ferramenta se torna decorativa na maioria das vezes, empobrecendo a redação:

O narrador-escritor diz que irá se inventar em monstro para poder escrever o seu livro. Tal ato se coloca em paralelo com a imagem do navegante que sabe como ninguém, criar seres medonhos que se opõem à navegação. O monstro é o outro, o desconhecido, aquele que se faz de obstáculo para o caminho. (RIBEIRO, 2009, p. 124).

Em cada capítulo, o cruzamento das referências ocorre no final, logo depois de o autor intercalar descrições decorativas com citações longas página após página. Soa mecânico, afinal.

### 3.1 Canal fantasmagórico

*And what of the dead? They lie without shoes  
in their stone boats. They are more like stone  
than the sea would be if it stopped. They refuse  
to be blessed, throat, eye and knucklebone.*  
— Anne Sexton em *The Truth the Dead Know*.

*La vida necesita muy poco del lenguaje  
ésta es una de las causales más poderosas del Ego  
de la muerte*  
— Enrique Lihn “[Caballeros inflados de ego. . .]”.

Uma vez que a obra crítica comporta o discurso ficcional e uma vez que a obra artística, estendendo-se para a ficção e a poesia, comporta o discurso crítico, os dispositivos de leitura da produção de Silviano Santiago se embaralham. De um ensaio sobre Carlos Drummond de Andrade, pois, podemos extrair um modo de ver a prática de leitura do autor e, levando ao limite, do duplo em *Mil rosas roubadas*, o narrador que, num intercâmbio espectral, assimila parte da biografia do autor. Sobre Drummond, eles — autor e duplo — escrevem: além de leitor de jornais e livros, Drummond era “sempre leitor”, e o leitor é usado no sentido amplo: leitor de esculturas, filmes, fotografias e pinturas. A partir dessa expansão, tipificam o modo de ver do poeta, cujos olhos, diferentemente dos olhos de um crítico, podem escrutinar o detalhe “que dá forma e sentido ao filme, ao quadro, à escultura ou à fotografia, e que, para ele, passa a servir de clarão. O clarão irradia o significado do poema.” (SANTIAGO, 2006, p. 31). Se isso se aplica a Silviano Santiago por ricochete, dois modos de ver atuam num único par de olhos? Sobrepõe-se plano detalhe com plano geral? Olhos de crítico se juntam aos olhos do poeta?

Já insistimos que preservar as contradições é uma estratégia de leitura para a obra santiaguiana, mas os gestos de bilocação também lhe dizem respeito. A biografia assimila a autobiografia, o ensaio assimila a ficção<sup>7</sup> e, amplificando o ato de estar em dois lugares ao

---

<sup>7</sup> A crítica assimila a autobiografia: em entrevista para o jornal Tiempo Argentino em 24 de abril de 1984, Ricardo Piglia afirmou que crítico é aquele que reconstrói a vida no interior dos textos que lê. Para ele, a crítica é uma forma de autobiografia. Uma forma pós-freudiana da autobiografia. Continuou: “Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se

mesmo tempo ou a unificação de um elemento com o seu contrário, o vivo assimila o morto, como de costume, penetrando-o pela letra de fôrma, cuja materialidade faz o narrador questionar: ela “já não é sepulcro?” (SANTIAGO, 2014, p. 25); a letra é tão dura quanto o carvão, reconhece o narrador, e está morta de ponta a ponta no romance. Se se deslocam de tal maneira — gêneros e, acima de tudo, sujeitos —, é porque escrita e leitura formam um canal fantasmagórico, digamos, através do qual autor e duplo rodeiam e enfrentam os declives comuns a um relato sobre fantasmas, de Ezequiel Neves à cidade de Belo Horizonte no século XX.

(Algo de fantasmagórico já se manifesta em qualquer leitura, melhor dizendo, manifesta-se quando se interrompe a leitura a ponto de os olhos não encontrarem mais alojamento nas letras, pois, nesse caso, o que resta na visão é uma ou outra fatia de traços negros que, antes, víamos como uma totalidade harmoniosa, o que ganha ênfase se, a fim de recuperar a ligação com as letras — nosso sepulcro —, fazemos o caminho de volta à página, lugar no qual se procura recolhimento e refúgio, mas no qual se encontra, acima de tudo, uma perturbação do real, o qual passamos a olhar de esguelha pela incapacidade de, nele, encontrarmos verossimilhança outra vez.)

---

escreve de um lugar preciso e de uma posição concreta. O sujeito da crítica geralmente está mascarado pelo método (às vezes, o sujeito é o método), mas sempre está presente, e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler crítica.” (No original: Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica.) (PIGLIA, 2017, p. 13).

Assim, não passa incólume a figura do narrador, que, acompanhando a cartilha laboral de Silviano Santiago para a atividade literária, desenterrou e ressuscitou paisagens, desenterrou e ressuscitou cadáveres, desenterrou e ressuscitou lembranças, desenterrou e ressuscitou emoções, desenterrou e ressuscitou anotações, desenterrou e ressuscitou leituras a ponto de produzir mais uma armadilha para si mesmo. A ascese, “Autopunição secreta e sem sentido” (SANTIAGO, 2014, p. 273). Narrador escamoteia os afetos por acreditar em “verdades abstratas”: “caso contrário, não teria forças para pesquisar, estudar, dar aulas e escrever.” (*Idem*), confissão à qual temos acesso no capítulo derradeiro, o capítulo das armadilhas, da vida passada a limpo. Em vez do preparo das aulas, o professor aposentado se mantém ativo para materializar o relato que, uma vez que estiver pronto, será chamado de *Mil rosas roubadas*. Escreve para “‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro.” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

“Escritor amador”, o professor não pode ler o que escreve. Isso lhe escapa. Aí concordamos com Jean-Paul Sartre, que, no ensaio “Por que escrever?”, explica o motivo pelo qual uma coisa inviabiliza a outra: “Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões” (SARTRE, 2019, pp. 43—44). No fim das contas, a escrita comporta a leitura — uma leitura implícita —, impedindo a verdadeira leitura, segundo o filósofo. Já conhecendo as palavras antes de escrevê-las, Silviano Santiago elabora um modo de leitura ao finalizar o livro *Crescendo durante a guerra numa província*

*ultramarina*. O poema “Esses textos” medita sobre a leitura a partir de uma relação com o objeto — o texto —, que é visto como uma costura, um tecido, mais uma vez. Santiago chama a atenção para a experiência com a matéria. Uma experiência visual e tátil:

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

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

No percurso do texto  
e no trânsito da leitura,  
as linhas se chocam,  
se repudiam, se perdem,  
correm paralelas  
e podem se amar.  
Depois, saber fazer  
retorná-las a ponto.

(Mas o importante é o leitor.  
Você.) (SANTIAGO, 1988, pp. 123—124).

No exemplo, há uma ênfase na leitura como tarefa que se cumpre de linha a linha, sem desvios e sem interrupções, até que elas se cruzem e se choquem, e o leitor se veja mergulhado e perdido numa rede de signos, como disse Ricardo Piglia (2006) sobre o leitor contemporâneo, que está diante do infinito e da proliferação e, mesmo reconhecendo a unidade de sentido como uma ilusão, não escapa do

efeito de ficção que surge da leitura de texto literário. Por sua vez, o leitor nos termos santiaguianos não deixa de estar aberto para os equívocos e as imprecisões que preenchem os espaços intervalares da letra à realidade. Ao menos, é o que prova o narrador de *Mil rosas roubadas*. Leitor por excelência, ele captura todo o tipo de texto — cinematográfico, musical, teatral etc. — para compor uma trama na qual o jogo de citações favorece o deslocamento e a ruptura. O narrador anônimo de *Mil rosas roubadas* é o leitor no sentido amplo do qual Silviano Santiago fala na produção ensaística. É o leitor para o qual a leitura é uma forma de vida, individual e coletiva.

### 3.2 Suporte para dois

— *Será porque, de todos os gêneros literários, discorria Édouard, o romance continua a ser o mais livre, o mais lawless..., será talvez por isso, por medo dessa mesma liberdade (pois os artistas que mais suspiram pela liberdade são frequentemente os mais loucos desde que a obtêm), que o romance sempre se agarrou tão temerosamente à realidade?*

— André Gide em *Os moedeiros falsos*.

*E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais raro talento, a sua vítima?  
O autobiógrafo é a vítima do seu crime.*

— Herberto Helder em *Apresentação do rosto*.

Expressão do ensaísmo mais recente de Silviano Santiago, a “liberdade indisciplinada” é, como ele indicou, uma maneira pela qual podemos ler os romances (sempre que um livro do autor vier à tona, é certo, algum desvio formal foi efetivado, preservando o caráter

anárquico que ele alimenta lançamento após lançamento). Santiago incorpora a expressão a um texto no qual discute a força indomesticável da literatura em língua portuguesa, que, uma vez que está fora do circuito globalizado do mercado editorial, não precisa se subordinar à série de simplificações linguísticas que, durante a escrita de obra em língua estrangeira, exigem para a tradução porvir. Ele tipifica o modo de agir em função do sucesso editorial com uma “simplificação sacrificial”. Daí, o que há de melhor em literatura em língua portuguesa, é “fadado à originalidade radical”, ele defende. E continua: “A liberdade criativa nos sobra e muitas vezes falta ao grande escritor em língua cosmopolita.” (SANTIAGO, 2021, s/p).

O que se efetiva em termos de desvio no romance que possui como suporte<sup>8</sup> a biografia de Ezequiel Neves, é uma provocação à avaliação crítica que Virginia Woolf faz da biografia, por exemplo: fato e ficção, se permanecem num só lugar, anulam-se, “eles destroem um ao outro” (WOOLF, 2012, p. 204); referência com a qual o autor trabalha no ensaio “Grafias de vida: A morte”, mas à qual não se contrapõe. Se se contrapõe, é justamente por meio da publicação do romance, que possui como suporte, é verdade, não só a biografia de Ezequiel Neves, mas também a autobiografia do narrador, o duplo, o espelhamento do próprio Silviano Santiago, como sabemos. Sem se submeter à domesticação de qualquer lado — acadêmica ou

---

<sup>8</sup> A metáfora sobre telas e suportes no ensaísmo de Silviano Santiago é conhecida e no ensaio “Grafias de vida: A morte” está dada da seguinte forma: “Para a estética do romance, ‘suporte’ é como a moldura que enquadra a tela pelos quatro lados. A tela/romance não se confunde, porém, com o suporte/biografia, embora se toquem pelas extremidades como acontece com realidade e ficção, ou como objetividade e subjetividade.” (SANTIAGO, 2019, p. 346).

mercadológica, canônica ou crítica —, o romance santiaguiano reivindica a qualidade de selvagem: menos no sentido que ele elabora para *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, em *Genealogia da ferocidade* (publicado em 2017), cujo valor de selvageria — “the wilderness” — está no fato de escapar de um projeto de modernização nacional que se refletiu nas artes; mais na capacidade de escapar dos suportes fixos para a “tela” romance, cujo resultado é a bilocação — a tela romance se vincula a dois suportes ao mesmo tempo, à autobiografia e à biografia, para espelhar o encontro dos amantes, o duplo de Silviano Santiago e Ezequiel Neves, os corpos que se instalam e se sobrepõem na narrativa, o corpo sobrevivente e o corpo cadavérico, juntos pela última vez, dando abrigo à memória do primeiro encontro e o que resultou dele.

Há que se destacar o que não foge da ótica da biografia nos termos santiaguianos. O fato de ele eliminar a dramatização de um período longo para eleger uma fase significativa da vida do biografado. *Mil rosas roubadas* não começa com o nascimento, mas sim com a cena da morte, da perda do biógrafo, de onde partimos para os eventos significativos da formação de narrador e Ezequiel Neves ora adolescentes, ora adultos. Nisso, um conto de Italo Calvino, porque apresenta um projeto de documentação que é diametralmente oposto ao projeto de biografia santiaguiano, pode iluminar a escolha orientada para os fragmentos de uma vida. Iluminar pelo avesso. Em “A memória do mundo”, um narrador anônimo descreve o trabalho de direção de uma espécie de arquivo para o funcionário que, depois da

demissão voluntária, pode substituí-lo, o Müller. Para ele, o narrador descreve o objeto e a metodologia com os quais trabalham:

um fichário que reúne e ordena tudo o que se sabe de cada pessoa e animal e coisa, em vista de um inventário geral não só do presente mas também do passado, de tudo o que houve desde as origens, em suma, uma história geral de tudo, simultaneamente, ou melhor, um catálogo de tudo, momento por momento. (CALVINO, 2001, p. 127).

O catálogo é uma maneira de preservar a herança humana quando o mundo acabar. De comunicar a memória, como insiste o narrador — memória registrada por meio de uma metodologia totalmente oposta àquela que foi responsável pela montagem de *Em liberdade*, *Machado*, *Mil rosas roubadas* e *Viagem ao México*, algumas ficções de Santiago. Aos poucos, sabemos que o projeto de catálogo de “A memória do mundo” é refém das emoções de quem o dirige, e o narrador, continuando o monólogo, assume que elas devem interferir na edição: “aí estão espalhadas opiniões, reticências, até mesmo mentiras.” (CALVINO, 2001, p. 131), o que, sem dúvida, deixaria Virginia Woolf insatisfeita pela mistura de fatos com ficção.

Diferentemente do catálogo de “A memória do mundo”, o projeto santiaguiano se aproxima dos ideais da enciclopédia, “que é representar o universal pelo indivíduo”. Por isso, ele isola e domestica um período da vida da personagem a fim de torná-lo “emblemático da passagem do ser humano pela Terra” (SANTIAGO, 2019, p. 346). Desestabiliza o lugar-comum biográfico, cuja finalidade é narrar todas as fases de uma vida, mas reforça o enigma inerente às biografias e à

vida humana, porque — e agora contamos com a ótica de um leitor íntimo de biografias — “o previsível é contado para ocultar a verdade, porque as relações entre os acontecimentos são inesperadas e os feitos são contados como se obedecessem um destino.” (PIGLIA, 2017, p. 135, tradução nossa)<sup>9</sup>.

A “liberdade indisciplinada” lembra um exame do ensaísmo mais remoto de Silviano Santiago: que na América Latina, reino do elemento híbrido, os atos de escrever e falar só se conjugam em oposição a algo, contra o código linguístico e o código religioso dos colonos, contra o modelo europeu e contra o cânone Ocidental, contra a cópia e contra o simulacro, oposição que se conjuga tão-somente depois que o escritor latino-americano domina a cultura que apagou o elemento autóctone; eis uma afirmação de “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Assim, duas pontas do ensaísmo santiaguiano se cruzam, a ponta remota se junta à ponta recente.

---

<sup>9</sup> No original: “Lo previsible es contado para ocultar la verdad, porque las relaciones entre los acontecimientos son inesperadas y los hechos son contados como si obedecieran a un destino.”

## Considerações finais

*Words, if you let them, will do what they want to do and what they  
have to do.*

— Anne Carson em *Autobiography of Red*.

Livros se modificam com leitores.

Ler, pois, implica mudanças de ordem material e simbólica, que, enquanto se sobrepõem, fundam objeto e sujeito novos, metamorfoseados — um livro com orelhas, *post-its* e sublinhados a cada página pode estar tão distante da versão da gráfica que a assinatura impressa em capa e folha de rosto pode se somar à assinatura dos marcadores, uma autoria, às vezes, anônima, que, no livro, produz vestígios cuja função se perde logo após o primeiro ou o segundo uso; os vestígios se tornam não só dispensáveis, mas também embustes para a leitura atenciosa e crítica por vir: aquilo que, uma hora, serviu para guiar a visão, embaça-a, de modo que a segunda assinatura se soma à primeira assinatura tão-somente para acelerar o grau de obsolescência do objeto; e por mais que o leitor se esforce para impedir a formação de vestígios, ir de uma página a outra já garante alguns vincos na lombada — nessas horas, porém, expressão de cuidado tem a ver com o inverso: usar o espaço em branco tanto entre as linhas quanto além das margens, demolindo, aos poucos, a arquitetura do livro, para que, enfim, a leitura leve à escrita. Assim, o objeto perde a pureza e, no limite, torna-se impenetrável para a visão. Irreconhecível.

De agora em diante, a leitura é uma atividade ambígua: exultante e, incontornavelmente, dispendiosa.

Quem assina as marcações sobre a página do livro, sofre de efeito similar ao efeito pelo qual passa o autor que está prestes a encaminhar o manuscrito à edição. Aquele não tem condições de ler a obra na qual destacou e rabiscou à exaustão; este não tem condições de ler nem sequer um exemplar, puro ou impuro. São dois sujeitos abatidos pela cegueira inerente ao ato de escrita.

O leitor que tiver acesso ao livro impuro, se se guiar pelas linhas que dão ênfase aos fragmentos de texto que chamaram a atenção de leitor antecessor, há de cumprir um percurso subalterno, com desvios e intervalos pré-definidos. Sem alternativas, o leitor do livro impuro soma a leitura inaugural à leitura subsequente, que, porém, não perde legitimidade. Sendo otimista.

As fibras da capa do objeto principal desta pesquisa estão danificadas. Nela, o vermelho desbotou e abriu rachaduras, em cujo branco os traços da ilustração se cruzam. Mas o par de interlocutores moldado por Jean Cocteau resiste ao desaparecimento.

Outras partes do livro, também.

Fazendo a releitura de uma obra de ficção dia após dia, não há como escapar da experiência de leitor-personagem, sujeito que, pela força do contágio, efetua a imitação de um modelo ficcional na própria vida. Simultaneamente, a imitação de um tom e o rompimento de uma barreira; ficção e realidade se fundem numa única coisa a partir da hora que o leitor começa o furto da experiência do outro

ficcional. Em nosso caso, o furto de uma relação amorosa, melhor dizendo, a busca pela origem de uma relação amorosa com sujeito que possa narrar o outro tão bem quanto a si mesmo e, noutra estágio da vida, testemunhar a morte desse sujeito, movimento que — pelas extremidades — confunde-se com o desfecho — o desfecho da narrativa: a perda do biógrafo.

Continuando, o furto em cujo centro está a construção de uma rede textual entre os amantes, que dividem a formação intelectual.

Na metamorfose de leitor para a condição ambígua de leitor-personagem, a letra — a letra de fôrma, a letra como sepulcro, a peça tão negra quanto o carvão — passa a atuar definitivamente no corpo, como afirma Eneida Maria de Souza (2001). A letra e o corpo são, igualmente, dramatizados.

### **Lusco-fusco em Silviano Santiago**

Para este desfecho, uma questão comum ao início: a iluminação. Sempre que possível, *Mil rosas roubadas: romance* produz zonas ambíguas, dentro das quais o leitor-personagem cumpre um itinerário, indo das luzes às sombras, daí voltando às luzes para, se e quando possível, ocupar novamente as sombras, até que se acostume com as condições inerentes ao lusco-fusco santiaguiano, a partir do qual o presente e o passado se cruzam, mas não só eles — a autobiografia se cruza com a biografia; a crítica, com a ficção; a imagem, com a palavra; a leitura, com a escrita; a vida, com a morte, como dissemos à exaustão. A posição ideal, pois, é dupla: luzes e sombras, para o leitor

que se metamorfoseia em personagem, são o correlativo derradeiro, se quisermos espelhar pela última vez a obra ficcional na obra crítica e ensaística, na qual não se escapa da metáfora sobre o contemporâneo de Giorgio Agamben — o contemporâneo como o que se instala no meio das trevas de uma época; nas palavras de Silviano Santiago: “Contemporâneo é só quem recebe no rosto o facho de trevas – e não de luzes – que provém do seu tempo” e, mesmo assim, continua a enxergar (SANTIAGO, 2017, p. 108). Aí se define o contemporâneo como o inatual. Da metáfora, então, extrai-se um polo positivo e um polo negativo. O primeiro é o que aponta para o sujeito que vê a escuridão do próprio tempo. O segundo é o que aponta para o sujeito que, iludido pelas luzes, não vê a escuridão do próprio tempo. Sofre de cegueira.

Aqui, continuamos no regime dos duplos, como leitores-personagens que podem ver o facho de luzes que produz as sombras dentro das quais se estabelece a obra de Silviano Santiago e, nesse cenário, efetuar o ziguezague. Mas, para ele, experimentar o lusco-fusco talvez não garanta radicalidade na hora da invenção, crítica, ficcional e poética. O autor, se tiver a chance de ver no escuro, pode insistir tão-somente na experiência com as trevas para revelar não só as trevas que compartilhamos, mas também as facetas do estado intermediário da literatura. A interseção entre as palavras e as coisas, entre as palavras e o mundo.

Nesse trânsito, reconhecemos, enfim, o elemento que é incontestável na obra de Silviano Santiago, o desejo, que, em *Mil rosas roubadas*, possui lugar definido na anatomia humana: o coração,

ele arrasta autor e duplo para “a linguagem desavergonhada, aflitiva e fútil” (SANTIAGO, 2014, p. 275). Arrasta, inclusive, o leitor-personagem. Eis o que impulsiona o campo de rupturas na obra santiaguiana. O desejo pela escrita, pelo labor. Pelo reconhecimento e assimilação do outro. Pelo corpo, humano e não humano, pelo corpo como texto. Pelo desvio que alimenta um percurso a favor das tensões. O desejo “que sempre pode ser substituto de outro” (BARTHES, 2005, p. 11). Isto não é uma decupagem do desejo. É, porém, um ponto de partida.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AIRA, César. **Sobre a Arte Contemporânea**. Tradução de Victor da Rosa. Dinamarca: Zazie Edições, 2018.

ALVES, Marcelo. “Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago: estudo/laboratório”. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 45—56, junho de 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19611>>. Acesso em: 24 de abril de 2022.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Poesia e revolução”. **Escamandro**, Curitiba, 31 de agosto de 2019. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2019/08/31/poesia-e-revolucao-por-sophia-de-mello-breyner-andresen/>>. Acesso em: 10 de junho de 2023.

BACHELARD, Gaston. “Matéria e mão”. In: \_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pesanha. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1994.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. Dinamarca: Zazzie Edições, 2017.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Invenção e memória”. **Rascunho**, Curitiba, 2 de setembro de 2014. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/invencao-e-memoria/>. Acesso em: 22 de abril de 2023.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A preparação do romance II — A obra como vontade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sistema da Moda**. Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

BENJAMIN, Walter. “Escavar e recordar”. *In*: \_\_\_\_\_. **Imagens do pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVINO, Italo. “A memória do mundo”. *In*: \_\_\_\_\_. **Um general na biblioteca**. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”. **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61—82, maio de 1998.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**.

Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyala, 2014.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. “Las Meninas”. *In*: \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. “A Escrita de Si”. *In*: \_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRIAS, Joana Matos. “Écfrase: 10 aporias”. **eLyra - Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, Porto, n. 8, p. 33—40, 2016.

Disponível em:

<<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150/168>>.

Acesso em: 29 de abril de 2023.

**GLOSSÁRIO de Derrida**; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/ RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KLEIN, Kelvin Falcão. “Cenas de leitura em Silviano Santiago”.

**Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 57, p. e572, 2019. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/elbc/a/b3WT6rVCwnC3xdjCDN69Lrz/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 27 de abril de 2023.

LIMA, Leila Aparecida Cardoso de Freitas; BUSATO, Susanna. “*Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago: do luto ao nascimento do ficcionista”. **REVELL** - Revista de Estudos Literários da UEMS, Campo Grande, v. 2, n. 29, p. 462—482, agosto de 2011. Disponível em:

<<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/6397>>.

Acesso em: 24 de abril de 2022.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

\_\_\_\_\_. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2022.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PERNAMBUCO, Suplemento. “Pernambuco 126”. **ISSUU**, Recife, 27 de julho de 2016. Disponível em:

<[https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe\\_126\\_web](https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_126_web)>.

Acesso em: 10 de junho de 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

\_\_\_\_\_. “O que é um leitor?”. *In*: \_\_\_\_\_. **O último leitor**.

Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Tradução de Ângela Cristina Salgueiro Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago**. 2009. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) –

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SANTIAGO, Silviano. **35 ensaios de Silviano Santiago**. Seleção e introdução de Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. “Apenas uma literatura em língua portuguesa”.

**Suplemento Pernambuco**, Recife, 16 de outubro de 2021. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2771- apenas-uma-literatura-em-l%C3%ADngua-portuguesa.html>>. Acesso em: 31 de maio de 2023.

\_\_\_\_\_. **Crescendo durante a guerra numa província ultramarina**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

\_\_\_\_\_. **Fisiologia da Composição**. Recife: Cepe, 2020.

\_\_\_\_\_. “Literatura, para mim, é ruptura”. [Entrevista concedida a] Schneider Carpeggiani. **Revista Continente**, Recife, 1º de agosto de 2014. Disponível em:

<<https://revistacontinente.com.br/edicoes/164/rliteratura--para-mim--e-rupturar->>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

\_\_\_\_\_. **Machado: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Menino sem passado: (1936-1948)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

\_\_\_\_\_. **Mil rosas roubadas: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. “A moda como metáfora do contemporâneo”. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 105—124, abril de 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/sant/a/qH7jmhJBdfYjwnqhMVGZFyg/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 6 de junho de 2023.

\_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *In*:  
\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

\_\_\_\_\_. **Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. “Silviano Santiago: 'Só no Brasil escritor não pode ser inteligente'”. [Entrevista concedida a] Bolívar Torres. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 2021. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/silviano-santiago-so-no-brasil-escritor-nao-pode-ser-inteligente-24821231>. Acesso em: 24 de maio de 2023.

\_\_\_\_\_. **Stella Manhattan: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. “Por que escrever?”. *In*: \_\_\_\_\_. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. “Madame Bovary somos nós”. **Gragoatá**, Niterói, v. 6, n. 10, p. 23—35, 30 de junho de 2001. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/49015/28522>>. Acesso em: 5 de junho de 2023.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologias contemporâneas**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WOOLF, Virginia. “A arte da biografia”. **Dispositiva** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 201—207, novembro de 2012.

Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/4302/4452>>. Acesso em: 31 de maio de 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## Apêndices — Efeito parasitário

Aqui, há dois exercícios ensaísticos. Eles, entre outros objetos, dão conta de obras de Silviano Santiago, os romances *Machado* e *Stella Manhattan*, respectivamente.

Separados do corpo principal da dissertação como apêndices, “Uma ponte estaiada” e “A política dos rostos” investem numa dicção crítica diferente da dicção apresentada nos três capítulos que lhes antecedem. Ao escrevê-los, recorri, sem dúvida, à carga escrevível que está presente nas obras de Silviano Santiago. Ao valor de reprodução do estilo literário.

Porém, em vez de formular um “estilo homológico” — exercício que Santiago propõe no livro *Em Liberdade*, com o qual se aloja no estilo de Graciliano Ramos por meio de diário íntimo —, estou à procura, nesses textos, de um efeito parasitário que, ao mesmo tempo que extrai a carga escrevível do trabalho alheio, fomenta um desvio.

Se o desvio é bem-sucedido ou não, importa menos que lembrar este fato:

A palavra proferida ou inscrita, a *letra*, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre aberta. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Jacques Derrida, “A palavra soprada”, *In: A escritura e a diferença*, p. 262.

Esses ensaios são, enfim, um modo de experimentar outro contato com a obra de Silviano Santiago. Um modo de reorientar as tarefas de escrita e leitura.

## A — Uma ponte estaiada

*The more abstract, the more ideal an art is, the more it reveals to us the temper of its age. If we wish to understand a nation by means of its art, let us look at its architecture or its music.*  
— Oscar Wilde, aforismo.

Todos os temas se adequam à prosa ficcional de Silviano Santiago.

Nela, a profusão temática ocorre menos pela procura da totalidade que por um recorte: o espaço intermediário entre a ficção e a realidade. Uma ponte estaiada — a prosa ficcional que não se exime nem se fixa na realidade, mas adiciona configurações a si mesma, na medida em que se alastra por meio de cabos de sustentação. Eles atingem os dois pontos, o real e o ficcional, enquanto todo o tipo de veículo percorre a ponte. Porque “Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo.”<sup>11</sup>

Em um livro como *Machado: romance*, o tema não é a grafia-de-vida de Machado de Assis, nem seus últimos anos de vida, nem sua amizade com Mário de Alencar, nem a modernização do Rio de Janeiro, nem a doença, nem a viuvez, nem as *belles lettres*, nem sequer a morte. O tema é o transitório, que, por si só, produz as modulações graças às quais lemos *Machado*. Se recorremos a uma imagem cara ao livro — a transfiguração —, ainda lemos *Machado* como uma forma de captar e eternizar o transitório<sup>12</sup>: o registro da

---

<sup>11</sup> Silviano Santiago, *Machado: romance*, p. 51.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”.

metamorfose do narrador em personagem, melhor dizendo, do narrador em todo o livro. Uma figura onisciente, onipresente e onipotente.

Aqui reside a ambiguidade: o recorte santiaguiano é *uma maneira pela qual se diz* que se expande para se regular com tudo *o que se diz*. Não há matéria que não seja absorvida, uma vez que o estilo adquire um valor paradigmático, indicando um modo não só de escrever, mas também um modo de ler, que, na crítica santiaguiana, são formas negativas por excelência. “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.”<sup>13</sup>; se quisermos avançar, ler, também. Nesses casos, a postura negativa vai de encontro aos valores da metrópole, que vê na América Latina a “destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza”<sup>14</sup>.

Lidamos com o selvagem, aquele que borra os estatutos genéricos para conceber o elemento híbrido.



O par de *Machado: romance* não está na prosa santiaguiana a princípio. Mas sim noutro trabalho da ordem do selvagem. *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, livro no qual o hibridismo se aloja na poesia e no ensaio, que é algo comum para a prosa ficcional de Silviano Santiago — o ensaio, “gênero incerto onde a escritura rivaliza com a

---

<sup>13</sup> Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 18.

<sup>14</sup> Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 17.

análise”<sup>15</sup>. *Parque das Ruínas* e *Machado* começam de formas semelhantes: há imagens como epígrafes; elas oferecem chaves de leitura para os textos, na medida em que apontam para, no primeiro caso, a distorção de escalas e, no segundo caso, para o ato de transfiguração. Do mesmo modo, os livros só existem nessa justaposição — palavras não progridem sem as imagens, porque a busca do poema por ele mesmo e a busca da narrativa por ela mesma dependem disso. Nos dois casos, vemos a paisagem do Rio de Janeiro; ora por meio da pintura, ora por meio da fotografia. Nos dois casos, vemos o “retorno do morto”<sup>16</sup>, ao mesmo tempo que as imagens ganham valor especulativo. A seu modo, elas ensaiam, com ou sem a ajuda de palavras; “queria contar sobre outra experiência/ de olhar e ver”<sup>17</sup>, lemos na terceira parte do poema que dá título ao livro de Marília Garcia.

Lembramos: “Ver é sempre já ‘ver como’, ou seja, é sempre já impor formas.”<sup>18</sup>

As obras *Machado* e *Parque das Ruínas* produzem uma experiência limite: só lemos um livro como ficção e o outro livro como poesia porque acreditamos que, num caso, há um trabalho de ficção e, noutro caso, há um trabalho de poesia. Seguindo alguns termos da crítica santiaguiana, *Parque das Ruínas* nem sequer se constitui como trabalho de poesia, já que, em vez de ser prisioneira do

---

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Aula*, p. 4.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *A Câmara Clara*.

<sup>17</sup> Marília Garcia, *Parque das Ruínas*, p. 23.

<sup>18</sup> Silvina Rodrigues Lopes, “Estilo, gênese e exemplaridade”, *In: A anomalia poética*, p. 85.

som ou do sentido das palavras<sup>19</sup>, Marília Garcia é prisioneira da montagem, que é a operação de linguagem mais adequada ao poema-ensaio, como se, nessa montagem, pudesse inventar o livro antes do texto — “Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior.”<sup>20</sup>

Nós, os intérpretes, modelamos os objetos, mas o texto, para existir em tal condição híbrida, depende dessa correlação, texto–leitor, que aponta no limite para outra coisa, o autor. Em nossos exemplos, a autoria é indissociável da obra, porque o estilo é fruto tanto de uma experiência de vida quanto de uma experiência de leitura. O estilo é, sobretudo, ficção: “Muito e quase tudo é aprendido; pouco ou quase nada é invenção própria.”<sup>21</sup>

Decerto, os livros organizam a vida, sendo procedimentos de autorreflexão e especulação. Enquanto *Machado* elabora um tratado a respeito da escrita ficcional — associando a prática do escritor à prática do ator —, *Parque das Ruínas* aglutina reflexões sobre a prática diarística. Pois no poema-ensaio lemos trechos do “diário sentimental da pont marie”, o exercício de escrita que Marília Garcia criou para “inventar uma rotina”:

(se a gente começa a escrever                      anotar  
e nomear o que acontece  
será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?)<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Silviano Santiago, *Fisiologia da Composição*.

<sup>20</sup> Ana Cristina Cesar, “My Dear”.

<sup>21</sup> Silviano Santiago, *Fisiologia da Composição*, p. 30.

<sup>22</sup> Marília Garcia, *Parque das Ruínas*, p. 23.

O diário volta ao livro com esta marca gráfica: o itálico, expressão do movimento duplo que nos obriga a ver sujeito e objeto no mesmo lugar, ampliando a ambiguidade. A poeta fala consigo mesma? Fala com uma voz do passado, como se o “diário sentimental da pont marie” fosse vítima do complô que o diário produz: “Tem a estranha sensação de ter vivido duas vidas. A que está escrita em seus cadernos e a que está em suas recordações.”<sup>23</sup>.

Por princípio, a prática diarística produz essa “estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer.”<sup>24</sup>

A operação de montagem de Garcia nos leva de volta aos tabuleiros da ponte estaiada, que precisa da adjetivação para ser reconhecida como a escolha intermediária de uma estrutura que, por si só, é intermediária. Sobreposição de meios — entre a ponte fixa e a ponte suspensa; entre a escala do real e a escala da ficção, mesmo no caso de um objeto poético.



Capazes de dizer tudo, as obras que eternizam o transitório não se distanciam do silêncio, já que há sempre uma relação dialética, uma busca pelo correlativo, que oferece um motor para fazer a operação de linguagem avançar. Num poema, o silêncio está dado desde o espaço em branco. Num romance, a lacuna também é inerente. Em nossos

---

<sup>23</sup> Ricardo Piglia, *Los diários de Emilio Renzi*, p. 15 (tradução nossa).

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, “O diário íntimo e a narrativa”, p. 275.

casos, o silêncio é, ao mesmo tempo, consequência do espaço transitório da ponte estaiada. Mas há um tipo de silêncio que fica por conta do leitor: nunca há maneira de falar dessas obras em sua totalidade; toda estratégia de fala se resume a um *começo*, pois todo o exercício de paráfrase é redutor. E falar é uma tarefa infinita.

Elas — as obras — se impõem algum limite à interpretação, reforçam o valor de selvagem.

Elas — as obras — não podem se desassociar da maneira pela qual fazem o que fazem: o registro de um trânsito; 2016–2018, o intervalo de publicação dos livros *Machado* e *Parque das Ruínas* respectivamente; quando, depois da leitura, fechamos os olhos, vemos a estrutura intervalar.

## Referências

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

CESAR, Ana Cristina. “My Dear”. **Correios IMS**. Disponível em: <https://correioims.com.br/carta/my-dear/>. Acesso em: 14 dez. 2021.

GARCIA, Marília. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

LOPES, Silvina Rodrigues. “Estilo, gênese e exemplaridade”. In: \_\_\_\_\_. **A anomalia poética**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

PIGLIA, Ricardo. **Los diarios de Emilio Renzi**. Barcelona: Debolsillo, 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da Composição** Recife: Cepe, 2020.

\_\_\_\_\_. **Machado: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: \_\_\_\_\_ **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

## Apêndice B — A política dos rostos

Este ensaio é um exercício de leitura de imagens.

Um exercício que, pela própria natureza, assume uma posição ficcional. No entanto, os objetos artísticos, críticos e teóricos — tudo aquilo que serve para comentário, descrição e interpretação — são reais.

### 1 Cantar custa uma língua

*As setas*  
— *cruas* — *no corpo*

*as setas*  
*no fresco sangue*

*as setas*  
*na nudez jovem*

*as setas*  
— *firmes* — *confirmando*  
*a carne.*

— “São Sebastião”, de Orides Fontela.

A representação do mal no filme *A ponte das artes* (2004), de Eugène Green, está na figura de Guigui, “o Inominável”, o condutor de uma adaptação de “O Lamento da Ninfa”, cuja estrela é Sarah, a personagem de Natacha Régnier, aquela personagem que comete suicídio ao se jogar de uma ponte parisiense à noite. Guigui é o personagem de Denis Podalydès, um personagem que possui, ao menos, duas maneiras de ser nomeado. Isto é, duas máscaras: para os

íntimos, o Guigui; para a Sarah e os amigos, “o Inominável”, aquele que não pode ser nomeado e que, não sendo nomeado, ganha força o bastante para penetrar nos sonhos do parceiro de Sarah, o Manuel, que, enquanto ela está viva, é o parceiro socialmente ideal — os dois possuem um conjunto de referências em comum, exceto as referências artísticas e culturais, o terreno que, uma vez ausente, oculta-se. Ela, afinal, é uma cantora lírica. E ele, interpretado por Alexis Loret, não é artista. E Guigui, “o Inominável”, o mal, porque é maestro, tem certo poder — “consciência de ação”<sup>25</sup>, como diz Gaston Bachelard — nas mãos, que agem em função do bem da personagem de Denis Podalydès. É a mente de Manoel, no entanto, aquela que compreende quem quer assumir a *sombra* de Sarah, o que é revelado pela cena do pesadelo, uma cena que começa mais ou menos a partir dos quarenta e oito minutos e cinquenta e cinco segundos do filme. Nela, Manoel tenta atravessar um rio para chegar à Sarah e, no rio, é conduzido por outra figura encarnada por Denis Podalydès, o Guigui, “o Inominável”. Uma terceira versão daquele que encarna o mal no filme. Uma versão através dos sonhos. Aí reside o poder do *mal*: ele tem máscaras o bastante para atingir a pessoa cuja sombra quer para si mesmo. Mas a sombra de Sarah, se quisermos pensar na sombra como o avesso de um sujeito, só pode ser assumida pela própria Sarah, e essa sombra contém a ambiguidade, que, num ponto de vista binário, seria a versão sisuda de Sarah, a personagem que possui apenas uma máscara. Parafraseando-a, ao tirarem a máscara, arrancaram-lhe a única verdade que possuía: “C’était mon masque, qui était la vérité”,

---

<sup>25</sup> Gaston Bachelard, “Matéria e mão”, p. 53.

ela diz. Assumindo outro ponto de vista binário, para dar conta de uma leitura de *A ponte das artes*, há o jogo de planos: quando as personagens estão de igual para igual, vemos planos fechados que vão de rosto a rosto; quando as personagens não estão em posição de igualdade, vemos linhas diagonais entre os rostos, entre os olhares (o casal perfeito, formado por Manuel e Sarah, é visto assim — em pé de igualdade —, até que, para ela, haja a perda da máscara). A condição do casal socialmente perfeito ganha outra dimensão se deslocamos um trecho do primeiro volume de *A conversa infinita*, de Maurice Blanchot: o rosto é “esta presença que eu não posso dominar com o olhar, que transborda sempre a representação que eu posso fazer dele e toda forma, toda imagem, toda visão, toda ideia onde eu pudesse afirmá-lo.”<sup>26</sup> Mas os planos da câmera dissimulam os rostos e os olhares e, por isso, exigem atenção redobrada — se continuamos na busca por correlativos, a nuca.

Eis o que Sarah precisa assumir em si mesma: a nuca. Pois, na primeira vez que vemos a personagem cantar, no capítulo “A Máscara” (“*Le Masque*”), vemos, sobretudo, os cabelos cobrindo a nuca.

A conquista da nuca é a conquista da Musa.

E é Atlas, o osso da nuca, aquilo que sustenta a cabeça.

Para Sarah, a nuca é igual a qualquer parte do corpo, assim como qualquer parte da sombra — é o rastro deixado pela luz —, que é o mesmo que a língua, por exemplo. É o que demonstra um poema sem título de Adília Lopes: “A minha Musa antes de ser/ a minha

---

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *A conversa infinita*, p. 102.

Musa avisou-se/ cantaste sem saber/ que cantar custa uma língua/ agora vou-te cortar a língua/ para aprenderes a cantar/ a minha Musa é cruel/ mas eu não conheço outra”. Ela, a personagem do filme de Eugène Green, é a Musa de Guigui, “o Inominável”, aquele que penetra nos sonhos, tornando-se pesadelo. Mas não pode sê-lo. Ela, a Sarah, só pode ser Musa de si mesma. Ele, Guigi, “o Inominável”, só pode ser a Musa de si mesmo. E nessa película, Sarah se torna a musa de outro duplo — agora, um duplo pelo amor: Pascal, interpretado por Adrien Michaux, aquele que ouve o lamento da ninfa e, antes de ouvi-lo, não está em posição de igualdade com a própria companheira (eles têm atritos até o fim do relacionamento). Pascal, digamos, vê a versão sacralizada de Sarah por meio da música, e uma versão da musa sacralizada ganha materialidade na sala de ensaios, na casa do condutor, o Guigui. É a imagem de São Sebastião (se buscamos alguma precisão, vemos a imagem, pela primeira vez, aos dezessete minutos e vinte e um segundos). Vemos as setas encravadas num corpo esculpido. Na escultura, vemos o drama de Sarah, o drama da ninfa. Mas a conquista da nuca é tão-somente parte do drama de *A ponte das artes*. O outro drama é o desencontro daquele que seria, para a película, o casal ideal — social, intelectual e sexualmente. Pascal e Sarah, o par. Um é o desvio do outro e vice-versa. Os olhos dos dois, no entanto, nunca se encontram em vida. Apenas as nuca. Eles ficam de costas um para o outro na cena do café Le Glauque. O encontro — pelo avesso — começa aos quarenta minutos<sup>27</sup>. Mais ou

---

<sup>27</sup> Na notas de abertura do primeiro volume de *A conversa infinita*, de Maurice Blanchot, um fragmento pode dar dimensão ao primeiro encontro entre Pascal e

menos. Houvesse troca de olhares, talvez um conquistasse a nuca do outro e visse o que se passa na região dorsal — as costas. Mas seria outro filme. E aí reside um perigo da descrição de imagens: “quando a forma é o conteúdo e o conteúdo é a forma, o discurso descritivo beira o impossível”<sup>28</sup>, escreve Jean-Claude Bernardet. Só é possível descrever, então, as imagens que existem e estão materializadas, mesmo que outra coisa surja a partir das relações entre os quadros.

Uma imagem-chave, no filme, é a imagem dos sapatos de Sarah antes de pular da ponte.

De certo ponto de vista, a identidade pode ser uma questão de cosmética (*kosmetés* — uma maneira de pôr as coisas em ordem). A identidade feminina ou masculina, de outro modo, pode ser uma questão plástica e, na película, é tão-somente isso. O plástico (para Roland Barthes, ele “é considerado uma matéria milagrosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da natureza”<sup>29</sup>). E o outro par de sapatos que vemos de modo detalhado, em *A ponte das artes*, é o par

---

Sarah, as personagens de *A ponte das artes*, se pensarmos que a palavra que Blanchot não escreve, nessa nota, é *amor*: “Desde o instante em que essa palavra — uma palavra, uma frase — introduziu-se entre eles, algo mudou, uma história findou, era preciso estabelecer uma distância qualquer entre sua existência e essa palavra, mas essa palavra compreende sempre o próprio intervalo, seja ele qual for, e também a distância que separa um do outro e os separa dela. Disto, eles estão sempre muito conscientes: acontece por astúcia, por covardia, que eles permaneçam longe um do outro; é fácil, a vida os mantém afastados. E quando eles deixam de se ver completamente, quando a cidade lhes indica percursos de vida que afastam o risco de encontro entre eles, aí estariam satisfeitos, se o contentamento não fosse também a maneira pela qual o entendimento dessa palavra se impõe a eles. Eles não estão satisfeitos, o que basta para tornar vãos, o distanciamento e o esquecimento.” A palavra não escrita, entretanto, pode ser qualquer palavra, se continuamos a leitura de *A conversa infinita*: “Em cada palavra, todas as palavras”, Blanchot escreve (p. 13, 67).

<sup>28</sup> Jean-Claude Bernardet, *Caminhos de Kiarostami*, p. 17.

<sup>29</sup> Roland Barthes, “O plástico”, p. 104.

de sapatos de Pascal (nesse caso, vemos o corpo se movendo; no caso de Sarah, vemos o corpo paralisado — a paralisia pode ser o início do luto de quem ouve o lamento da ninfa).

Assumindo outro mito para a leitura de *A ponte das artes*, podemos ver Manoel e Pascal como dois Orfeus. O segundo, no filme, viu o próprio Inferno. E vemos com ele.

## 2 Narrador nômade

*There's not a soul out there  
No one to hear my prayer*  
— “Gimme! Gimme! Gimme! (A Man After Midnight)”, interpretada  
por ABBA.

Uma personagem que assume a própria sombra é Stella Manhattan, do romance homônimo de Silviano Santiago.

Stella assume a sombra como Eduardo. E Eduardo assume, pelo outro lado, a sombra como Stella. São um par pela identidade: Eduardo-Stella. E o autor reconhece essa condição múltipla da identidade. Na reedição, a capa revela ao menos uma das sombras com as quais vamos lidar. A ilustração de Hans Bellmer representa o corpo de Stella, aquele corpo que, quando camuflado na identidade de Eduardo, permanece em cubo — melhor dizendo, aprisionado num cubo. O cubo é, talvez, o lugar no qual Eduardo colocou Stella. Os dois são moldura e fundo. Para continuar com a vida, então, Eduardo precisa assumir a sombra, a Stella. Porque é uma questão de identidade, a conquista da sombra é, ao mesmo tempo, uma questão

artístico-plástica: Ricardo Piglia conquista a sombra quando, nos diários, duplica-se em Emilio Renzi. Eles são um exemplo. Outro exemplo é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, a Adília Lopes. Embaralhar questões de identidade com questões artísticas, no entanto, pode produzir outros mal-entendidos. Fiquemos com a dupla Eduardo-Stella e com o narrador. O começo — para o segundo — está entre a segunda parte e a terceira parte do romance. É a seção “Começo: o narrador”; este texto, então, tem a intenção de rasurar a maneira como o narrador olha para si mesmo, uma vez que um ponto de vista é um ponto de vista. Um recorte sobre o todo: um recorte que assume uma lógica do transbordamento, na medida em que, no “Começo”, partimos de uma cena sobre despejar leite numa xícara de café cheia até uma reflexão a respeito da arte como desperdício de energia: “A arte não é nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação por exemplo — não importa agora a questão da qualidade”<sup>30</sup>. A autorreflexão não impede certo nível de cegueira para o narrador, e a cegueira não pode, para a ficção, tornar-se balizador moral. A autorreflexão é uma maneira, em *Stella Manhattan*, de rir de si mesmo. Uma estratégia formal para o narrador não só rir, mas também entrar num diálogo com quem lê.

Quem lê, assume a figura de uma segunda pessoa do singular invisível, digamos. É invisível, porque é atópica. Mas existe por meio da leitura e existirá enquanto houver leitura.

É *você*: “Aí você me diz que estou entrando em contradição, aceitando que os valores subjetivos, a experiência pessoal exploda no

---

<sup>30</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 75.

texto sem o devido colorido retórico que tanto me encanta”<sup>31</sup>. Quem lê, assume — em *Stella Manhattan* — a sombra daquela figura que narra. Quem narra nem sempre se confunde com o sujeito empírico do trabalho: neste caso, o autor, Silviano Santiago.

Na reedição do romance, publicado pela Companhia das Letras em 2017, Santiago escreveu um prefácio, “Diante da porta aberta”. Ele avisa: “A identidade de gênero não é fixa nem imutável. É nômade”<sup>32</sup>. Esse adjetivo serve não só para Eduardo-Stella, mas também para o narrador, que pode ser um narrador não binário. Então, narradora. Melhor dizendo, narrador-narradora, aquilo que assume a sombra de qualquer rosto. Narrador-narradora é aquilo que não se resume em termos numéricos. Por isso, no romance, a língua varia do português para o inglês ou para o espanhol em alguns casos. Quando lemos referências, vemos variações na tipografia, como o itálico: “Eduardo não quer escutar mais. Quer desligar o telefone. Desliga. Logo fica apreensivo, aguardando. *Oh God, please, don't let me be misunderstood.*”<sup>33</sup> O uso de elementos tipográficos — o itálico, assim como as aspas — contribui para o nomadismo narrativo, na medida em que desaparecem da página. Aí, quando lemos “Eis a minha glória, eis a minha impotência”<sup>34</sup>, não sabemos para quem apontar: Eduardo, Stella, Eduardo-Stella, ou quaisquer personagens. Caso o narrador-narradora se resumisse em termos numéricos, haveria tal resposta vindo do prefácio do livro: “a identidade é uma questão de diferença

---

<sup>31</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 85.

<sup>32</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 10.

<sup>33</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 113.

<sup>34</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 65.

simétrica. Representa-se pelo número três ou pelo nove e pode dar um pulo até o 69”<sup>35</sup>. As estratégias plásticas do livro permitem que as personagens assumam a sombra alheia em contato umas com as outras. Por exemplo: “A pessoa deixa de ser um fenômeno a partir do momento em que encontra a face do outro. É o outro que me revela a mim mesmo”,<sup>36</sup> escreve Frantz Fanon, facilitando a leitura das personagens que, assim como Eduardo-Stella e narrador-narradora, são dobradiças: Viana-Viúva Negra e Paco-Lacucaracha. Pois, quem narra, domina não só a via pública das personagens, mas também a via privada, entrando pela porta aberta — ou semiaberta. Público e privado, eles se confundem para que a narração ganhe tom paranoico. Melhor dizendo, não é só a posição histórica do romance que garante a paranoia — Eduardo-Stella abandona o Brasil num estágio da Ditadura Civil-Militar. É, ao mesmo tempo, o uso de estratégias formais que facilitam o estado de alerta. É, em *Stella Manhattan*, o uso de elementos tipográficos, por exemplo.

Para Silviano Santiago, narrar é desfigurar.

A desfiguração ocorre em si mesma, mas também através de um beijo: “Paco dá-lhe um beijo na boca [de Eduardo-Stella]. Solta um grito de horror. Não está beijando Eduardo. Está beijando a própria imagem refletida num espelho”<sup>37</sup>, como se Paco, ou Lacucaracha — uma dobradiça —, ao beijar Eduardo-Stella, fosse uma variação do poema “Destruição”, de Carlos Drummond de Andrade: “Os amantes

---

<sup>35</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 10.

<sup>36</sup> Frantz Fanon, “Tese de exercício”, p. 317.

<sup>37</sup> Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, p. 117.

se amam cruelmente/ e com se amarem tanto não se vêem./ Um se beija no outro, refletido./ Dois amantes que são? Dois inimigos.” Paco-Lacucaracha quer montar uma quadrilha ou, ao menos, um triângulo amoroso, o que é o bastante para uma quadrilha em *Stella Manhattan*. Uma quadrilha formada por Eduardo-Stella, Paco-Lacucaracha e Vianna-Viúva Negra (mas a quadrilha ideal — ou o triângulo amoroso ideal — está representada num filme de Wong Kar-Wai, *Felizes Juntos* (1997): Lai Yiu-fai, Ho Po-Wing e Chang — o último, interpretado por Chang Chen, é aquele personagem que, dominando a própria hipersensibilidade para o som, volta para si mesmo numa viagem até o farol Les Eclaireurs, um lugar de iluminação e acima do nível do mar, um lugar que — do ponto de vista da personagem — torna-se uma torre de marfim. É, então, a manutenção da distância — geográfica e sexual — de Lai Yiu-fai que faz a chave virar no triângulo amoroso: Lai, interpretado por Tony Leung, abandona Ho Po-Wing para assumir a própria dobra, voltando para o lugar de origem, não sem antes ver a origem de Chang, isto é, o restaurante dos pais daquele que quer como o amante ideal, aquilo que, para quem narra, fica de escanteio, às margens. A história de amor que interessa a Wong Kar-Wai é a história de amor de Lai Yiu-fai e Ho Po-Wing, que é interpretado por Leslie Cheung. Pois talvez não houvesse, no equilíbrio amoroso, elementos para tensão, ou o tango, ou o drama, ou a busca como fim para a própria busca. Em alguma medida, o trio de *Felizes Juntos* salvaguarda o valor homoerótico do poema “Destruição”, de Drummond: “Amantes são meninos estragados/ pelo mimo de amar: e não percebem/ quanto se

pulverizam no enlaçar-se,/ e como o que era mundo volve a nada” — um texto vive em relação com o outro, quer dizer, assalta a sombra alheia quando estão em contato).

## Referências

A PONTE das Artes. Direção de Eugène Green. Paris: MACT Productions, 2004. 1 DVD (126 min.).

BACHELARD, Gaston. “Matéria e mão”. *In*: \_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1994.

BARTHES, Roland. “O plástico”. *In*: \_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: a palavra plural**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

FANON, Frantz. “Tese de exercício”. *In*: \_\_\_\_\_. **Alienação e Liberdade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FELIZES Juntos. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong: Block 2 Distribution, 1997. 1 DVD (96 min.).

SANTIAGO, SILVIANO. **Stella Manhattan: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.