



Simone Greco do Espírito Santo Jorge

**O narrador ondulante: a enunciação ficcional como
espaço teórico na obra de Silviano Santiago**

Tese de Doutorado

Tese apresentada pelo Programa de Pós-Graduação em
Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como
requisito parcial para obtenção do título de Doutor em
Letras.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines
Co-orientadora: Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

Rio de Janeiro
Novembro de 2013



Simone Greco do Espírito Santo Jorge

O narrador ondulante: a enunciação ficcional como espaço teórico na obra de Silviano Santiago

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

Co-Orientadora

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Cristina Cardoso Ribas

UERJ

Profa. Diana Irene Klinger

UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Simone Greco do Espírito Santo Jorge

Graduou-se em Letras na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro): Português/Literatura Brasileira (1989) e em Francês/Literatura Francesa (1994). Possui especialização *lactu sensu* em Teoria da Literatura (UERJ, 1995) e Mestrado em Literatura Brasileira (UERJ, 2001). Atua como professora do Ensino Médio da Fundação Osório. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, desenvolve pesquisa sobre novas estratégias de leitura para narrativas contemporâneas que se organizam entre a ficção e a teoria.

Ficha Catalográfica

Jorge, Simone Greco do Espírito Santo

O narrador ondulante: a enunciação ficcional como espaço teórico na obra de Silvano Santiago / Simone Greco do Espírito Santo Jorge; orientadora: Rosana Kohl Bines; co-orientadora: Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani. – 2013.

171 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Silvano Santiago. 3. Narrativa teorizante. 4. Autoficção. 5. Narrador ondulante. 6. Estratégias de leitura. I. Bines, Rosana Kohl. II. Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio

CDD: 800

Para Léo e Lucas, meus filhos queridos, por darem sentido a minha vida. Inspirada por vocês, tracei metas, superei expectativas, fui além, até o inimaginável.

Agradecimentos

São muitas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização de meu objetivo. Primeiro, quero agradecer às professoras Rosana Kohl Bines e Daniela Versiani por terem acreditado na viabilidade da minha proposta e por me incentivarem com suas observações e bom humor a continuar em meus propósitos.

Concomitante à troca intelectual, há uma rede de afeto, de companheirismo, de aposta e incentivo trançada pelo carinho de meus pais, de minha irmã, de tios e primos e de minha sogra, Ofélia, que, com suas palavras de apoio e gestos solidários, auxiliaram-me a superar os momentos de angústia, inevitáveis diante da folha em branco. Agradeço aos meus amigos professores que, no cotidiano de labuta e estresse, se empenharam em me incentivar: palavras amigas ditas em momentos de cansaço extremo fortalecem o espírito. Sempre.

Agradeço, de forma muito especial, a meu marido, Alexandre, cujo amor, carinho e paciência pelas minhas longas horas de ausência e silêncio, lendo e estudando, foram fundamentais para a concretização da presente tese. Sua disposição em passear com nossos filhos em inúmeros finais de semana e feriados enquanto eu me dedicava a realizar o presente estudo me garantiu a tranquilidade necessária para aplacar minha angústia por não estar mais presente. Na solidez familiar, mantive meu rumo, por isso muito agradeço a Deus por ter conseguido cumprir a meta que estabeleci a mim mesma.

Resumo

Jorge, Simone Greco do Espírito Santo; Bines, Rosana Kohl (Orientadora); Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia (co-orientadora). **O narrador ondulante: a enunciação ficcional como espaço teórico na obra de Silvano Santiago**. Rio de Janeiro, 2013, 171p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A escrita literária de Silvano Santiago questiona a concepção moderna de literatura, problematiza o fazer literário a partir de uma perspectiva metateórica e faz uso de uma voz enunciativa do discurso em primeira pessoa, que se desdobra continuamente no tecido literário. As obras selecionadas para o *corpus* da tese – *Stella Manhattan*, *Uma história de família*, *O falso Mentiroso* e *Histórias mal contadas* – apresentam um enunciado ondulante que se organiza por meio do desdobramento da voz narrativa em um eu-ficcional, delineado a partir da alternância entre a projeção de referências biográficas do escritor e a projeção de seu discurso crítico-teórico. O *corpus* selecionado relativiza a representação de sujeito e erige o enunciado discursivo ao mesmo tempo em que teoriza sobre o processo de enunciação por meio de um narrador ondulante. Diante dessa nova perspectiva do fazer literário, o estudo aqui desenvolvido, consciente de que novas estratégias de leitura se tornam indispensáveis, amplia seu campo analítico, estendendo o olhar para o discurso extraliterário das entrevistas, concedidas pelo escritor para ratificar seu pensamento ensaístico e para propor uma reorganização das fronteiras ficcionais.

Palavras-chave

Silvano Santiago; narrativa teorizante; autoficção; narrador ondulante; estratégias de leitura.

Abstract

Jorge, Simone Greco do Espírito Santo; Bines, Rosana Kohl (Advisor); Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia (Co-advisor). **The wavering narrator: the fictional enunciation as theoretic space in the work of Silviano Santiago.** Rio de Janeiro, 2013, 171p. PhD Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The literary writing of Silviano Santiago questions the conception of modern literature, problematizes the literary making from a meta theoretic perspective and makes use of an enunciating voice in the first person speech, that unfolds continuously in the literary tissue. The selected works for the *corpus* of the thesis – *Stella Manhattan*, *Uma história de família*, *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas* – present an wavering enunciate that organizes itself through the unfolding of the narrative voice in a fictional self, delineated from the alternation between the projection of the writer's biographic references and the projection of his critic-theoretic speech. The selected *corpus* makes relative the subject representation and erects the discursive enunciate at the same time that theorizes about the enunciation process by means of the wavering narrator. In face of this new perspective of the literary making, the study, conscious that new reading strategies have become essential, broadens its analytical field, extending a look into the extraliterary speech of the interviews, conceded by the writer to ratify his essay line of thought and to propose a reorganization of the fictional frontiers.

Keywords

Silviano Santiago; narrative theorizing; autofiction; wavering narrator; reading strategies.

Résumé

Jorge, Simone Greco do Espírito Santo; Bines, Rosana Kohl (Orientadora); Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia (co-orientadora). **Le narrateur ondulant: l'énonciation fictionnelle comme espace théorique dans l'oeuvre de Silviano Santiago.** Rio de Janeiro, 2013. 171p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

L'écriture littéraire de Silviano Santiago conteste le concept moderne de la littérature, aborde la question du faire de la littérature du point de vue méthanéologique et fait usage de l'énonciateur de la voix du discours à la première personne, qui se déroule en continu dans le tissu littéraire. Les oeuvres sélectionnées pour le corpus de la thèse – *Stella Manhattan*, *Uma história de Família*, *O falso mentiroso* et *Histórias mal contadas* – présentent des caractéristiques d'un énoncé ondulant qui est organisé pour le déroulement de la voix narrative du Je fictionnel, délimité pour l'alternance entre la projection de références biographiques de l'écrivain et la projection de son discours critique et théorique. Le corpus sélectionné relativise la représentation du sujet et érige l'énoncé du discours au même temps que théorise à propos du procès d'énonciation par un narrateur ondulant. Compte tenu de cette nouvelle perspective du faire littéraire, cette étude a pour but, sachant que de nouvelles stratégies de lectures deviennent indispensables, développer le champ d'analyse, étendant son regard vers le discours extra-littéraire des entretiens, accordés par l'écrivain qui ratifient leur pensée essayistique et de proposer une réorganisation des frontières de la fiction.

Mots-clés

Silviano Santiago; narratif théorique; autofiction; narrateur ondulant; stratégie de lecture.

Sumário

Apresentação	10
1. Introdução	12
2. Miríade discursiva: concepções teóricas sobre a escrita de Silviano Santiago	23
2.1. Ondulações incipientes: a resignificação de paradigmas	33
2.2. O narrador ondulante	52
3. Da ficção à teoria: a (re) organização de fronteiras	62
3.1. <i>Stella Manhattan</i> : o narrador em dobra	62
3.2. <i>Uma história de família</i> : o narrador solitário	76
3.3. <i>Histórias mal contadas</i> : o narrador sincero	84
3.3.1. Uma perspectiva teórica ancorada na tradição literária	89
3.3.2. Estratégias discursivas para histórias mal contadas	96
3.4. <i>O falso mentiroso</i> : o narrador lúdico	115
4. Da ficção à entrevista: as sobreposições discursivas	127
5. Considerações finais	161
6. Bibliografia	165

Apresentação

Escolher como objeto de estudo as obras literárias de um escritor contemporâneo, em plena atividade intelectual, é correr um risco. Um risco extremamente prazeroso, que eu, enquanto postulante ao título de Doutora em Letras pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, poderia ter evitado escolhendo outro conceituado escritor que não se empenhasse tanto em esclarecer e teorizar sobre sua própria obra. Mas eu optei pelo risco. Eu e minhas orientadoras, que abraçaram a aventura e se propuseram a trilhar as ondulações da presente tese.

Silviano Santiago se desdobra em múltiplas atividades, já atuou como professor, ensaísta, crítico cultural e literário, publicou várias obras de ficção de diferentes gêneros discursivos, conquistou inúmeros prêmios. Sua literatura já foi objeto de estudo de dissertações e teses em muitas universidades brasileiras. Escreve com alguma frequência para os principais jornais do país, é convidado para participar de congressos, concede inúmeras entrevistas, enfim, é um escritor-teórico em intensa atuação, o que falta, então, dizer? Como esse trabalho pode contribuir para o legado crítico de suas obras ou para o estudo da literatura brasileira contemporânea?

A presente tese, ao mesmo tempo em que reconhece o valor intelectual do escritor cujas obras literárias constituem o seu objeto de estudo, não limita as hipóteses suscitadas e desenvolvidas, a partir da leitura do *corpus* selecionado, ao discurso analítico desenvolvido pelo escritor-ensaísta. A postura adotada – sempre uma postura ondulante – ora se aproxima das concepções postuladas por Santiago, ora se afasta, procurando outros terrenos teóricos para fundamentar sua argumentação. Os conceitos que serão desenvolvidos mais adiante se apropriam dos desdobramentos ensaísticos do autor estudado, no entanto não se encerram em si mesmos, uma vez que as obras de Santiago propõem novos pactos referenciais que suscitam novas estratégias de leitura.

As ondulações do terreno são perceptíveis, escrever um estudo teórico sobre uma escrita que se organiza – como pretendo demonstrar – em dobras e em múltiplos planos discursivos por narradores em primeira pessoa provocou também

ondulações em minha própria forma de escrever. Inúmeras vezes – como meu objeto de estudo – me desdobrei. Alternei o sujeito-narrador da presente tese inconscientemente, passei da primeira pessoa do singular para a primeira do plural, dessa voz para a terceira pessoa sem me dar conta de que o fazia até o instante em que minhas orientadoras me mostraram as ondulações. Poderia tentar explicá-las, dizer que a terceira pessoa foi empregada como uma forma de respeitar toda a bagagem cultural, acadêmica de Santiago. E que a primeira pessoa do plural foi empregada como uma forma de me respaldar, de dizer que não era apenas a minha voz que ali afirmava, mas sim a minha e das orientadoras, estaria, assim, dividindo com elas a ousadia de trilhar o caminho teórico escolhido.

Constada a ondulação na tessitura da presente tese, resolvi reformulá-la e adotar a primeira pessoa. A dubiedade da voz crítica poderia deixar transparecer que o estudo acadêmico que me proponho apresentar é impreciso ou ambíguo. Longe disso, a proposta aqui delineada está fundamentada no esteio da tradição literária, a ondulação permanece como estilo pertencente ao campo literário. A mim, como teórica, cabe a agradável tarefa de ler as obras, de observar como se processa a problematização de conceitos como ficção e narrador no texto literário, entre outras hipóteses que irei desenvolver mais adiante.

A indecidibilidade das narrativas do *corpus*, que se constituem na linha limítrofe entre vida e ficção, me permitiu aceitar – ao longo da leitura analítica aqui elaborada – o jogo proposto pelo narrador, deslocando-me constantemente entre o real e o ficcional. Ao lidar com essa ambiguidade, pude, assim, fruir do prazer de ler textos que alteram o pacto ficcional e referencial e que esperam de seu leitor disposição para se divertir com a alternância lúdica proposta pelo narrador, entre a verdade e a mentira.

Silviano Santiago é um escritor que instiga intelectualmente seu leitor, que propõe um processo enunciativo teorizante, elaborado por um narrador em contínua ondulação na superfície textual. Esse estudo é fruto da minha admiração por esse escritor, é uma singela forma de mostrar a importante contribuição de seu pensamento crítico e de sua ficção para a literatura brasileira. Para tentar alcançar esse objetivo, proponho ao leitor da presente tese que fique descalço, que deixe seus pés entrarem em contato com o terreno, que sinta – com sua pele e com sua sensibilidade – a ondulação enunciativa das obras do *corpus*.

Introdução

“Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.”
Carlos Drummond de Andrade

A presente tese de doutoramento pretende estudar como ocorre o processo de ressignificação do conceito de ficção na escrita de Silviano Santiago, observar como o seu discurso crítico-teórico se articula em sua produção literária; bem como desvendar de que forma o escritor se utiliza das entrevistas que concede para ratificar seu pensamento ensaístico e para propor uma reorganização das fronteiras ficcionais. Almeja-se investigar como a categoria do narrador se constitui; bem como demonstrar que a escrita de Silviano Santiago apresenta um enunciado ondulante, erigido em primeira pessoa. Um enunciado que se organiza por meio do desdobramento da voz narrativa em um eu-ficcional, delineado a partir da alternância entre a projeção de referências biográficas do eu-empírico¹ e a projeção de um autor-personagem, construído discursivamente a partir de tais referências à biografia do autor.

Silviano Santiago apresenta uma vasta produção ficcional e ensaística, por isso optei por fazer um recorte e estabelecer como objeto de estudo do trabalho que aqui será desenvolvido os romances *Stella Manhattan*, *Uma história de família*, *O falso mentiroso* e o livro de contos *Histórias mal contadas*; bem como significativos textos pertencentes ao discurso crítico-ensaístico do escritor – também fonte teórica da presente proposta analítica – e algumas das muitas

¹ Ao mencionar as referências biográficas do eu-empírico desdobradas no enunciado, quero dizer que há marcas textuais que remetem ao sujeito empírico – reconhecido extratextualmente – que escreve o discurso. Acredito que a noção de autor empírico que mais coaduna com o que pretendo desenvolver ao longo da tese é a de Umberto Eco, que afirma que este “enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de leitor modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente estratégicos, como modo de operação textual” (ECO, 2002, p.46). O que se pretende na presente tese, portanto, é desvendar em que medida os desdobramentos do eu empírico configuram-se em estratégias, modo de operação textual, ou se configuram, de fato, na ficcionalização da *bios* do escritor no discurso literário.

entrevistas por ele concedidas, que foram selecionadas e estão indicadas na bibliografia.

Adotar tantas referências como objeto investigativo não significa afirmar que o presente estudo irá discutir detalhadamente cada um dos textos selecionados para o *corpus* da tese. A proposta consiste em realizar um amplo estudo das obras literárias citadas, procurando evidenciar a multiplicidade discursiva obtida nos romances e no livro de contos por meio de um narrador ondulante que promove a sobreposição entre os discursos do *eu*-ficcional, do *eu*-ensaísta e do *eu*-biográfico. A expectativa é demonstrar como cada um desses discursos se suplementa uns aos outros no enunciado e na enunciação² dos textos ficcionais.

Espera-se ainda verificar como a experiência autoral – objetivando conferir mais autenticidade à ficção – é utilizada como recurso textual, que promove, durante o processo enunciativo, um debate fecundo em torno das dicotomias verdade/mentira; (auto) biografia e ficção. Em síntese, pode-se afirmar que há, nas obras selecionadas, referências à biografia do autor e à sua produção acadêmica. Em *Stella Manhattan*, no íterim teórico intitulado “Começo: o narrador”, duas vozes teorizam sobre o processo enunciativo em curso. Em *Uma história de família*, o narrador em primeira pessoa propicia que se reavalie a escrita pautada pelo resgate da memória enquanto tece um discurso sobre o outro, já em *O falso mentiroso* o narrador desreferencializa o discurso autobiográfico ao se propor a contar a história de uma vida. *Histórias mal contadas* também se apropria das referências teóricas e biográficas de seu autor, sendo que, nesse livro, as marcas referenciais estão dispostas de forma mais evidente no corpo textual. Todas essas questões serão desenvolvidas e exemplificadas no decorrer da tese.

É preciso salientar que, em todas as obras do *corpus*, as referências biográficas do autor empírico no discurso literário se delineiam como *delicadas* marcas da presença autoral. São impressões que parecem se aproximar da conceituação barthesiana de biografema. O teórico francês, em 1980, em “A câmara clara”, assim define seu neologismo:

² Adotamos aqui a concepção foucaultiana para enunciação. Segundo o filósofo, “a enunciação assume a característica da singularidade, uma vez que se relaciona ao sujeito que articula um conjunto de signos” (FOUCAULT *apud* BORBA, 2004, p.183)

“(...) gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, p. 51).

Em seu livro *Crítica Cult*, Eneida Maria de Souza afirma que a caracterização da biografia como biografema é uma tendência defendida por muitos autores, uma vez que esse conceito responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, tendo em vista que, na contemporaneidade, não se pensa ou se acredita mais “no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (SOUZA, 2002, p.109). Para Barthes, o biografema relaciona-se à apreensão metonímica da totalidade sujeito, aos pequenos gestos, detalhes, espaços vazios, percepções que contribuem para compreender ou dimensionar o sujeito biografado.

O princípio biografemático compreende que o sujeito que tenta falar de si não o consegue fazer de forma única e completa, pois a fragmentação do sujeito impossibilita sua identificação por meio de uma escrita sistemática, dividida em fases, preocupada em retratar a cronologia dos acontecimentos. Nesse sentido, como as referências biográficas de Santiago nos enunciados ficcionais são fragmentos dispersos no enunciado (como menção à cidade onde nasceu ou às cidades onde estudou e trabalhou, por exemplo), é plausível supor que se trata de encenações das subjetividades do escritor. Uma tentativa de levar o leitor a acreditar que as subjetividades descritas junto com as marcas, os biografemas, delineiam o escritor no texto ficcional.

As obras de Santiago parecem se aproximar do conceito teórico barthesiano também por outra via: a via crítico-teórica. Percebe-se que há na enunciação do *corpus* marcas referentes à biografia do autor empírico, marcas essas que parecem ter sido displicentemente lançadas na superfície textual para simular o desnudamento do *eu-que-diz*. Tais marcas, no entanto, revelam-se estratégias narrativas utilizadas para colocar em debate o processo enunciativo ao mesmo tempo em que o narrador tece a enunciação. Como afirma Eneida Maria de Souza, “preserva-se (...) o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural”. (SOUZA, 2002, p.110).

Nessa abordagem introdutória, pode-se dizer que as marcas biográficas aproximam-se do sentido barthesiano de biografema enquanto tentativas do narrador de se deixar apreender, permitir ao leitor captar o corpo que escreve. No entanto, essa aproximação delinea-se frágil e tênue, uma vez que tais marcas biográficas se configuram estratégias para a elaboração de narrativas teorizantes que propõem a reavaliação teórica da categoria do narrador, além de contribuir para a constituição da subjetividade do *eu*-ficcional.

A compreensão de como se processa essa constituição do sujeito ficcional na prosa de Santiago está intrinsecamente relacionada ao debate em torno da noção de autor e sujeito. De acordo com Gumbrecht, contribuíram para o surgimento da concepção desses dois conceitos três fatores surgidos no início da era moderna: um novo modo de produção de sentido, relacionado à institucionalização da imprensa, o processo de colonização da América e o decorrente aparecimento do discurso burocrático.

Em ensaio intitulado “A noção de autor”, Versiani apresenta como esses três fatores foram decisivos para que se modificasse a perspectiva da produção de sentido, que após dissociar-se do ato de criação divina (na Idade Média), projeta, na modernidade, o sujeito como produtor de significado. A mudança na concepção de autor e sujeito, a proposta de desconstrução desses mesmos conceitos (pelos estruturalistas), bem como o retorno do autor à pauta das questões crítico-teóricas desenvolvidas no campo literário contemporâneo serão ainda retomados ao longo do presente estudo. Isso se faz necessário uma vez que a mudança na concepção de autor e sujeito está intrinsecamente relacionada à alteração nas condições de produção de “verdade” e “objetividade”, como já assinalou Sean Burke. Baseando-se nas observações do teórico, Versiani afirma que:

“concepções biográficas do autor abalam não apenas o próprio conceito de autor como categoria transcendente e a alternativa da impessoalidade textual intrínseca aos discursos anti-autor, mas as próprias condições de produção de “verdade” e “objetividades” universais, que se fundam no distanciamento autor/texto” (VERSIANI, 2009, p. 15)

Concomitante ao estudo do narrador – e, conseqüentemente, do autor e do sujeito –, a presente tese tem como objetivo aferir a relação dialógica que se estabelece, no discurso das obras literárias do *corpus*, entre enunciado e

enunciação. Ou seja, almeja-se delinear de que forma a enunciação elaborada propõe tornar o enunciado um fecundo território para considerações pertencentes ao campo da teoria estético-literária. A proposta consiste também em compreender como se processa a apropriação do discurso teórico do autor empírico pelo *eu*-ficcional; e, como de posse desse discurso, o narrador propõe a reformulação do conceito de criação literária dentro do processo enunciativo, promovendo a *metateorização* da literatura, redefinindo o papel do escritor e também o papel do leitor.

A adoção da terminologia *metateorização* se faz necessária para apreender o aspecto teorizante das narrativas que compõem o *corpus* da tese. O termo se aplica ao conceito que pretendo desenvolver no presente estudo, uma vez que os enunciados discursivos do *corpus* não se configuram em um ensaio teórico com marcas ficcionais, nem tampouco podem ser delineados apenas como narrativas ficcionais que adotam conceitos teóricos desenvolvidos pelo sujeito-escritor que as elabora.

O prefixo - *meta*, que acompanha o adjetivo teórico, aponta para a necessidade de se utilizar uma linguagem analítica específica, objetivando descrever a linguagem teórica empregada pelo sujeito-narrador no processo enunciativo. O emprego da palavra *metateoria* endossa o entendimento de que a linguagem, por mim adotada, pretende “transcender” a narrativa teorizante desenvolvida pelo sujeito-escritor e sua tentativa em delinear uma proposta analítica finita e completa de sua própria obra.

A definição de metateoria, que se aplica ao estudo aqui desenvolvido, compreende dois processos distintos, mas que se completam. Pode ser entendida e vinculada ao próprio processo enunciativo tecido por um narrador que teoriza e ficcionaliza concomitantemente. E pode também ser compreendida como um esforço meu, enquanto narradora da presente tese, de – sem abrir mão dos referenciais críticos-teóricos do sujeito-autor –, não limitar o estudo das obras do *corpus* à teorização proposta pelo ensaísta Silviano Santiago.

O estudo pretende demonstrar como Santiago, nas obras selecionadas, mascara o texto ficcional com referências autobiográficas, levando o leitor a inferir, na enunciação, o narrador ondulante como efeito de leitura. As obras promovem a ressignificação do conceito preestabelecido acerca do que é ficção, redefinindo-a em pleno processo enunciativo. A proposta da tese, nesse sentido,

consiste em evidenciar como as marcas referentes à biografia do escritor são utilizadas como estratégias textuais para propor a reelaboração da distância épica entre narrador e leitor.

A partir do estudo dos conceitos de autobiografia e de autoficção, a tese objetiva ainda delinear uma específica conceituação teórica para as obras selecionadas. O primeiro passo, portanto, será definir cada um desses conceitos: o primeiro termo – autobiografia – será continuamente revisto e desenvolvido nos capítulos subsequentes. O segundo termo, um neologismo introduzido no campo teórico-literário, em 1970, pelo escritor Serge Doubrovsky, será, ao longo da tese, retomado e analisado.

A tese almeja observar se as obras do *corpus*, ao empregar no texto ficcional referências biográficas do autor, promovem o esvaziamento de conceitos preestabelecidos acerca do que é ficção e autobiografia; ou se tais obras aproximam-se da definição de autoficção; ou se será necessário delinear uma concepção teórica específica para esses textos, que se situam entre o real e o ficcional. Dessa forma, será possível aferir se as obras do *corpus* podem ser compreendidas como pertencentes a outro gênero textual, delineado na contemporaneidade mediante a emergência do escritor no discurso literário.

Em síntese, os objetivos da tese se organizam em quatro linhas investigativas. A primeira consiste em procurar compreender o que se convencionou designar como escrita de si; bem como refletir sobre a (des)confiabilidade de uma escrita que se organiza em torno de um sujeito que fala de si. Pretende-se também relativizar a vinculação das obras a um determinado gênero discursivo, uma vez que as *ondulações* presentes na enunciação narrativa inviabilizam uma definição do *corpus* em consonância com os gêneros existentes anteriores à obra do escritor. A hipótese é a de que a escrita em análise se insere em outro modelo teórico discursivo: um modelo que esperamos delinear no desenvolvimento da presente tese.

A segunda linha investigativa anseia por explicitar de que forma a enunciação discursiva funciona como espaço crítico-teórico ao utilizar como recurso estratégico a ficcionalização da experiência autoral. O objetivo consiste em desvendar em que medida as marcas biográficas do autor empírico são associadas ao narrador como meio de elaborar um discurso metateórico sobre o fazer literário.

A terceira linha investigativa propõe um estudo sobre a (re)organização do espaço ficcional, sobre as aderências entre o discurso ficcional e o discurso crítico-teórico e sobre o papel do leitor e do escritor na contemporaneidade. A quarta linha investigativa consiste em estudar o *eu*-ficcional das obras selecionadas, procurando definir a figura do narrador ondulante que teoriza, através da enunciação, sobre autobiografia, criação literária, verdade e ficção.

O adjetivo ondulante foi por mim empregado para definir o narrador que se configura nas obras do *corpus*, porque ondular, de acordo com o dicionário eletrônico Aurélio, significa “ondear, mover-se na água em ondulações, serpear”. Ou seja, significa dizer que, em um movimento contínuo, o processo enunciativo elaborado pelos narradores do *corpus* espraia-se, não se organiza de forma plena, planejado, mas em movimentos da escrita. Movimentos sinuosos que se tornam perceptíveis quando se observa que o *eu-que-diz* constitui-se por meio da sobreposição dos discursos do *eu*-ficcional, do *eu*-ensaísta e do *eu*-biográfico.

Em princípio, pode-se acreditar que – ao propor a proximidade entre ficção e biografia na análise do discurso literário das obras do *corpus* – a presente tese pretenda retomar os pressupostos teóricos predominantes do século XIX. A crítica do período acreditava que “o que importava era retirar da literatura o que ela trazia de vínculo com os sentimentos do autor” (BORBA, 2004, p. 31). De acordo com tal perspectiva, o autor é aquele quem concede “à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (BORBA, 2004, p. 32). O meu objetivo na formulação da presente tese não visa a revelar a voz de um sujeito, escondida no interior da literatura, no discurso tecido.

Por outro lado, a perspectiva analítica do presente estudo não se organiza apenas pela metodologia elaborada pelos novos críticos, que refutaram os aspectos extraliterários, concentrando-se objetivamente na análise da obra. De acordo com esses estudiosos, procedimentos que os afastassem de seu objeto de estudo – como “observar dados referentes ao autor, considerar elementos relacionados ao espírito de uma época, investigar o contexto histórico em que a obra [foi] produzida” (BORBA, 2004, p. 42) – distanciava o crítico da análise da obra de arte, desviando seu olhar para informações extraliterárias.

Para análise do discurso das obras do *corpus*, torna-se imprescindível adotar uma postura investigativa *ondulante*, que se aproxime, em parte, da concepção dos novos críticos ao reconhecer que o espaço fronteiro da obra

literária *parecia* bem delineado. Ou seja, o método investigativo do presente estudo afasta-se de um modelo teórico previamente formulado, porque sua fundamentação está fincada em um discurso ondulante, que não se encerra em si mesmo. O que se pretende demonstrar é que as fronteiras ficcionais, aparentemente sólidas, passam a ser ressignificadas quando submetidas a uma análise crítica que se vale do espelhamento do autor no texto ficcional e que, ao mesmo tempo, observa as indicações formuladas no campo discursivo extraliterário, como o das entrevistas.

Adotar perspectivas investigativas plurais me impede, enquanto narradora da presente tese, de optar por um posicionamento teórico único. Se assim o fizesse, reduziria, de forma pouco produtiva, as possibilidades de leitura que as narrativas de Silvano Santiago suscitam. Eleger, por exemplo, o caminho biográfico significaria desenvolver uma hipótese em terreno movediço. Afinal, discorrer sobre a intenção autoral, reduzindo a enunciação e o enunciado narrativo às peculiaridades da identidade do sujeito-escritor, esvaziaria a concepção teórica que se almeja formular.

O estudo aqui apresentado pretende compreender as mudanças ocorridas na forma de concepção do sujeito. De acordo com Borba, o sujeito que se insere no século XVII e XVIII (era clássica) não só conhece o mundo, como consegue explicar esse conhecimento. Nesse sentido: “o sujeito é marcado pela capacidade de representar e de ter consciência dessa representação” (BORBA, 2004, p. 185). Ainda segundo a autora, já na modernidade (século XIX), o homem é a condição dos conteúdos empíricos (vida, trabalho e linguagem), inserindo-se no paradoxo duplo empírico-transcendental:

“Inscreve-se no homem um lugar de desconhecimento já que, estando simultânea e paradoxalmente no lugar dos conteúdos e sendo as condições de possibilidade desses conteúdos, há sempre a possibilidade de seu ser ultrapassar o seu próprio pensamento, ao mesmo tempo em que há a possibilidade de o homem resgatar este ser que lhe escapa.” (BORBA, 2004, p. 185)

A concepção de sujeito, segundo Foucault, organiza-se de acordo com a aquisição de conhecimento. Os estudos de Darwin, de Freud e de Saussure ampliaram a concepção de mundo do sujeito e a concepção que ele elabora de si mesmo, levando o sujeito a “ultrapassar o seu próprio pensamento”. Ou seja, ao

tentar compreender a realidade (o mundo) na qual está inserido e, ao tentar compreender-se como parte dessa realidade, o sujeito percebe a impossibilidade de se atingir uma “verdade” única sobre si mesmo:

“(...) temos o ego (si mesmo) e o alter (outro). Reconhecemos que eu tenho a minha própria visão de mim mesmo (perspectiva direta), em termos da qual estabeleço minha auto-identidade. Todavia a auto-identidade é uma abstração.” (LAING, PHILLIPSON e LEE, 1966, p. 13)

A busca pela identidade única afasta o sujeito do resultado almejado por meio do movimento de buscar, a aparente contradição leva o sujeito a perceber que essa impossibilidade de se compreender por completo ocorre diante do reconhecimento do inconsciente. Delineia-se, dessa forma, a dicotomia Eu e Outro, as dobras de um mesmo sujeito que se alternam na tentativa de definir e situar o sujeito-narrador no processo de enunciação narrativa.

A maleabilidade do sujeito-narrador nas obras do *corpus* é possível, porque este se configura em um sujeito em dobra contínua na episteme discursiva, um sujeito que procura tomar consciência de si por meio da enunciação que elabora. Entretanto, esta busca por autorreconhecimento torna-se infrutífera, devido à dificuldade que todo e qualquer sujeito apresenta ao tentar conhecer a si e ao seu outro, consciente e inconscientemente.

O discurso tecido em torno da busca dicotômica do Eu e do Outro delineia a enunciação elaborada pelo sujeito-narrador e ratifica a obra literária como espaço para representação (do real, do sujeito e da dobra do sujeito). É preciso esclarecer que, de acordo com Foucault, o enunciado não estabelece vínculo com o sujeito, uma vez que “a identidade do enunciado depende do lugar institucional no qual ele se insere” (BORBA, 2004, p. 183). De acordo com o teórico, são os campos institucionais diferentes que constituem a identidade do enunciado, isto significa dizer que, para ele, é por meio da enunciação que se configura o sujeito.

A expectativa aqui delineada consiste em demonstrar que o sujeito que se configura nas obras do *corpus* evidencia-se tanto por meio da enunciação, como por meio do enunciado, o que endossa seu aspecto ondulante. Para atingir tal objetivo, a proposta metodológica para análise do discurso das obras de Silviano Santiago, selecionadas para a presente tese, não irá se restringir a uma releitura das obras pela perspectiva biográfica; por outro lado, também não irá ignorar as

marcas biográficas e se voltar unicamente para a análise do texto literário, como assim fizeram os novos críticos.

O método investigativo – devido à postura ondulante aqui adotada – consolidar-se-á gradualmente: o prosseguimento dos estudos das obras suscitará a revisão de conceitos teóricos cristalizados, exigindo, dessa forma, novas perspectivas analíticas. Portanto, o presente estudo irá se pautar por uma análise discursiva que abrace, simultaneamente, a presença indelével de referências autorais no campo ficcional, bem como os mecanismos empregados pelo narrador na elaboração do enunciado narrativo. Sem restringir o estudo que se almeja elaborar a uma perspectiva teórica finita em si mesma, tornam-se mais fecundos os embates acadêmicos futuros.

O recorte feito entre as publicações do escritor brasileiro foi pautado na escolha de textos cuja enunciação revela as dobras contínuas do narrador, dos personagens e do escritor no discurso literário, bem como a diluição da teorização crítica no texto ficcional. As obras do *corpus* apresentam uma complexa teia comunicativa que se afasta do modelo tradicional emissor/receptor da mensagem. São textos cujas tramas discursivas se entrelaçam a partir de um ponto de articulação: o narrador em primeira pessoa. A complexidade das obras selecionadas, bem como a diversidade de análises possíveis que elas suscitam, torna a escrita de Silviano Santiago o palco adequado para se pensar a problematização do fazer literário.

As quatro obras que aqui serão estudadas apresentam narradores dobradiças que – como peças articuláveis – se delineiam, se negam, se configuram por meio de diversas situações descritas no plano discursivo, determinando a produção de subjetividades do *eu*-ficcional, que afirma escrever sobre si mesmo. Os narradores do *corpus* se propõem a ir além da tarefa de bem narrar uma boa história, são sujeitos ficcionais que, em pleno processo de enunciação, apresentam uma perspectiva crítica em relação à ideia de criação literária, exigindo novos pactos e novas estratégias de leitura por parte do leitor.

Nas obras selecionadas, o desdobramento da voz enunciativa do discurso, delineada com traços biográficos do escritor Silviano Santiago, torna imprescindível compreender as dimensões teóricas da categoria narrador; um narrador em contínuo processo de constituição na enunciação tecida. A escrita de Silviano Santiago se organiza em torno das subjetividades desse *eu-que-diz*

ondulante, o que contribui para se testar as linhas limítrofes da ficcionalidade. A tensão entre verdade e mentira é objeto de investigação da presente tese, porque permeia a obra literária e ensaística de Silviano Santiago, como se pode observar em seu texto intitulado “Eu & as galinhas-d’angola”, onde o autor afirma:

“Minhas mentiras em terceira pessoa, enquanto enunciado composto, fechado e dado como acabado, têm estatuto epistemológico que as distancia das simples e cotidianas enunciações minhas e nossas, de indivíduos por vezes e quase sempre mentirosos. Por razões digamos poéticas, dei à forma da mentira um peso e um valor cujos afetos e resultados serão, só poderão ser avaliados pelos que tiverem a coragem de entrar nos labirintos da ilusão artística. A mentira se tornou autônoma em relação à primeira pessoa que a produziu, para ser equacionada à atividade linguística da minha terceira pessoa que, mesmo contra a parede das injunções empíricas – e elas existem, ai de nós! – não consegue senão dizer a verdade.” (SANTIAGO, 2006, p. 4)

Os textos do *corpus* problematizam o conceito de verdade e de mentira, relativizam a representação de sujeito e erigem o enunciado discursivo ao mesmo tempo em que teorizam sobre o processo de enunciação. A escrita de Silviano Santiago promove alterações nas estratégias de produção ficcional, quando se propõe a questionar a concepção moderna de literatura, trazendo para o palco dos debates acadêmicos a problematização do fazer literário a partir de uma perspectiva metateórica e ao fazer uso de uma voz enunciativa do discurso em primeira pessoa, que se desdobra continuamente no tecido literário.

As obras do *corpus* são textos que apresentam narradores ondulantes que refletem inúmeras possibilidades analíticas, uma miríade discursiva que me impele a avançar em meus estudos. São obras que apresentam novas perspectivas do fazer literário e, portanto, demandam novas estratégias de leitura. Nesse sentido, a presente tese se propõe a ampliar os estudos do narrador na escrita contemporânea de Silviano Santiago e a investigar sua modalidade ondulante.

2

Miríade discursiva: concepções teóricas sobre a escrita de Silvano Santiago

“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte”. André Bazin (citação transcrita de KRAUSE, 2010, p. 27)

Como definir as obras que se organizam em torno de um narrador em primeira pessoa que aparenta falar de si utilizando elementos verídicos que pertencem ao campo de seu autor empírico? Tais obras podem ser simplesmente definidas como pertencentes a um gênero textual que abrange todo e qualquer relato pessoal? Trata-se de qualquer relato escrito cuja proposta seja apresentar a emergência do eu? Relato que, a princípio, é uma tentativa de saciar a urgência do sujeito contemporâneo que anseia por falar de si, por se expor, por dizer o que pensa ou o que faz?

São inúmeros os textos que podem ser compreendidos como parte das assim denominadas escrita de si: diários, memórias, textos confessionais, cartas, enfim, uma variedade de tipos textuais em que se vislumbra a emergência do *eu* enunciador do discurso. Pode-se compreender a escrita de si como todo e qualquer texto em que se observa a presença de um *eu-que-diz*, que se revela, que se expõe. Partindo desse pressuposto, as obras de Silvano Santiago, selecionadas para o *corpus* da presente tese, – em que há a presença de um narrador em primeira pessoa com marcas biográficas do autor empírico – aproximam-se do que se compreende como escrita de si?

Os textos literários do *corpus* são erigidos em torno de uma voz enunciativa do discurso em contínua dobra no enunciado narrativo, o que evidencia a necessidade de se estudar a multiplicidade discursiva propiciada por um narrador movediço. Um sujeito-narrador em pleno processo de constituição de si mesmo, desdobrado na superfície textual, suscitando várias possibilidades analíticas. Diante de uma perspectiva discursiva em que se evidencia um eu

ficcional plural, como definir teoricamente as obras literárias do *corpus* da presente tese?

Os discursos erigidos pelos narradores ficcionais do *corpus* apresentam referências empíricas de seu autor e conseguem, assim, provocar no leitor a “sugestão do real” (ADORNO, 2003, p.55). A sensação que tais obras despertam é que o escritor – durante o processo criativo de elaboração da narrativa – “deixou escapar” sua própria experiência de vida. Essa *sensação* despertada faz parte da estratégia narrativa de Silviano Santiago, trata-se de um processo consciente de elaboração de sua escrita, o que confere aos textos do *corpus* uma especificidade analítica que pretende evidenciar.

As obras literárias de Silviano Santiago provocam inúmeros efeitos estéticos³: problematizam os paradigmas referenciais da autobiografia e da memória, discutem a impossibilidade da representação do real, além de explicitarem a presença de narradores-dobradiças que põem em debate a questão da representação do *outro*⁴. Para compreender cada um desses *efeitos*, é preciso delinear como o *eu*-ficcional se constitui, pois somente compreendendo as identidades nas quais o narrador se desdobra será possível se aproximar de uma definição para a escrita literária aqui estudada.

O capítulo “Começo: o narrador” (em *Stella Manhattan*) e as demais obras do *corpus* apresentam narradores que realizam reinterpretações de sua história, que erigem um discurso construído de acordo com as percepções que elaboram de si mesmos. As vozes – vasculhando seus arquivos de memória – tentam moldar uma imagem potencial de si, procuram (re)interpretar os fatos ocorridos a partir de percepções – consciente ou inconscientemente – selecionadas.

Nesse processo de tentar compreender a si mesmo, o sujeito enunciator do discurso delinea-se em infinitas possibilidades, apresenta múltiplas hipóteses para a constituição de sua identidade.

³ A presente tese almeja estudar cada um desses *efeitos* nos capítulos posteriores, a partir da conceituação teórica que se almeja delinear no presente capítulo.

⁴ O *outro*, aqui definido, consiste em um sujeito que não seja o mesmo que enuncia o discurso (ou pode ser entendido como a dobra de cada um dos personagens que fazem parte da enunciação). O *outro* seria aquele que é considerado o desviante, o transgressor, a minoria política, social ou étnica, apresentado em oposição à voz enunciativa do discurso (como ocorre principalmente em *Stella Manhattan* e *Uma história de família*). Já em *O falso mentiroso*, o narrador desdobra-se em vários outros (cada qual com suas singularidades), à medida que vai apresentando inúmeras versões sobre sua origem. No livro de contos, a dobra se faz entre o *eu*-ficcional e o *eu*-ensaísta, o *outro* com o qual o narrador dialoga nos processos enunciativos que compõem a obra.

“A humanidade é uma miríade de superfícies refratoras colorindo o branco resplendor da eternidade. Cada superfície retrata a refração das refrações das refrações. Cada si mesmo (Self) refrata as refrações das refrações dos outros das refrações de si mesmo das refrações dos outros...”(LAING, PHILLIPSON & LEE, 1966, p. 11)

A escrita das obras do *corpus* – ao ensaiar erigir, por meio de uma relação dialógica com o outro, um discurso que promova a constituição (ou a desconstituição) do sujeito-narrador – leva o leitor a refletir sobre o quão efêmera é a expectativa em desenhar uma identidade única para esse *eu* do discurso. A identidade do sujeito não é completa em si mesma. A identidade se apresenta como efeito relacional de múltiplas perspectivas e de diálogos com o *você*, o outro que constitui a humanidade; ou seja, encontra-se em estado latente, aguardando ou movimentando-se, sempre em construção, jamais finita:

“Meu campo de experiência, contudo, não se preenche apenas com a visão direta de mim mesmo (ego) e com a visão do outro (alter), senão também com o que chamaremos de metaperspectivas... minha visão da visão que o outro tem (você, ele, ela, elas) de mim... Efetivamente, sou incapaz de ver-me como os outros me veem, mas constantemente suponho que eles me veem de maneiras diferentes, e eu estou constantemente atuando à luz das atitudes, opiniões, necessidades, etc., reais ou supostas que o outro tem em relação a mim (...) assim minha identidade sofre múltiplas metamorfoses ou alterações, e no conceito dos outros eu me transformo nos outros...” (LAING, PHILLIPSON & LEE, 1966, p. 12-13)

Dessa forma, a identidade do sujeito-narrador constitui-se a partir de inúmeras imbricações, pontos de vista e perspectivas, alterando-se conforme este sujeito se encontra em diálogo com os outros indivíduos ou com as outras dobras de si mesmo. Essas alterações da identidade são “reinteriorizadas por mim para transformarem-se em meta-identidades multifacetadas ou nas múltiplas facetas desse outro que suponho que eu sou para o outro... o outro que a meus próprios olhos sou para o outro...” (LAING, PHILLIPSON & LEE, 1966, p.13)

O processo dialógico que o sujeito enunciativo do discurso elabora em relação à escrita que produz funciona como mais um dos mecanismos de constituição de sua identidade. Ou seja, o sujeito constitui-se enquanto escreve sobre si: justapondo, selecionando, organizando informações, procurando constituir uma identidade única, mas jamais conseguindo, pois sua natureza delinea-se plural. Diante de um sujeito-narrador em contínua elaboração, não há como o texto adquirir uma forma única, completa em si mesma.

As narrativas do *corpus* refletem a pluralidade do sujeito enunciador do discurso. *Stella Manhattan*, *O falso mentiroso*, *Uma história família* são textos que se aproximam da tradição realista⁵ e que, concomitantemente, afastam-se desse modelo, uma vez que relativizam o que se compreende como ficção e autobiografia. De acordo com Philippe Lejeune, a autobiografia é uma:

“narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

O teórico apresenta conceituações diversas para o discurso (auto)biográfico: como narrativa em segunda ou terceira pessoa, biografia em primeira pessoa ou endereçada ao modelo, heterodiegética, etc. Porém, afirma que “o caso mais frequente é o da autobiografia clássica “em primeira pessoa” (narração autodiegética)” (LEJEUNE, 2008, p.19). A definição elaborada por Lejeune – apesar de ter sido questionada por diversos teóricos, servindo como inspiração para Doubrovsky cunhar o termo autoficção – funciona como ponto de partida para os estudos das narrativas compreendidas como escritas de si. Para se pensar em uma conceituação analítica específica, que compreenda as nuances da escrita aqui estudada, faz-se necessário elaborar um estudo comparativo em que se esgotem os aspectos teóricos institucionalizados pela crítica especializada.

A especificidade da escrita do *corpus* se encontra no contínuo processo de relativização do conceito de ficção, que se evidencia quando se observa que, em cada uma das obras aqui estudadas, ocorre a dissolução do pacto ficcional, que é rompido (*Stella Manhattan*, *O falso mentiroso*) e questionado (*Uma história de família* e *Histórias mal contadas*) a todo instante pelo narrador. Essa voz enunciativa do discurso provoca o leitor ao desfiar considerações teóricas sobre o seu papel, sobre a literatura e sobre o próprio ato de narrar. São textos que, sendo ao mesmo tempo ficcionais e autorreferenciais, questionam a ideia de referência ao problematizar a separação entre autor e obra no próprio enunciado ficcional.

A dissolução do pacto ficcional ocorre em *Stella Manhattan* por meio da interrupção da linearidade discursiva; em *O falso mentiroso*, a desconfiabilidade sobre o narrador persiste, afinal, o narrador não é confiável. Já em *Uma história*

⁵ A tradição realista se refere às narrativas formuladas na esteira da escola do Realismo (século XIX), ou seja, trata-se de um fazer literário que consiste em apresentar um processo mimético que tende a se aproximar de uma reprodução do real vivido.

de família, o pacto ficcional é questionado por meio da sobreposição de narradores e perspectivas (diversos pontos de vista), o que impede a plena confiança na enunciação tecida pelo narrador em primeira pessoa, pois nem ele mesmo pode garantir a autenticidade do que é narrado. Já em *Histórias mal contadas*, os narradores insistem na busca pela verdade e porque, na segunda parte, os narradores *incorporam* outros escritores, questionando a ficcionalidade do que é narrado e como é narrado.

É possível pensar que tais obras são elaboradas por meio de “estratégias criativas contemporâneas que criam simultaneidade e descontinuidades ao invés de continuidades e causalidades, de modo a caracterizar um tipo de arte que acaba por construir o que [Hoffmann] denomina in-between spaces” (VERSIANI, 2005, p.98). As obras do *corpus* ocupam entre-espços, encontram-se na interface do real, no campo limítrofe da ficção. São textos que problematizam a noção de literatura como representação da realidade não apenas porque é perceptível a contaminação da ficção pelos dados biográficos do autor empírico, mas também porque há a contaminação do discurso literário pelo discurso crítico-teórico do escritor.

De acordo com o ensaísta Silviano Santiago:

“inserir o discurso autobiográfico no discurso ficcional significa relativizar o poder e os limites de ambos; e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido” (SANTIAGO, 2008, p. 3)⁶.

Acrescento à citação transcrita que, além de admitir novas perspectivas para o escritor, os textos híbridos em análise possibilitam uma ressignificação também do papel do estudioso de literatura. Além de se ver diante da reorganização do seu objeto de estudo – cujas narrativas questionam a autonomia do literário e desfazem discursos paradigmáticos –, a crítica do *corpus* encontra-se diante de outro dilema: como se inserir no amplo campo discursivo tecido por Silviano Santiago?

O escritor se propõe a desempenhar inúmeros papéis: de ficcionista a ensaísta, de autor a personagem-leitor, de crítico literário a teórico de seu próprio

⁶ Disponível em www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata31web.pdf. Acessado em 16/04/2012.

discurso ficcional. Como *ler*, portanto, as obras do *corpus*? É viável tecer um estudo crítico-teórico sem se deixar *contaminar* pelo discurso ensaísta do autor empírico? Acredito que adotar como linha investigativa tal distanciamento teórico invalidaria o estudo que almejo realizar. Afinal, partindo do pressuposto de que ocorre a interpenetração do campo ficcional e teórico nas obras do *corpus*, por que não viabilizar tal movimento no estudo teórico em processo na presente tese?

Isso não significa afirmar que o sujeito-escritor da tese estará reinterpretando o que Silviano Santiago já teorizou sobre sua escrita, meu intento é evidenciar as ressignificações do objeto literário, adotando como proposta investigativa um posicionamento híbrido. Ou seja, irei permitir que a elaboração do presente estudo contamine-se pelo discurso que Santiago erige sobre sua própria obra, mas não irei adotar como verdade única sua autorreferencialidade teórica.

A proposta analítica por mim adotada consiste em atuar como um leitor *em construção*, disposto a aceitar os convites teórico-discursivos propostos pelos narradores do *corpus* e ora atuar como testemunha do enunciado, ora como participante da enunciação, ora como crítico distanciado das obras. A adoção do termo *em construção* é uma tentativa de delinear a minha percepção do papel do leitor que, diante das obras do *corpus*, precisa exercitar certa *mobilidade* interpretativa. Ou seja, precisa estar disposto a exercer os inúmeros papéis que os desdobramentos dos narradores esperam que ele desempenhe.

Esses inúmeros papéis se delineiam à medida que *escavamos* a superfície textual, fazendo aflorar *a tensão* entre os discursos teórico e ficcional: estratégia narrativa cuidadosamente exercitada pelo escritor. A hipótese investigativa compreende que o discurso ficcional do *corpus* está *contaminado* pelo discurso teórico de Silviano Santiago; e que o seu discurso teórico aborda questões que são apresentadas – metateoricamente – na episteme ficcional de suas obras, por meio de um sujeito-narrador ondulante, que se alterna em diferentes papéis, adotando perspectivas diversificadas.

O que aqui se evidencia – a presença do escritor no texto literário, perceptível por meio de um narrador que teoriza sobre sua escrita – aproxima-se do conceito de metaficção. O termo foi introduzido no campo dos estudos literários por William H. Gass, no final dos anos sessenta do século XX. Surgido no contexto pós-estruturalista, marcadamente pós-moderno, o conceito remete aos

textos ficcionais, que têm como centro de reflexão a própria ficção. O termo metaficção – enquanto um processo autorreflexivo empreendido pela narrativa – afasta-se de um modelo de escrita que busca a representação do real e da realidade, como fizeram os discursos literários pertencentes à estética romântica-realista. A metaficção – ciente da impossibilidade de se apreender a tradução exata dos fatos e acontecimentos ocorridos – revela seu processo elaborativo e consegue, dessa forma, suspender a ilusão ficcional. De acordo com Gustavo Bernardo Krause,

“[A metaficção é] um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma. Esse fenômeno aparece em especial naquelas obras artísticas que nos acostumamos a considerar as melhores – como um romance de Machado de Assis, um quadro de René Magritte.” (KRAUSE, 2010, p. 9)

A literatura metaficcional de Silviano Santiago, ao apresentar a duplicação da ficção e do narrador, ganha forma especular porque reflete inúmeras percepções, “embaralhando” o real, o biográfico, o ficcional e o teórico. Em ensaio de 2008, Silviano Santiago afirma que os dados autobiográficos percorrem todos os seus escritos e que estes traduzem: “o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que [o] condicionam e os da existência que [o] conformam.”

Afirma também que o discurso “propriamente confessional está ausente de [seus] escritos” e direciona o olhar do crítico para o processo da contaminação, definindo sua escrita como híbrida:

“são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa”⁷ (SANTIAGO, 2008, p. 10).

Se eu concordar inteiramente com a análise teórica proposta por Silviano Santiago sobre seu discurso literário, minha tarefa consistirá em buscar os pontos de contato e, assim, vislumbrar como as narrativas literárias coadunam com o discurso ensaístico de seu autor. Afirma Santiago, em suas entrevistas, que seus textos ficcionais são contaminados pelo tom autobiográfico (em oposição ao tom

⁷ Disponível em www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata31web.pdf.

confessional). Nessa perspectiva, a aderência discursiva passa a funcionar como estratégia textual, empregada para formatar a identidade do sujeito-narrador, ora percebido como categoria ficcional, ora projetado no discurso como autor-implícito, ora sugerido como o desdobramento do autor empírico-ensaísta.

Pode-se dizer, inicialmente, que essa possibilidade analítica apresentada é viável, uma vez que se encontra pautada na separação entre vida e arte. Trata-se de uma proposta crítica que endossa o conceito de ficção enquanto fabulação. No entanto, há outra hipótese possível. A proposta que defendo, no entanto, é que os textos ficcionais do *corpus* ultrapassam a conceituação teórica apresentada por seu escritor, porque promovem a aderência do eu ficcional, biográfico e ensaístico na enunciação narrativa, provocando um dilatamento do papel do narrador, o que contribui para tornar o *eu-que-diz* no discurso literário um *eu plural*.

Para legitimar a hipótese teórica até aqui apresentada, é preciso apreender de que forma o movimento em dobra da escrita em análise provoca a pluralidade do eu-ficcional. Os desdobramentos discursivos – tanto no plano relacional estabelecido entre os personagens que figuram no enunciado narrativo, quanto no descentramento do *eu-que-diz* – propiciam o esfacelamento da concepção de sujeito-narrador calcado nos pilares do individualismo.

O sujeito-narrador – em contínuo processo de definição – se apresenta multifacetado, fragmentado em “peças” articuláveis, moldadas por uma escrita dobradiça. As vozes enunciativas dos discursos do *corpus* parecem se constituir a partir de diversas identidades configuradas por meio dos processos ondulantes que as determinam. O narrador – por meio do efeito-dobradiça⁸ que provoca na escrita – ora se apropria do discurso biográfico e do discurso teórico (de seu escritor), ora parece negá-los, ora se restringe à ficcionalidade. As ondulações se evidenciam por meio do diálogo que o narrador estabelece com o outro⁹ em todas as obras do *corpus*. Agindo assim, o *eu-que-diz* desconstrói a ideia de reciprocidade entre o sujeito que fala e o outro ao qual ele se refere, estabelecendo um plano relacional permanentemente em construção no discurso.

Em *O falso mentiroso*, por exemplo, o narrador – ao propor inúmeras versões para a história de seu nascimento e para seus primeiros dias de vida –

⁸ Conceituação teórica que será desenvolvida no capítulo seguinte.

⁹ Os desdobramentos da voz enunciativa do discurso serão efetivamente delineados nos capítulos seguintes de nosso estudo.

fomenta inúmeras reinterpretações de sua biografia, tecendo emaranhados discursivos que se interligam e se rompem continuamente na enunciação. Pode-se inferir, no romance, o que Peter Berger denomina de “alternação”, ou seja, o narrador apresenta “percepções de si mesmo diante de uma sucessão infinita de espelhos, cada um dos quais transforma a imagem numa diferente conversão potencial” (BERGER, 1983, p.75). Adotando múltiplas perspectivas na elaboração de seu discurso, o narrador promove intermináveis possibilidades para a constituição do eu-ficcional.

Os contos que compõem *Histórias mal contadas*, por sua vez, apresentam situações que estabelecem pontos de contato com os dados biográficos do autor empírico. O título do livro remete à ideia de que são histórias esquecidas pela memória; bem como de que são histórias que precisam ser lembradas para serem “passadas a limpo”. Em outras palavras, as histórias ali contadas pretendem projetar a experiência do autor¹⁰ (empírico, ensaísta, implícito?) para “dentro do próprio texto”, para funcionar como parte da estratégia que constrói a verossimilhança no discurso ficcional.

Seguindo essa linha de raciocínio, aproximamo-nos, novamente, da análise ensaística tecida por Silviano Santiago sobre sua própria obra e reiteramos a presença de alguns questionamentos teóricos em seu discurso literário, tais como: a separação entre vida e obra, a representação do real na literatura e a ficcionalização do escritor. De acordo com essa perspectiva, torna-se irrefutável a hipótese que verifica a contaminação do discurso literário pelo discurso crítico do escritor, o aspecto híbrido das narrativas.

De acordo com o ensaísta Silviano Santiago, as obras cujos escritores vêm emoldurando sua identidade numa montagem textual: “marcam uma época, um momento da história literária, em que a ficção do EU (grifo do autor) ocupa os mais diferentes escritores” (SANTIAGO, 2008, p. 18). As obras selecionadas para o *corpus* do presente trabalho pertencem a esse momento da história literária, pois problematizam o modelo de romance pertencente à tradição realista. Os textos estudados se propõem a repensar a distância épica entre o *eu-que-diz* e os fatos apresentados, ressignificando o fazer literário e o papel do narrador na enunciação discursiva.

¹⁰ Possibilidades essas que serão desenvolvidas no capítulo seguinte.

Uma análise plausível é definir os discursos literários do *corpus* – diante das perspectivas analíticas desenvolvidas até agora – como pertencentes ao campo da autoficção. Ou seja, são textos que nem se configuram como autobiográficos, nem como ficção, permanecem em um estado de significação latente. Em outras palavras, são textos que propõem novos pactos e outras estratégias de leitura, rompendo com o horizonte de expectativas do leitor em relação aos gêneros preexistentes. No entanto, os processos ondulantes que delineiam os narradores do *corpus* provocam mais que a alternância entre os planos ficcional e biográfico, pois problematizam a concepção de ficção ao romperem as barreiras que a encerram em si mesma.

Diante dessa constatação, torna-se cada vez mais evidente a necessidade de se refletir sobre a aplicabilidade de termos institucionalizados pela crítica literária para definir textos que apresentam, em seu processo enunciativo, sujeitos-narradores *em construção*, que se aproximam de definições teóricas distintas. Uma leitura mais superficial vislumbra esse sujeito-narrador, em primeira pessoa, apenas como a categoria ficcional que elabora a enunciação. No entanto, realizando uma leitura mais atenta, observa-se que esse narrador dúbio, em constante desdobramento, aproxima-se da definição teórica de autor implícito proposta por Wayne Booth. Prosseguindo com a análise do *corpus*, verifica-se a hipótese desse narrador atuar como projeção do autor empírico-ensaísta, misturando o real e o ficcional.

As probabilidades – categoria ficcional, autor implícito, autor empírico ficcionalizado – podem parecer excludentes à primeira vista, mas, de fato, me parecem que são complementares. São essas “partes” teóricas que irão contribuir para se obter o “todo”, ou seja, a definição ou a conceituação teórica que abrace a ondulação discursiva dos narradores das obras aqui estudadas. Acredito que o *corpus* selecionado apresenta uma tendência enunciativa que me estimula a caminhar para uma autonomia referencial, que me permita contemplar a diversidade discursiva do eu-ficcional e contribuir efetivamente para o contexto de discussões da crítica contemporânea.

Os discursos literários aqui enfocados se inserem em modelos narrativos distintos e singulares que me obrigam a formular uma concepção crítico-analítica que caracterize teoricamente a especificidade dessas narrativas. Isso se torna necessário diante da inviabilidade de se adotar nomenclaturas já existentes para

defini-las. Para evidenciar a hipótese aqui defendida, apresento, no capítulo seguinte, um breve estudo sobre a escrita de si e uma concisa revisão teórica do conceito de autoficção, objetivando, dessa forma, justificar o emprego do termo ondulante para definir os narradores do *corpus* e, conseqüentemente, a enunciação narrativa que eles elaboram.

2.1

Ondulações incipientes: a ressignificação de paradigmas

A *escrita de si*, de acordo com Foucault, assemelha-se a um exercício individual para construção de si mesmo. Segundo o teórico, no período áureo do Império Romano, Sêneca afirmava que registrar por escrito tudo o que ocorria ao indivíduo significava fazer desses apontamentos “um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (FOUCAULT, 1992, p. 130). Ainda segundo os estudos realizados pelo teórico francês, no período clássico, a subjetividade do sujeito não estava completamente definida, encontrava-se em processo de construção. A escrita era a tecnologia por meio do qual o sujeito iria constituir-se. Foucault elabora um estudo sobre a “estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana nos dois primeiros séculos do Império” (FOUCAULT, 1992, p.128) e depreende em sua análise que, para os pensadores clássicos:

“a escrita de si mesmo (...) atenua os perigos da solidão, dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, se-lo-á o caderno de notas para o solitário.” (FOUCAULT, 1992, p. 129)

De acordo com Foucault, na era pré-cristã, a interiorização do exterior constituía os sujeitos: escrevia-se sobre o cotidiano e, por conseguinte, refletia-se sobre os atos praticados e as atitudes tomadas. Ainda segundo o teórico, na era clássica, a mimese de Platão constitui a arte; a originalidade é possível a partir da apropriação e da repetição. Os estudos de Foucault apontam que o registro de dados (*hypomnemata*) de um indivíduo apresentava como acepção técnica a

particularidade de funcionar como um “livro de vida, guia de conduta”. Ou seja, de acordo com Foucault, registrava-se nesses cadernos

“citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tiveram vindo à memória” (FOUCAULT, 1992, p. 131).

Os registros constituíam a materialidade da subjetividade estabelecida e o indivíduo elaborava uma “memória” escrita das coisas “lidas, ouvidas ou pensadas”. A partir da concepção filosófica do cristianismo, altera-se o processo de constituição do sujeito. A concepção de interioridade e a necessidade de conhecer a si mesmo para aprender a controlar-se é um preceito histórico-cristão que determinará como o sujeito se constitui e compreende a si mesmo. De acordo com Guattari, o sujeito “tradicionalmente foi concebido como essência última da individuação, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência” (GUATTARI, 1992, p. 35).

Ao deslocar a questão do sujeito para a da subjetividade, o autor apresenta uma nova concepção de sujeito, formulada por meio do “agenciamento maquínico de subjetivação” que aglomera diferentes enunciações parciais e se “instala de algum modo antes e ao lado da relação sujeito-objeto.” (GUATTARI, 1992, p. 37). Ou seja, para Guattari, a subjetividade plural e polifônica caracteriza o apogeu da narrativa moderna, mas sem o caráter conflituoso associado à pluralidade de vozes.

Com a constituição de um sujeito plural, como definir, na contemporaneidade, a *escrita de si* e o narrador que a elabora? Há hoje uma grande variedade de discursos erigidos em torno da primeira pessoa, a exposição excessiva do sujeito contemporâneo ocorre em redes de relacionamentos, em blogs, páginas virtuais e até em textos biográficos, como diários e livros de memórias. São inúmeras as vozes que dialogam, que provocam a diluição da identidade do sujeito nos diversos discursos tecidos. Em consonância com tal perspectiva, Stuart Hall nega a concepção de um *eu* estável (idêntico a si mesmo ao longo do tempo), a concepção do teórico aceita que as identidades não são nunca unificadas. Na modernidade tardia, segundo Hall, as identidades são:

“cada vez mais fragmentadas; que são multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos.” (HALL, 2011, p. 108)

O sujeito que elabora uma *escrita de si* na contemporaneidade acredita que por meio dessa prática conseguirá delinear uma concepção de si mesmo, poderá conhecer e caracterizar sua subjetividade. Persiste, no entanto, uma dúvida: será que esse sujeito que fala de si conhece a si mesmo? A valorização do discurso da memória, a exposição excessiva do *eu* parece indicar que ocorre um abalo na noção de interioridade do sujeito. A necessidade imperativa do sujeito de falar de si revela a instabilidade desse sujeito que, devido à multiplicidade e à fragmentação de sua identidade, não consegue se reconhecer ou se compreender, por isso fala ininterruptamente de si em um constante processo memorialístico.

A compulsão do sujeito contemporâneo por falar de si e por escrever sobre si mesmo faz surgir no panorama discursivo atual uma profusão de biografias comerciais¹¹ que expõem, falam, apresentam o relato de vida, de dor, de sucesso ou conquistas de inúmeros sujeitos que conseguem, assim, permanecer em evidência por um curto período de tempo. Tais relatos pretendem apresentar uma ideia de devir ou a projeção de um modelo de comportamento, a tentativa de delinear a subjetividade de um sujeito.

A *escrita de si* clássica, portanto, constituía a subjetividade do indivíduo. Na modernidade, vislumbram-se na *escrita de si* duas possibilidades discursivas: a supostamente referencial e a que se apresenta com alta carga de ficcionalização. O meu intento é me ater ao discurso ficcional e observar de que forma a *escrita de si* contribui para a constituição e para o conhecimento da subjetividade do sujeito-narrador.

Dessa forma, torna-se relevante investigar um pouco mais como se organiza o sujeito do discurso ficcional contemporâneo, do *eu* que fala na enunciação e que se desdobra em outras subjetividades por meio do enunciado que erige. O objeto de estudo da presente tese – é preciso sempre lembrar –

¹¹ A biografia do ídolo teen Justin Bieber de apenas 16 anos é um exemplo concreto a que me refiro nessa passagem em específico. A urgência em detalhar a ascensão de um cantor-mercadoria com o intento de reforçar os meandros do mercado, estimular as vendas e estender a “vida útil”, o “fôlego” do jovem ídolo por mais algum tempo. A biografia, nesse caso, serve ao mercado e é por ele alimentada; a biografia se torna um discurso imediatista cuja proposta de revelar a interioridade do sujeito em questão se perde diante dos interesses midiáticos de gerar capital.

consiste em compreender as dobras do *eu*-ficcional, não se propõe aqui a análise da constituição das subjetividades de uma classe social ou de uma faixa etária específica em outras mídias, como, por exemplo, textos produzidos a partir de uma escrita de si, publicados em sites ou revistas. O enfoque principal da tese é o narrador-dobradora em primeira pessoa, presente no discurso literário de Silviano Santiago. De acordo com Stuart Hall,

“As identidades surgem da narrativização do eu. A natureza ficcional não diminui a eficácia discursiva desse processo, mesmo que a sensação de pertencimento por meio da qual as identidades surgem estejam no imaginário (ou no simbólico) e, portanto, sempre construída no interior de um campo fantasmático.” (HALL, 2011, p. 109)

Ou seja, as identidades são construções discursivas, “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2011, p. 109). A subjetividade do *eu-que-diz* se constitui por meio da apropriação do discurso do outro. Trata-se de um movimento que se organiza por meio de um processo relacional estabelecido entre o sujeito e o outro (ou os outros) com o qual ele convive, evidenciando que as identidades construídas na episteme literária são posições que o sujeito assume, mesmo sabendo “que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma falta, a partir do lugar do outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos” (HALL, 2011, p. 112).

A natureza híbrida do sujeito-narrador das obras do discurso – perceptível pelas conotações que se podem aferir a partir de sua atuação no processo enunciativo – provoca o sujeito enunciador do texto teórico em construção. Provoca, porque exige uma nomenclatura que seja apropriada ao ineditismo que sua presença suscita no campo da análise literária. O termo representação – embora recorrente no meio acadêmico – parece reduzir a miríade teórica suscitada pelas obras de Silviano Santiago.

Definir o sujeito-narrador como sendo a representação do autor implícito ou a do autor empírico ficcionalizado, sem, contudo, deixar de atuar como categoria ficcional (narrador) delimita a proposta da presente tese, uma vez que se pretende discutir, nesse estudo, a complexidade construtiva dos romances e dos

contos do *corpus*, bem como a proposta inovadora de Silviano Santiago, cujos experimentos ficcionais adquirem valor no panorama literário contemporâneo. Os desdobramentos discursivos dos sujeitos-narradores do *corpus* se processam por meio da linguagem empregada, o que pode ser observado por meio da sobreposição dos discursos ficcional e teórico.

Essa sobreposição conduz a definição de narrador das obras para além das conceituações teóricas institucionalizadas, fazendo emergir no processo enunciativo uma inédita categoria ficcional, cuja especificidade não pode ser aferida pelo termo representação, uma vez que a “operação de ficcionalizar”, realizada por essa categoria, produz, no corpo textual, uma tensão. O limite entre o real e o ficcional – tecido por meio de sujeitos-narradores-dobradiças que falam de si e do outro – sugere que se faz necessário pensar em uma terminologia teórica adequada às ponderações que venho apresentando ao longo desse capítulo. Em um primeiro momento, podemos inferir que o eu-ficcional, que se faz presente nas obras em análise, pode ser definido como a grafia (registro) de um sujeito em constituição em pleno processo enunciativo.

As grafias correspondentes às nuances atribuídas à voz enunciativa do discurso se moldam às perspectivas analíticas que afloram nas narrativas do *corpus*. Perspectivas essas que estão em consonância com o momento em que essas obras são redigidas e publicadas, visíveis quando se verifica que a emergência de uma escrita de si na contemporaneidade sugere – inicialmente – a valorização da escrita autobiográfica, entendida como um “conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 1996, p. 183). Entretanto, mesmo essa escrita que se propõe a selecionar os acontecimentos significativos do investigado, estabelecendo conexões e sentido ao que é relatado, não pode ser elaborada como registro fiel dos acontecimentos da história pessoal descrita. De acordo com Pierre Bourdieu:

“Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos e significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.” (BOURDIEU, 1996, p. 185)

As obras do *corpus* questionam o tom (pretensamente) confessional na estética contemporânea e sua compulsão por retratar o real ou os fatos o mais próximo possível da verdade. Ao quebrar a expectativa do leitor diante de um texto que se apresenta como um livro memorialista¹², o autor em *O falso mentiroso* rompe com o modelo de narrativa pautado na fala do *eu* – fincado nos pilares da confiabilidade –, e passa a questionar, dessa forma, a concepção de que a narrativa autobiográfica é válida e legítima.

“Será esse, caro leitor, o motivo que o levou a procurar estas memórias na livraria mais próxima? a comprá-las e lê-las? Agradeço-lhe o voto de confiança. O nome do autor é verdadeiro. A proposta de livro que o nome vende – a narrativa autobiográfica dum experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de *O falso mentiroso* – é enganosa.” (SANTIAGO, 2004. p. 174)

Ou seja, a concepção de uma literatura que é valorizada porque é próxima do relato de uma experiência de vida entra em colapso diante de um livro como *O falso mentiroso*. A presença de um narrador que investiga o outro – como se observa em *Uma história de família* e *Stella Manhattan* – enquanto finge falar de si, ao mesmo tempo em que questiona o ato de narrar provoca uma inovação formal nas convenções de gênero, sobretudo o autobiográfico, com implicações para os conteúdos perceptivos. Assim, como definir as obras selecionadas? Pode-se ensaiar uma primeira resposta afirmando que são textos ficcionais que discutem o papel da ficção e do escritor na contemporaneidade. São textos que propõem, por meio de um narrador ondulante, uma reflexão teórica no discurso literário sobre questões pertencentes ao âmbito da crítica literária, como o estudo da metaficção, da (auto) biografia, do texto memorialístico e do texto autoficcional.

O *eu* que se projeta no enunciado dos livros analisados possibilita uma revisão teórica de conceitos constituídos e cristalizados no discurso literário. O *eu-que-diz* ensaia dizer sobre si. Em texto já citado, o ensaísta Silviano Santiago afirma que o discurso autobiográfico é usado como força motora de sua criação, mas de forma alguma esse discurso é confessional:

“Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente podem servir ao leitor para explicá-los(...). Já o discurso propriamente confessional está ausente de meus escritos. Nestes não está em jogo

¹² Na capa do livro, há informações, como o subtítulo *Memórias* e a foto do autor quando criança, que tentam induzir o leitor a acreditar que se trata mesmo de um livro de memórias.

a expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos” (SANTIAGO, 2008, p. 2).

O ensaísta se apressa em afirmar que o discurso confessional está ausente de seus escritos, consegue, dessa forma, defender o discurso ficcional e descartar qualquer hipótese analítica que pretenda relacionar “sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos” às lacunas do discurso ficcional. Pode-se pensar que, ao afirmar que sua ficção apresenta dados biográficos e não confessionais, Silviano Santiago pretenda proteger-se ou resguardar-se. Talvez, seja mais uma estratégia ficcional de um *falso mentiroso*. Distinguir grafia de vida de confissões de vida pode ser entendido como uma estratégia pensada para colocar em debate o estatuto do literário, para mostrar as aderências dos campos discursivos e provocar o leitor. Como fez em ensaio lido no Seminário ocorrido na PUC-Rio¹³:

“Sem identidade, sem rosto e sem nome próprio estável, qual é a minha primeira pessoa que, para se exprimir neste preciso momento, devo invocar e convocar? Seria a primeira pessoa que, como querem Jacques Lacan e os psicanalistas, é a primeira na ordem cronológica, ou seja, a primeira pessoa que reconhece a si no “estágio do espelho”? Aquela que me colocou de cara no jogo da vida pela imagem do duplo de mim mesmo, isto é, pelo reconhecimento meu de mim no outro especular. Isso a que chamo de “minha experiência de vida” e isso a que chamo de “meus escritos”, não seriam uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada cadeia de escolhas narcísicas de objeto, de manufatura de manequins que, pela leitura e pela identificação a posteriori e, agora, neste meu corpo, são eu não sendo eu?” (SANTIAGO, 2006, p. 25)

A recusa do tom confessional por Santiago pode ser compreendida também como uma tentativa de afastar a hipótese de que há informações pessoais em seu discurso ficcional. O escritor, nos discursos literários tecidos, mantém uma postura referencial (aponta dados que remetem à sua biografia), mas de forma alguma é confessional, revelando sua subjetividade, seu gosto pessoal ou até mesmo seus sentimentos íntimos. Quando afirma que “os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor [seus] escritos”, Silviano Santiago antecipa-se a qualquer possibilidade de *equivoco* na análise interpretativa

¹³ O texto pode ser encontrado na Revista Argumento nº 7, disponível em www.livrariaargumento.com.br/revista/artigo/silviano.pdf. Foi posteriormente publicado na coletânea intitulada *Literatura e memória*, organizada por Heidrun K. Olinto e Karl E. Schollhammer (2006).

de sua obra: reconhece a natureza autobiográfica de sua escrita, mas se apressa em esclarecer que o tom confessional não está presente em seu discurso literário¹⁴.

Uma hipótese possível para a distinção por ele elaborada diz respeito ao aspecto cognitivo que a palavra confissão pode adquirir. Em entrevista, afirmou que, de acordo com a tradição católica de sua família, era obrigado a se confessar quando criança, mas que não o fazia, não proferia um discurso sincero. Inventava, mentia. Admitir o tom confessional seria, portanto, reconhecer a escrita como um mecanismo de expiação de possíveis ou prováveis transgressões, uma forma de revelar a verdade secreta, impronunciável do sujeito que enuncia o discurso.

A distinção entre o tom autobiográfico e o tom confessional, estabelecida por Silviano Santiago, suscita também a hipótese de que a escrita real de suas emoções e de seus sentimentos íntimos se torna inviável. A “confissão” de suas experiências torna-se indizível diante da constatação de que o real se delineia na relação dialógica que estabelece com o sistema ficcional. De acordo com Gustavo Krause,

“(…) temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. Ou nos termos de Alain Badiou (2005, p.89): Nada pode atestar que o real é o real, nada senão o sistema de ficção no qual ele virá desempenhar o papel de real.” (KRAUSE, 2010, p. 15)

Assim, se todo discurso é ficcional, inclusive o autobiográfico, pode-se aferir que nenhuma escrita – pautada na emergência do *eu-que-diz* – pode ser reconhecida como representação da verdade. A afirmação de Silviano Santiago de que não se vale do discurso confessional em suas obras literárias evidencia a impossibilidade de se captar o real e escrevê-lo, uma vez que este só se constitui como referência dialógica para que “a ficção se construa a partir dele ou contra ele” (KRAUSE, 2010, p. 15).

Evidencia-se um jogo lúdico na enunciação das obras literárias aqui analisadas: o enunciado se alterna entre o real e o ficcional. A imprecisão discursiva me impele a vislumbrar os textos literários como pertencentes ao campo das denominadas escritas de si, aqui entendidas como a escrita que faz uso de dados autobiográficos de seu autor empírico. No entanto, cogitar tal hipótese

¹⁴ Já o fizera na entrevista concedida à revista *Escritos*, em 2007, e persiste na observação no ano seguinte na conferência realizada no SESC, cf. publicado na Revista Gragoatá, 2º semestre/2011.

como única possibilidade teórica e adotar a terminologia escrita de si para conceituar os discursos aqui estudados simplifica as potencialidades teóricas das obras do *corpus*.

O que se procura explicitar nestas páginas não é uma análise reducionista que entenda a escrita de Silviano Santiago como uma narrativa ficcional que “joga” com seu leitor ao fazer uso de informações e detalhes retirados da biografia de seu autor. O estudo pretende pontuar os entrelaçamentos do discurso ficcional e do discurso ensaísta de Silviano Santiago, compreender em que medida ficção e crítica interrelacionam-se, provocando o dilatamento do espaço ficcional e do espaço teórico, uma vez que as análises feitas sobre suas obras se completam em entrevistas concedidas ou em ensaios publicados¹⁵.

Ao fazer uso de dados autobiográficos e rechaçar qualquer tom confessional de suas obras, é provável que o ensaísta Silviano Santiago procure ratificar a concepção de que na contemporaneidade a realidade é um produto do discurso, “uma espécie de ficção simbólica que erroneamente percebemos como entidade autônoma” (KRAUSE, 2004, p. 23). Ou seja, a realidade que o discurso pretende recriar inexistente como algo concreto, palpável; a realidade como produto do discurso relativiza a concepção do que é real e expõe a impossibilidade de se recriá-la ficcionalmente. Nesse sentido, as delicadas *impressões digitais*¹⁶, as marcas biográficas presentes no discurso ficcional podem ser compreendidas como matéria a ser explorada, como informações, dados e aspectos utilizados pelo escritor Santiago na elaboração de sua prosa.

Talvez essa perspectiva analítica simplifique em demasia a análise proposta nessas páginas. Reduzir as marcas biográficas da obra à matéria a ser explorada é reiterar a concepção de que “na literatura suspende-se não apenas o sentido como a própria identidade do escritor, primeiro, e do leitor, depois, através da perspectiva fictícia dos personagens e, principalmente, do narrador” (KRAUSE, 2004, p. 29). Em outras palavras, as referências biográficas, entendidas como matéria a ser explorada, suspendem a identidade do escritor no texto literário, o que vai de encontro às perspectivas de parte da literatura

¹⁵ Questões essas que serão trabalhadas no capítulo “Da ficção à entrevista: as sobreposições discursivas”.

¹⁶ Conforme mencionei na Introdução, essas marcas se aproximam do conceito barthesiano de biografema.

contemporânea em que se vislumbra no discurso ficcional a emergência do eu, a identidade do escritor disfarçadamente diluída na enunciação narrativa.

Entretanto, a proposta teórica subjacente à produção literária de Silviano Santiago – que nega, em seu discurso teórico, o tom confessional em sua ficção – delinea-se através da projeção da identidade do escritor, que flana no discurso ficcional, impondo-se, fazendo-se presente. A insistência é perceptível quando se observa que Silviano Santiago faz uso de outro plano discursivo – como as entrevistas – para continuar seu projeto literário. O espaço ficcional torna-se ínfimo, o eu-narrador passa a se constituir também no terreno extraliterário das entrevistas-analíticas que o escritor concede sobre suas obras, analisando seus personagens e sua escrita.

Excluindo a ideia de confissão de sua escrita, Santiago elabora um texto híbrido, *contaminado* pelos preceitos teóricos do que pode ser compreendido como ficção e autobiografia. Esse processo de hibridização – nos romances selecionados para o *corpus* do presente trabalho – organiza-se em torno de um narrador que se esconde e se revela alternadamente. Os discursos em análise são flexíveis, construídos a cada leitura, suas fronteiras e margens são constantemente erigidas para serem logo adiante reelaboradas. O caráter híbrido de tais discursos promove uma reflexão sobre o que se entende por (auto) biografia, autoficção ou discurso memorialístico, uma vez que a escrita contemporânea de Silviano Santiago se propõe a fazer da enunciação narrativa um espaço para a conceituação teórica e para o estudo do discurso literário.

Uma história de família, por exemplo, promove a reflexão teórica sobre enunciação e memória, por intermédio de um narrador em primeira pessoa que, por meio da sobreposição de narradores¹⁷, fala do outro e, simultaneamente, de si mesmo. A construção do discurso ficcional aproxima-se das narrativas detetivescas, uma vez que os fatos são apresentados por meio de uma sequência de ações, engendradas de tal forma a criar suspense em torno dos atentados sofridos pelo tio do narrador (Mário) e o clímax em torno da descoberta da terrível verdade. A revelação de que a matriarca da família é a assassina de seu marido e

¹⁷ A história do vivido, recuperada pelo narrador, não é sua história ou algo que ele presenciou. O narrado é construído a partir de discursos justapostos: Dr. Marcelo confia ao narrador o que ouviu da esposa moribunda do farmacêutico, esta, por sua vez, ouviu de seu marido os relatos de traição e tentativa de assassinato. O narrador desfia esses discursos entrelaçados ao seu, enquanto dialoga com o tio falecido. Complementarei essa análise no capítulo seguinte.

atentou contra a vida de seu filho surpreende o leitor, funcionando como elemento característico de um discurso ficcional clássico, próximo do gênero investigativo-policial.

Há, no entanto, um elemento discursivo que afasta o enunciado narrativo do gênero canônico com o qual se assemelha. O narrador em primeira pessoa, ao tentar se ausentar da narrativa para contar a história de Mário (a história do outro), conta sua história, revela-se. Desdobrando-se no outro sobre o qual lança seu olhar, o narrador consegue prosseguir na investigação de si mesmo. De acordo com o ensaísta Silviano Santiago:

“(...) o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história, ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando. A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor.” (SANTIAGO, 2008, p. 21-22)

Em outras palavras, sua narrativa se torna um jogo de encenações, recuperar sua história de família é um subterfúgio, um meio de se entender como indivíduo, pertencente àquela família. Desdobrando-se no outro sobre o qual lança seu olhar, o narrador torna-se livre para prosseguir na investigação de si mesmo. Nessa obra, percebe-se que Silviano Santiago utiliza como recurso estilístico a inserção, no campo ficcional, de dados e informações pertencentes a sua biografia, garantindo a dimensão teórica do desenvolvimento do enredo.

As reminiscências do narrador-personagem de *Uma história de família*, construídas discursivamente, identificam-se com informações verídicas pertencentes à biografia do autor empírico, tais como: ação do enredo se passar em uma cidade do interior de Minas, o narrador menino que cresce sem a mãe, criado por uma governanta, a religiosidade cristã de sua família¹⁸. As informações listadas, em um primeiro momento, parecem se aproximar da concepção barthesiana de biografema.

Para Barthes, biografema é aquele significante transformado em signo, repleto de significações, que pretende reconstituir ou completar o gênero autobiográfico ou a biografia de uma vida, através de um fragmento ou percepto

¹⁸ Informações essas retiradas do livro *Navegar é preciso, viver – Escritos para Silviano Santiago*, em cuja parte final consta uma lista cronológica de sua biografia, datada de 1936 (quando nasce) até 1996 (quando é convidado para lecionar como professor visitante na Universidade de Yale).

do sujeito. Nesse sentido, as informações sobre o autor empírico se configurariam como elementos textuais organizados de forma a produzir um efeito de leitura que resultaria na presença do escritor no texto literário.

No entanto, a partir de uma leitura mais atenta, nota-se que as informações sobre o autor empírico não conseguem *traduzir* a totalidade do sujeito a que elas se referem, surgem na enunciação como matéria textual, informações utilizadas pelo narrador, no processo enunciativo, para simular essa percepção do *eu-que-diz*. Nesse aspecto, tais dados biográficos afastam-se da concepção de biografema. Por outro lado, as marcas do repertório crítico-teórico do autor empírico, na enunciação narrativa, traduzem certo movimento da escrita em um sentido oposto, aproximando-se do conceito barthesiano, uma vez que parecem funcionar como perceptos do sujeito que assina os textos literários em análise na presente tese.

Enfim, destacam-se, na ficção, referências biográficas, dados pertencentes ao autor empírico, que traduzem uma característica presente na contemporaneidade:

“Ítalo Moriconi acredita que ‘o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais’, de maneira que se trata de discursos explicitamente situados na interface entre real e ficcional.” (KLINGER, 2007, p. 12)

As obras literárias de Silviano Santiago aqui estudadas são narrativas ficcionais que transgridem o pacto ficcional, são textos híbridos que “sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto) referenciais, (...) problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção” (KLINGER, 2007, p. 13). Pode-se afirmar, portanto, que o autor consegue, ao tornar flexível a linha limítrofe entre fato e ficção, desenvolver – no capítulo “Começo: o narrador”, de *Stella Manhattan*, e em *Uma história de família*, *Histórias mal contadas* e em *O falso mentiroso* – um debate fecundo sobre a presença do escritor no discurso narrativo e, ao mesmo tempo, sobre o papel do intelectual e do leitor no panorama da literatura contemporânea.

No livro *O falso mentiroso*, por exemplo, a experiência autoral é utilizada como matéria criadora, como recurso textual que confere (pretensa) autenticidade à ficção, ao mesmo tempo em que propõe uma discussão em torno da questão da veracidade e da memória, do narrador e da enunciação narrativa. A presença do

escritor no texto ficcional é uma tendência que se observa na arte há bastante tempo e que permanece na contemporaneidade em algumas obras literárias. Nos textos ficcionais de Silviano Santiago, essa presença se constitui dubiamente, pois se organiza em torno de um narrador ondulante que não se deixa delinear claramente.

Os narradores do *corpus* – devido à sua natureza ondulante – problematizam, em sua escrita, paradigmas teóricos considerados canônicos. Para se aferir como ocorre o processo de ressignificação do conceito de ficção na escrita de Silviano Santiago, é preciso observar como se constitui o sujeito-narrador. Compreender a constituição do narrador – e seus desdobramentos – no enunciado discursivo das obras em análise direciona o presente estudo para a distinção estabelecida por Walter Benjamin. Em seu texto, intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o teórico diferencia a “verdadeira narrativa” que “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1994, p. 200) e o romance:

“O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Walter Benjamin diferencia experiência de vivência. Para o teórico, as experiências do narrador são retiradas da sabedoria, da própria vida, é uma experiência coletiva que vai se imprimir na vida de um grupo social. Já as vivências são autobiográficas e remetem ao vivido do indivíduo. Ao se pensar em uma escrita elaborada com o intento de registrar e de recuperar uma vivência, isto é, em uma narrativa (auto) biográfica, é imprescindível que também se lance um olhar crítico à voz que escreve o vivido. A voz, o sujeito que fala ou que confessa, retira da sua própria experiência o que ele conta, incorporando ao seu relato outras vozes interditas, ou seja, a voz do discurso que escreve o seu relato está impregnada, tomada por vozes inauditas. A experiência alheia – não proferida verbalmente – é incorporada à experiência do sujeito que narra, através da observação da vida do outro.

Silviano Santiago, em ensaio intitulado “O narrador pós-moderno”, afirma, no entanto, que “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não)” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Ou seja, a conceituação de narrador pós-moderno postulada por Silviano Santiago afasta-se dos modelos de narrador clássico (de dimensão utilitária), narrador de romance (impessoal e objetivo diante do que é narrado) e de narrador-jornalista (preocupado em transmitir a informação com certo distanciamento do que é narrado) formulados por Walter Benjamin.

O ensaio de Benjamin valoriza o narrador que transmite suas experiências, sua sabedoria de vida, que tem autoridade e que sabe dar conselhos. O narrador pós-moderno “é puro ficcionista (...) e sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p.40). Afirma o escritor brasileiro que o narrador pós-moderno lança seu olhar ao outro, e que ao se interessar pelo *outro* acaba por “dar fala a si, só que de maneira indireta”.

O conhecer a si mesmo, em perspectiva dialógica com o outro, contribui para que o sujeito se reconheça enquanto sujeito. Ao tomar ciência de sua individualidade, o sujeito provoca um distanciamento entre ele e o mundo e passa a se ver como um *eu*. O indivíduo que olha o outro não se sente regido pelo mundo do qual o outro faz parte. Surge um sujeito ficcional que se questiona sobre aquilo que escreve, estabelecendo um diálogo com o outro que ele narra. Como afirma Stuart Hall,

“As identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com aquilo que falta, com aquilo que se chama exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua identidade – pode ser construído” (HALL, 2011, p. 110).

Nesse sentido, é preciso compreender em qual contexto e sob quais aspectos se configura o gênero romance, uma vez que esta é a forma literária que nasce com o surgimento do individualismo moderno e se organiza a partir do distanciamento entre o narrador e o seu objeto investigativo. Compreendido por Hegel como “a epopeia burguesa” (LUKÁCS, 1974, p.56), o romance é a forma narrativa que se organiza na modernidade e se diferencia das narrativas clássicas,

entre outros aspectos, pela forma e pela configuração do herói. A epopeia, escrita em versos, apresenta um sentido de totalidade, conseqüentemente,

“o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como inferioridade, a ponto de tornar-se individualidade” (LUKÁCS, 1974, p. 67).

O sentido de totalidade do herói épico é substituído, no romance, por uma concepção de sujeito em devir: “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida (...). Assim, a intenção fundamental, determinante da forma do romance, objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.” (LUKÁCS, 1974, p. 60). É possível observar, portanto, que a perspectiva se altera: o herói do romance individualiza-se. Ainda de acordo com Lukács:

“O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar (...), pois essa sua importância deve-se à graça que lhe foi dispensada, e não à sua pura individualidade” (LUKÁCS, 1974, p. 84).

A escrita romanesca – em oposição à narrativa épica – organiza-se em torno da presença de um sujeito cuja individualidade se delinea por meio dos seus interesses e de seus objetivos, enfim, marcas e anseios pessoais que o impulsionam a desempenhar o papel de herói. Nessa perspectiva, evidencia-se que o romance:

“é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 2010, p. 13).

Forma narrativa que se consolida no final do século XVIII, o romance se aproxima da concepção épica de narrar a aventura de um herói, mas apresenta um traço diferencial que determinará a configuração do sujeito-narrador. O gênero épico se propunha a narrar o destino do povo ou do grupo social representado pelo herói, ocorrido em um passado absoluto, sem a interferência da voz enunciativa do discurso. Nesse aspecto, o gênero épico difere, portanto, da proposta do gênero romance, que consistia em elaborar uma escrita “que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p. 29).

Para conseguir tal objetivo, é preciso que o romance retrate “todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11). E como apresentar a vida do sujeito no discurso romanesco? A perspectiva aqui esboçada nos faz acreditar na hipótese de que a voz enunciativa do discurso, que melhor se adaptaria à tarefa de bem narrar uma história, é a do narrador onisciente. Um narrador confiável que delimita como fixa a distância estética, que espera uma atitude contemplativa do leitor diante do que lê.

Obviamente, estou me referindo a uma situação *ideal*. O presente estudo não pretende teorizar sobre a escrita romanesca do século XVIII e XIX, aferindo as especificidades do sujeito-narrador em obras relevantes do período. A minha expectativa é tentar desenhar uma linha analítica que contemple as sensíveis variações ocorridas em torno da voz enunciativa do discurso e do seu papel no processo de elaboração do romance. Compreendido o processo como se constitui o sujeito-narrador nos discursos do *corpus*, será possível se aproximar de uma definição teórica para as obras literárias em debate nessas páginas.

O passo relevante rumo a esse objetivo diz respeito ao desdobramento do narrador na escrita literária de Silviano Santiago, o que contribui para diminuir a distância estética entre o *eu-que-diz* e o leitor. No romance moderno, o distanciamento estético torna-se ínfimo, o posicionamento do leitor “varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”

(ADORNO, 2003, p. 61). A enunciação exige o deslocamento do leitor, que é convidado a participar do processo narrativo por inúmeras estratégias textuais¹⁹.

Nas duas primeiras décadas do século XX, é possível observar o surgimento de um sujeito ficcional que se questiona sobre aquilo que escreve, estabelecendo um diálogo com o outro que ele narra. No Modernismo, a distância épica entre o autor-criador e o herói se constrói na relação dialógica entre o eu (narrador) e o outro (que será narrado). A outridade impulsionará o *eu* a sair de si mesmo para investigar esse outro que ele anseia retratar; caminho esse a ser percorrido pelo diálogo. De acordo com Bakhtin:

“O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações. Estas ligações e correlações entre as enunciações e as línguas, este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estética romanesca”. (BAKHTIN, 1988, p. 73).

Para o teórico, o romance é a convergência de várias vozes, o texto são vozes que dialogam. Bakhtin desloca a construção da identidade do *eu-que-diz* para o outro, porque acredita que a construção do sujeito é um processo dialógico. Ao observar o mundo e o outro, diferente de si mesmo, que também faz parte deste mundo, o homem passa a ter mais liberdade e senso crítico em relação ao que vivencia. De acordo com o pensamento de Bakhtin, há o descentramento do sujeito no discurso romanesco, pois somente ao se desdobrar, ao lançar seu olhar ao outro distante, o eu-ficcional desnuda-se e passa a conhecer a si mesmo²⁰.

O descentramento do sujeito endossa a concepção de que o discurso literário é um discurso polifônico, nesse sentido, compreende-se o esvaziamento da importância do autor-criador na construção literária. Tal linha de pensamento é

¹⁹ Estratégias essas – o uso do *você* na elaboração discursiva, a ficcionalização do autor, a problematização do real, a separação entre vida e obra, etc. – que serão desenvolvidas no decorrer do presente estudo.

²⁰ Nessa perspectiva, os narradores do *corpus*, só conseguirão se constituir e conhecer a si mesmos por meio dos diálogos estabelecidos com o outro que eles acreditam dar voz e espaço. Esse outro se apresenta no discurso ficcional desdobrado em diversas singularidades, como dobras do próprio narrador (que ora se configura um narrador confiável, imbuído de bem contar uma história e ora se configura um narrador que suscita dúvidas quanto ao narrado), como movimento da escrita que insere as categorias do escritor e do leitor no texto narrativo. E também se delinea como o sujeito distante sobre o qual o narrador em primeira pessoa afirma falar e como personagens transgressores, cujas projeções no plano ficcional adquirem inúmeras nuances. São várias possibilidades discursivas que serão enfocadas e analisadas ao longo do presente estudo.

endossada pelos estruturalistas que propagavam a concepção de que um texto fala por si, negando a importância do autor e decretando sua “morte” no discurso ficcional.

Na primeira década do século XXI, entretanto, observa-se que – em algumas obras erigidas por narradores em primeira pessoa que falam de si e, em um processo dialético, do outro – ocorre uma intensa problematização da presença do escritor no texto literário. O falar de si, da vivência e das experiências do eu ganha contorno, aparentemente, confessional e confere ao fato narrado o valor de depoimento, de estar próximo do real. A espetacularização do cotidiano provocou a ressignificação do que se compreende por ficção, sedimentando a concepção de que é impossível acreditar em um mundo literário erigido em termo de ficcionalidade.

Nesse contexto, é possível dizer que a escrita de Silviano Santiago propõe uma inovação formal: a problematização do estatuto da verdade, por meio da presença de um narrador que fala de si e, concomitantemente, propõe a ressignificação do conceito de ficção ao mascarar o valor ficcional e referencial daquilo que narra, exatamente pela ondulação entre ficção e não-ficção. Trata-se de uma ruptura com o modelo de narrador da tradição realista, que se propõe a não desfazer a distância épica. Na escrita do *corpus*, observa-se a presença de uma voz enunciativa do discurso que problematiza o ato de narrar, colocando em foco o debate em torno do papel do escritor e do leitor na contemporaneidade²¹.

Em *Uma história de família*, por exemplo, a sobreposição de narradores questiona o valor referencial dos fatos apresentados. Já o narrador de *O falso mentiroso*, expõe sua identidade fragmentária por meio de um discurso que suscita dúvidas quanto à veracidade do que é narrado, ao propor ao leitor o jogo lúdico do verdadeiro-falso na enunciação narrativa, conforme se observa no exemplo:

“Há uma terceira e mentirosa versão que descreve as circunstâncias excepcionais do meu nascimento (...). Erro ao adjetivar a terceira versão como mentirosa. Se há (eu) original e (eu) cópia, por que não pode haver um terceiro eu? Passo de gêmeos a trigêmeos.” (SANTIAGO, 2004, p. 61)

Em um momento, quando as características discursivas de biografias, depoimentos, documentários ganham força nas produções literárias recentes com

²¹ Característica essa mais evidente no ínterim de *Stella Manhattan*.

o intento de abolir a distância épica na modernidade, o narrador de *O falso mentiroso* simula a narrativização de uma vida. Sua proposta consiste em apresentar o relato de uma *bios*, contar a origem do nascimento e a trajetória do sujeito enunciador do discurso (Samuel) de uma forma cômica, no entanto, o enunciado não se apresenta com um tom de veracidade. O narrador erige um discurso que a cada página nega o que foi dito na anterior.

O leitor, já no primeiro contato com o enunciado, percebe que a proposta da enunciação, apresentada por um narrador pouco confiável, consiste em – a todo instante – pôr em cheque o critério de verificabilidade dos fatos narrados. Assim o faz, suscitando novas hipóteses para seu nascimento, duvidando do que acabou de afirmar. Os processos enunciativos de *O falso mentiroso*, o recorte de *Stella Manhattan*, *Histórias mal contadas* e *Uma história de família* ampliam os limites da ficção ao problematizarem a noção de autenticidade pretendida pelo narrador e pela ficção em seu sentido mais tradicional. As obras selecionadas são textos que apresentam pontos de contato com a biografia de seu autor, de tal forma que a enunciação narrativa se aproxima da concepção de relato autobiográfico ou texto memorialístico. Como afirmou o crítico literário Silviano Santiago, em entrevista,

“as histórias mal contadas são escritas por um falso mentiroso, bem semelhante ao narrador do meu último romance (...). A ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu.”²²

Os livros aqui selecionados promovem um fecundo debate no enunciado discursivo sobre os gêneros narrativos com os quais se assemelham – autobiografia, autoficção, romance e escrita de si – porém não podem ser definidos como pertencentes a um único modelo teórico. A especificidade discursiva dos textos do *corpus* impossibilita limitá-los às designações do que se compreende por tais formas de narrar.

O *eu-que-diz* na enunciação aqui estudada mantém pontos de contato com a biografia de seu escritor, assemelhando-se a um eu-biográfico; seu interesse imediato parece problematizar o estatuto autobiográfico aproximando-se do

²² A referência à fala de Santiago se encontra no livro de Klinger, *Escritas de si, escritas do outro*, em que a autora nos informa que se trata de uma entrevista concedida a Flavio Ilha para a Revista Aplauso. A referência do site não está mais disponível virtualmente, mas a declaração pode ser encontrada nos sites oficiais da Rocco e da Saraiva, que apresentam um resumo explicativo da obra (www.livrariasaraiva.com.br/produto/173980/historias-mal-contadas).

conceito de autoficção, porém a enunciação ondulante tecida por um eu-ficcional ondulante rompe essas linhas conceituais para além da sua definição canônica.

Novas formas literárias requerem novas estratégias de leitura da crítica até que se tornem também institucionalizadas. A escrita de Silviano Santiago promove a metateorização literária no enunciado discursivo, ao mesmo tempo em que evidencia a presença de um narrador em primeira pessoa que se desvela e se desdobra continuamente na enunciação narrativa. Em um processo de rebatimento, a enunciação tecida por esse narrador também se delineaia *ondulante*: ora se aproximando da concepção teórica de textos autoficcionais²³, ora simulando proximidade com o relato autobiográfico, ora se afastando de tais modelos teóricos, ora desenhando uma perspectiva híbrida e contaminada pelos discursos empírico, biográfico, teórico, ensaístico e ficcional.

As obras do *corpus* são textos ficcionais que – em um movimento contínuo de desdobramentos e ressignificações de paradigmas teóricos – propõem um discurso ondulante, erigido por um *eu-que-diz* em processo de constituição. Processo em movimento que pretendo evidenciar no desenvolvimento da presente tese.

2.2

O narrador ondulante

Os narradores do *corpus* escrevem em primeira pessoa, lançam seu olhar em direção ao outro e, ensaiando certa displicência, acabam por dar voz a si mesmos. E nesse movimento, enquanto contam a sua história, revelam subjetividades. Essas subjetividades ficcionais permitem a materialização discursiva desse sujeito que se propõe a elaborar uma escrita de si. Entretanto, tais subjetividades do *eu-que-diz* não são finitas em si mesmas, configuram-se ondulantes, uma vez que o narrador se alterna entre o papel de uma categoria ficcional construída discursivamente com dados retirados da biografia do escritor empírico e também se aproxima da concepção de uma categoria que se delineaia

²³ O termo autoficcional é aqui empregado de acordo com a definição proposta por Doubrovsky que problematiza a autobiografia tradicional, defendida por Lejeune como a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo, em última instância, ao nome do autor na capa.

como a ficcionalização da *bios* do escritor empírico-ensaísta, simulando uma identificação entre personagem e autor.

Pode parecer que estou me referindo a duas categorias idênticas, porém há uma tênue diferença que considero relevante assinalar. A primeira categoria refere-se a um personagem-escritor – como qualquer outro personagem do enunciado narrativo – elaborado com matéria retirada da biografia do autor. A segunda categoria pretende ser a presença ficcionalizada do escritor empírico-ensaísta no discurso narrativo, não apenas pelas referências a seus dados biográficos, mas também por apresentar um discurso teorizante que se apropria de conceitos críticos defendidos pelo escritor Silviano Santiago em seus ensaios e nas entrevistas concedidas.

A presença de um narrador, elaborado a partir de biografemas do escritor empírico, permite que se pense na conceituação de texto autoficcional para as narrativas do *corpus*. Porém, quando me refiro à ficcionalização da *bios* do escritor empírico-ensaísta, estou ampliando o conceito de autoficção para além das subjetividades que se encontram mais evidentes na superfície textual.

Essa presença (mais concreta) é possível de ser percebida em inúmeras referências: o local do nascimento do personagem-narrador, bem como o seu ofício de escritor (em *Uma história de família*); os narradores da primeira parte que teorizam sobre formas narrativas pautadas pelo crivo da verdade e os narradores da segunda parte que apresentam marcas indeléveis da formação acadêmica do escritor empírico (em *Histórias mal contadas*); os narradores em dobra que tentam teorizar sobre o papel do escritor e do leitor na contemporaneidade (em *Stella Manhattan*) e os dados biográficos de Santiago inseridos como uma possível (mas improvável) opção para uma das dobras do narrador-personagem Samuel para explicar sua origem (em *O falso mentiroso*).

O levantamento das informações correspondentes a *bios* do escritor, conforme demonstrado no parágrafo anterior, não é suficiente para justificar o emprego do termo autoficção para as obras aqui estudadas, uma vez que tais referências podem ter sido usadas como um recurso textual e não como uma estratégia discursiva. Enquanto recurso textual, trata-se de fazer uso dos dados biográficos como matéria discursiva empregada para demonstrar, na ficção, a busca obsessiva do escritor pela verdade na mentira, por meio do emprego de informações verídicas.

Por outro lado, enquanto estratégia narrativa, essas referências biográficas remetem à ficcionalização do escritor na superfície textual. Este se materializa na escrita enquanto uma dobra da voz enunciadora do discurso. A presença do escritor-empírico, no texto literário, enquanto estratégia narrativa desdobrada pelo movimento enunciativo tecido pelo narrador promove a ressignificação do conceito de ficção, como se pode observar nas seguintes passagens retiradas de *O falso mentiroso*:

“Estas memórias têm de ter o mínimo de verossimilhança. Interna. Assumo a condição de embrião solitário. Nasci desamparado e forte. Enjeitado e prepotente” (SANTIAGO, 2004, p. 136)

“Não posso continuar a revisão deste capítulo sem passar uma outra informação ao leitor. Entre uma redação e a seguinte, entreguei o manuscrito digitado à minha amiga Laura Maria. Para lê-lo e me dizer o que achava. Odiou este capítulo.” (SANTIAGO, 2004, p. 151)

Direcionando o estudo para o papel desempenhado pelo narrador na elaboração dos processos enunciativos, é possível aferir que o *eu-que-diz* – por meio das sobreposições discursivas – desreferencializa a concepção autoficcional (no sentido cunhado por Doubrovsky), aproximando-se de outros estudos sobre esse conceito. O termo cunhado por Doubrovsky tem uma asserção bastante específica, elaborada para definir seu livro *Fils*:

“Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer”. (DOUBROVSKY *apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 1-2)

Para o teórico, um texto autoficcional seria uma variante da autobiografia, uma vez que não se pode pensar em uma verdade literal, em uma referência indubitável da vida a ser narrada. O texto autoficcional se organizaria a partir da reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. Em outras palavras, como assinalou Diana Klinger, em seu livro, intitulado *Escritas de si, escritas do outro*, o teórico francês compreende a autoficção como uma ficção de

si “no sentido de que o sujeito cria um romance da sua vida” (KLINGER, 2007, p. 52).

Para Vicent Colonna, em seu ensaio *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, a autoficção é uma estratégia representacional, consiste na permanência do escritor como objeto e referência discursiva, fundamental na elaboração da narrativa. Para Gerard Genette, tal conceito é um procedimento recorrente na literatura, consiste no escritor sugerindo sua participação no texto ficcional por meio de um personagem elaborado com seus dados biográficos.

Por sua vez, Doubrovsky endossa a concepção de que todo contar de si pode ser ficcionalizado. Aceita essa prerrogativa, a obsessão pela sinceridade pode ser compreendida como estratégia narrativa para suscitar a hipótese da confiabilidade do narrado. Essa busca pela sinceridade foi reiterada por Silviano Santiago, que já declarou buscar insistentemente a “verdade” na “mentira” em seus escritos. Algum tempo depois de ter publicado *O falso mentiroso e Histórias mal contadas*, Santiago concedeu entrevista em que explicita que seu objetivo ao escrever os livros foi expor a organização psíquica de sua vida e não como os fatos aconteceram cronologicamente²⁴ (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 147). Mais adiante, na mesma entrevista, afirmou que, em tudo que escreve, há um lado autobiográfico, mas jamais confessional²⁵, insiste nessa diferenciação pontuando:

“Há todo um lado autobiográfico em tudo que escrevo. Acrescento que todas as descrições de cidade trazem a nota necessária de verossimilhança, depreendida da experiência que tive por ter vivido anos ou passado meses ou dias nas várias cidades que entram e saem da minha ficção. (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 148).

A diferença entre as visões teóricas aqui apresentadas é tênue e, relacionando-as às obras do *corpus*, observa-se que os narradores em estudo se aproximam em parte de cada uma delas. Constata-se que o narrador desdobrado na superfície textual de *Uma história de família*, por exemplo, aproxima-se da definição de Doubrovsky, quando se observa indícios da ficcionalização da *bios*

²⁴ Aspecto esse que será desenvolvido no capítulo 3, onde me dedico à análise de cada obra do *corpus*.

²⁵ Entrevista essa mencionada por mim na página 30 da tese.

do escritor empírico na superfície textual²⁶ e, concomitantemente, se lê um enunciado que envolve assassinatos, devido ao desejo insano da avó do narrador em obter a almejada invisibilidade social. Enunciado verossímil dentro do plano literário, aproximando o texto da conceituação teórica que credita ao termo autoficção a concepção de se tratar de uma ficção de si, que faz uso dos biografemas de seu escritor empírico.

Por outro lado, a definição proposta por Colonna, que entende a autoficção como uma estratégia, uma forma de problematizar a figura do escritor projetada no texto como objeto e referência teórica, coaduna com o íterim “Começo: o narrador”, de *Stella Manhattan*. Nesse corte abrupto na linearidade narrativa, como pontuaremos melhor no capítulo “Da ficção à teoria: a reorganização de fronteiras”, o narrador se desdobra em um você-escritor e em um você-observador – objeto e referência no texto literário – assim delineados para propor a problematização do estatuto do ficcional por meio da interrupção da continuidade narrativa.

Em outra perspectiva, os textos do *corpus* se aproximam da concepção teórica formulada por Gerard Genette. De acordo com o teórico, a autoficção consistiria no procedimento de configurar o personagem a partir dos dados biográficos de seu escritor. Procedimento esse recorrente nas obras aqui estudadas, principalmente no livro de contos. Estes se organizam por narradores em primeira pessoa que estabelecem pontos de contato com a *bios* do escritor Santiago, tanto em relação ao período em que viveu fora do país, bem como em relação à sua formação acadêmica, seu conhecimento enquanto crítico e ensaísta.

Em seu livro, Klinger elabora uma revisão das diferentes definições para autoficção, observando que o conceito “se inscreve no coração do paradoxo (...) [do] final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de se exprimir uma “verdade” na escrita” (KLINGER, 2007, p. 27). A autora informa que a concepção do termo para Philippe Gasparini e para Jacques Lecarme é extremamente reducionista. Para esses autores “a autoficção seria simplesmente um discurso ficcional, cuja única particularidade residiria no fato de que o nome do personagem e o do narrador coincidem com o do autor” (KLINGER, 2007, p. 48).

²⁶ Como o ano do nascimento do narrador ser o mesmo do escritor, ou a referência ao seu ofício “Como soube que eu era escritor nas horas vagas?” (SANTIAGO, 1992, p.75)

Acreditando que o conceito de autoficção não se restringe a essa especificidade, a autora sustenta sua hipótese teórica a partir da definição proposta pelo próprio Doubrovsky:

“a autoficção não é nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007, p. 51).

Esse espaço inapreensível, construído na interseção entre a autobiografia e o romance, constitui o termo autoficção. Para Klinger:

“a autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar (...) a autoficção como uma performance do autor”. (KLINGER, 2007, p. 47)

A tese defendida pela autora, bem como as definições apresentadas sobre o termo autoficção não me permitem, contudo, conceituar as narrativas do *corpus* como textos autoficcionais, uma vez que os narradores que as elaboram não se encerram completamente em tais concepções. Os sujeitos enunciadore dos discursos apresentam aspectos específicos que precisam ser levados em consideração antes de adotar essa terminologia para defini-los.

A “operação de ficcionalizar” empreendida pelos narradores do *corpus* se organiza sob o estatuto do falso-verdadeiro, as fronteiras ficcionais, aparentemente sólidas, são ressignificadas quando submetidas a uma análise crítica que se vale do espelhamento do escritor no texto ficcional e que, ao mesmo tempo, se orienta pelas indicações formuladas no campo discursivo extraliterário, como o das entrevistas. Observa-se também que as obras de Silviano Santiago problematizam a representação de sujeito ao elaborar personagens-dobradiças que – como peças articuláveis – impedem que se compreendam esses sujeitos, tecidos no processo enunciativo, como identidades únicas, construídas a partir de uma linearidade discursiva que se esmera em apresentar uma trajetória de vida. As personagens em dobrás são apreendidas gradativamente, no decorrer da leitura das obras, conforme o leitor vai retirando cada uma das camadas que as caracterizam.

A enunciação tecida por esse narrador desdobrado em estratégia discursiva se aproxima muito da definição teórica proposta por Klinger. Esta considera a autoficção como uma forma de performance, permitindo assim compreender a imagem do autor – construída no texto – como dramatizações, encenações das inúmeras subjetividades que compõem o sujeito enunciador do discurso:

“O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente.” (KLINGER, 2007, p. 55)

As obras do *corpus* estabelecem pontos de contato com as definições de autoficção pontuadas até o momento e foram assim definidas pelo escritor-ensaísta. Em seu ensaio “Meditação sobre o ofício de criar”, Silviano Santiago afirma:

(...) fiquei alegremente surpreso quando deparei com a informação de que Serge Doubrovsky (...) tinha cunhado, em 1977, o neologismo autoficção e que, em 2004, Vicente Colonna (...) tinha valido do neologismo para escrever o desde já indispensável *Autofictions & autres mythomanies littéraires* (Paris, Tristam). Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de autoficção.” (SANTIAGO, 2008)

Assim como Santiago, outros teóricos acenam com a possibilidade de caracterizar a obra do escritor de acordo com a categoria de autoficção, como se pode observar na passagem transcrita abaixo²⁷:

“A parataxe literária presente em *O falso mentiroso* conduz à seguinte montagem: ego-escrito (autodiegese, que problematiza a primeira pessoa do escritor) que encena um romance (modo ficcional) que encena um projeto memorialista (memórias do narrador e não do escritor, como a capa atribuída) de revestimento autoficcional (narrador que confecciona a si mesmo durante o romance).”

Eu acrescentaria a essa análise específica de *O falso mentiroso* que o texto apresenta um narrador autodiegético que muito se diverte em subverter o pacto

²⁷ Passagem essa retirada da tese de doutorado de Cátia C. Assunção Henriques dos Santos, defendida em 2007, na PUC-Rio, intitulada *Ego-documentos na ficção contemporânea*. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410445_07_cap_06.pdf. Acessada em 09/09/2013.

referencial que a capa do livro estabelece²⁸, ao elaborar e desfazer inúmeras versões sobre seu nascimento. Paralelo a esse propósito, o narrador Samuel escreve (não apenas encena escrever) um romance com início, meio e fim: conta a história do seu pai, que se fazia passar por conceituado advogado, mas atuava como próspero industrial. Silviano Santiago, enquanto ensaísta de sua própria escrita, afirmou em entrevista²⁹:

Em termos de narratividade, performam a ação de maneira semelhante a dos narradores que conhecemos tradicionalmente na ficção ocidental. O romance é narrado de fio a pavio. Tem começo, meio e fim. Os contos são também narrados na integridade da proposta de cada um. O que choca num caso e no outro é o título de cada uma das obras, dicas de novas poéticas da ficção. *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas*, respectivamente.

O narrador de *O falso mentiroso* desdobra-se, portanto, em narrador autodiegético que narra a história de seu pai³⁰. Enquanto tece o romance, esse narrador em primeira pessoa se desdobra em diferentes *eus*, com diversos pais e mães, falsos e verdadeiros, apresentando inúmeras versões para seu nascimento. Consegue, dessa forma, em pleno processo enunciativo, promover a resignificação do conceito de ficção e do que se compreende como escrita de si. As fronteiras limítrofes ficcionais se tornam frágeis diante de um narrador que não tem certeza do que narra. A sua indecidibilidade em torno dos fatos – criando e desfazendo versões sobre seu nascimento – problematiza a fragilidade da escrita de si (como registro da memória) e desconstrói o paradigma canônico do romance erigido por meio de um narrador confiável. Na entrevista citada, Santiago chama a

²⁸ A foto do escritor menino e o subtítulo memórias estabelecem, de imediato, um pacto contratual com o leitor, levando-o a considerar o livro uma autobiografia do autor que assina a capa. Será a contracapa com a referência ao paradoxo de Euclides que levará o leitor a entender o texto como ficção.

²⁹ Entrevista concedida a Ana Crelia Penha Dias, publicada como Apêndice em sua tese de Doutorado, intitulada: *Retratos Dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago*. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/DiasACP.pdf>, acessada em 20/09/2013.

³⁰ O Dr. Eucanãa foi o precursor da produção de preservativos profiláticos no início do século XX no Brasil. Atividade essa considerada uma afronta para a sociedade tradicional e cristã na qual a família se inseria, por isso o artifício de escamotear sua verdadeira atividade profissional. O romance apresenta ainda qual foi o impacto da descoberta da penicilina nos negócios da família, como o medicamento fez surgir a crença de que era dispensável o uso de preservativos, levando o pai de Samuel à falência. O narrador continua tecendo a história dessa família, afirma que fingia estudar direito para seus pais enquanto fazia a faculdade de Belas Artes. Formado, passa a ganhar bem e a conseguir sustentar sua esposa e seus pais idosos com as falsificações que faz da obra de dois artistas conhecidos. Percebe-se, portanto, que o narrador em primeira pessoa exerce seu papel de apresentar um conjunto de ações que envolvem diversos personagens.

atenção do leitor para a desconfiabilidade que o narrador desperta quando se constata a sua incerteza diante do que narra:

“O narrador do primeiro deles [*O falso mentiroso*] perdeu a *certeza* sobre a própria verdade. Ele constrói ficções dentro da ficção. Estamos acostumados a narradores que têm absoluta certeza sobre o episódio que narram.”³¹

Escrever sobre o vivido, pautar uma escrita sob o primado da confiabilidade é estabelecer um pacto com o leitor de que somente os fatos confiáveis serão relatados. No entanto, pode-se inferir que o narrador não acredita em uma escrita do eu, que pretenda narrar a história de uma vida como de fato ocorreu, por isso promove, no enunciado, por meio de uma enunciação ondulante, o desmonte teórico do que é autobiografia (conforme postulado por Lejeune) e a relativização dos conceitos teóricos de autoficção aqui apresentados.

Enquanto narrativas que se valem do aparato teórico do escritor empírico Silviano Santiago, há como ventilar a hipótese de que as obras do *corpus* são textos autoficcionais. Porém, tal hipótese só seria possível se – somente se – o termo fosse compreendido como estratégia discursiva cujo interesse: “não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (AZEVEDO, 2008, p. 36). Tal concepção se aproxima da proposta de Diana Klinger que afirma:

“a autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita (...)” (KLINGER, 2007, p. 51).

A partir dessa perspectiva teórica, pode-se pensar na hipótese de se adotar o termo para elaborar uma formulação conceitual para os textos aqui estudados. Ou seja, partindo-se da premissa de que as obras do *corpus* adotam narradores em primeira pessoa que teorizam sobre o que escrevem ou incorporam à “coisa narrada” características pertencentes ao escritor-ensaísta Silviano Santiago, o termo autoficção serviria – em parte – para conceituar as narrativas em estudo.

³¹ Entrevista concedida a Ana Crelia Penha Dias, publicada como Apêndice em sua tese de Doutorado, intitulada: *Retratos Dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago*. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/DiasACP.pdf>, acessada em 20/09/2013.

O conceito de autoficção define em parte alguns aspectos das narrativas em análise, mas não consegue dar conta da especificidade do narrador que as elabora. Os narradores do *corpus* promovem a ressignificação teórica das narrativas escritas em primeira pessoa, organizam-se em muitas e diferentes subjetividades que serão ainda apresentadas, movimentando-se para direções distintas e jamais idênticas, de tal forma que empreguei o termo ondulante para conceituá-los, com o intento de captar a natureza múltipla desse *eu-que-diz*, em constante reelaboração de si mesmo e das fronteiras discursivas nas quais se insere.

O narrador ondulante caracteriza a escrita de Silviano Santiago em um gênero discursivo também ondulante. Trata-se de uma escrita em movimento que espera de seu leitor novas estratégias de leitura, pois se trata de uma nova forma de se fazer ficção. O narrador deseja que esse leitor – disposto a comprar e ler o livro – retire uma-a-uma as camadas dispostas sobre o texto, perceba as sobreposições que caracterizam o *eu-que-diz*, vislumbre algumas subjetividades do eu-empírico coladas ao eu-ficcional, biografemas escolhidos de forma a tornar essa aderência mais uniforme, sem, no entanto, conseguir, devido à própria matéria narrada. O narrador anseia que o leitor compreenda que as dobras tecidas na enunciação também revelam as aderências do eu empírico-ensaísta ao eu-ficcional, ressignificando o papel do leitor que é convidado a ler com outros olhos, sob uma nova perspectiva, as obras que se encontram a sua frente.

3

Da ficção à teoria: a (re) organização de fronteiras

3.1

***Stella Manhattan*: o narrador em dobra**

O ficcionista Silviano Santiago – por meio de seu conhecimento acadêmico – promove uma fecunda reflexão teórica no enunciado discursivo das obras do *corpus* sobre o processo de enunciação narrativa. Os livros selecionados evidenciam os diálogos tecidos entre o autor-ensaísta e o autor-ficcionista, projetados no discurso literário por meio de um narrador ondulante, que ora se materializa como a ficcionalização da *bios* do autor empírico e ora se constitui como um personagem-escriptor, construído discursivamente.

A teorização no espaço ficcional das obras do *corpus* se processa e se organiza a partir da ficcionalização da experiência autoral. O autor (presente no discurso literário) e suas obras dialogam através do processo enunciativo, afinal “um enunciador elabora seu discurso a partir de outros discursos” (BAKHTIN, 1988, p.74). Isto significa afirmar que nenhum discurso é autônomo, está sempre perpassado pelo discurso do outro, em uma construção contínua de significados. Nesse sentido, o discurso literário produzido por Silviano Santiago encontra-se infundido pelo seu outro discurso, o discurso acadêmico e teórico.

Iniciando a análise com *Stella Manhattan*, observa-se que a obra se organiza em torno de dois eixos discursivos. O primeiro eixo apresenta uma narrativa linear em que figuram personagens com práticas e identidades desviantes. Na narrativa, o discurso do poder (representado pelo professor Aníbal e pelo coronel) e o do saber (representado pelo professor Marcelo) articulam-se binariamente, seus representantes caracterizam-se pela dubiedade, pelo desdobramento do eu no outro transgressor (coronel/viúva negra, Aníbal/voyeur,

Marcelo/homossexual). A personagem-título também apresenta essa dubiedade, porém difere dos demais porque não se articula com nenhum desses discursos³².

O estudo aqui delineado não almeja analisar as identidades transgressoras, presentes no primeiro eixo discursivo. Nosso intento consiste em compreender como se processa o diálogo tecido entre autor e narrador na enunciação narrativa. É perceptível como o eixo discursivo linear se constrói baseado em um saber acadêmico, respaldado pelo conhecimento sólido de seu escritor. No espaço interacional entre o eu (acadêmico) e o outro (narrador), concebe-se o dialogismo, permitindo que a palavra escrita apresente em si a perspectiva de outra voz. Segundo Wander Melo Miranda, é através da fala ficcional, em um processo de deslocamento, que o autor se manifesta:

“*Stella Manhattan* incorpora a vivência do autor às vicissitudes enfrentadas pelos personagens, não com o objetivo de mascarar experiências autobiográficas, mas com o intuito de questionar o legado burguês da separação entre vida e arte, entre criador e leitor (...).” (MIRANDA, 1992, p. 79)

A vivência autoral a que Wander Melo se refere na citação transcrita acima diz respeito à concepção de Bakhtin de que o “o discurso é uma enunciação que torna possível considerar a *performance* da voz que o enuncia e o contexto social em que é enunciado” (BAKHTIN *apud* MACHADO, 1990, p. 136). Ou seja, a incorporação da vivência do autor não pretende camuflar uma escrita autobiográfica, mas explicitar o caráter polifônico do texto, uma vez que, para Bakhtin, a premissa autêntica da prosa romanesca é a “estratificação interna da linguagem, que torna o romance um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN *apud* MACHADO, 1990, p. 136).

Inserir-se o real – perceptível nos biografemas que aludem ao escritor empírico Silviano Santiago – no plano ficcional. A palavra empregada no romance está sempre contaminada pela experiência da voz que enuncia o discurso, portanto, nessa premissa, depreende-se que o discurso do escritor se apresenta metateoricamente nos mecanismos de enunciação, bem como no enunciado em análise.

³² A proposta aqui delineada não pretende prosseguir na análise das identidades transgressoras – marcas da escrita de Silviano Santiago. Desenvolvi esse estudo em minha dissertação de Mestrado: *Graças de um Corpo: escrita e identidade em Silviano Santiago* (UERJ, 2001).

Stella Manhattan, romance escrito nos anos 80 e ambientado durante o período do golpe militar no Brasil, faz referência denotativa à ação de jovens brasileiros radicados nos Estados Unidos. Sua publicação interrompe uma tendência memorialística, surgida no espaço literário brasileiro depois do golpe militar, nos anos 70, que consistia na escrita de textos em tom documental com o intento de recuperar um momento específico da nossa história. Sabemos por meio da entrevista, concedida em dois de maio de 2002, a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira³³, sobre o desinteresse juvenil de Silvano Santiago pela política no período um pouco anterior e logo posterior ao golpe de 64:

“Não queríamos estar a serviço de governos pelos quais tínhamos total desprezo. É claro que estou falando do meu grupo; outros grupos tinham posições políticas muito mais nítidas. Minha posição não era tão nítida, até porque eu era uma pessoa mais interessada nas artes do que na política. Acrescento que me interessava muito pouco por história. Tinha um conhecimento da coisa histórica, mas não ia longe.”

Portanto, a obra se afasta do tom documental – marca referencial das primeiras publicações sobre o período militar – com o intento de funcionar como um exercício memorialístico de seu autor, uma tentativa de recuperar, por meio de sua vivência pessoal (viver fora do país por um bom tempo) e da ficcionalidade, um período histórico nebuloso. A obra passa a “questionar o legado burguês da separação entre vida e arte”, quando substitui a esquematização apriorística do romance romântico-realista por um universo ficcional que não se consegue apreender em sua totalidade. Trata-se de um universo erigido em torno de personagens com conduta desviante, desdobrados por um eixo dicotômico que articula a concepção de normalidade/transgressão e visibilidade/invisibilidade.

As ações de tais personagens não são passíveis de uma expressão exata. O desenlace da trajetória de Stella-Eduardo, por exemplo, não se concretiza ao final da leitura. Por não se relacionar com o discurso do poder ou do saber: forças motrizes que impulsionam os dualismos (contidos nos discurso) e marcam o efeito-dobradiça tanto da personagem principal como das personagens secundárias, a personagem principal desaparece, dilui-se na narrativa. Intuímos –

³³ Disponível em CPDOC/FGV Estudos Históricos, Arte e História, nº 30, 2002/2, <http://cpdoc.fgv.br/laboratorios/lapes>. Acessado em 04/05/2013.

pela voz acusadora da vizinha – que Stella-Eduardo provavelmente será morta, mas a incerteza permanece.

O efeito-dobradiça se faz sentir também na estrutura narrativa de *Stella Manhattan*. Os parágrafos apresentam encadeamentos de fatos dispostos sucessivamente, entrecortados ora por diálogos escritos entre aspas, ora pela transcrição do pensamento de alguma personagem, marcado com letras em itálico, ora pela presença do discurso indireto livre. Tais recursos provocam *fluidez* na ação narrativa:

“Vai ver jantou ontem com o embaixador e este lhe fez algumas queixas em particular. *Quem sabe ele só quer é me ajudar, me avisar, medida de prevenção, Eduardo, você compreende, não compreende, Eduardo? quem avisa amigo é, fica sem susto que estou do seu lado, numa boa, pra te safar. Você me quebrou o galho antes, agora é a minha vez,* imagina a fala descontraída do Vianna quando conversam a sós e sente confiança nele, se abrir com ele, é o melhor que pode fazer, acredita Eduardo, mas logo pondera que confiança, se há entre eles, vem mais dos laços de cumplicidade que foram atados do que do caráter do homem. *De gente melosa, passo longe como do diabo. Mela aqui, mela acolá, borra aqui, não borra acolá, e vai pondo e tirando máscaras segundo a conveniência (...)*” (SANTIAGO, 1991, p. 41)

Passa-se de um foco a outro – por meio de um narrador impessoal – que se preocupa em tecer um emaranhado de situações que culminam em uma rede de intrigas envolvendo Stella-Eduardo:

“Carlinhos é buss-boy no restaurante onde você almoça todas as quartas com o coronel.”

“Como é que você sabe que almoço – “ (...)

“O óbvio, Eduardo. Espião. Você frequentando ao mesmo tempo os brasileiros exilados em Nova Iorque, se fazendo de amigo de todos, do Mário, do seu xará, o do cinema. Pensaram” (...)

“Eduardo retira a garrafa de uísque do barzinho. *Tá tão tranquilo, tão seguro, tão calmo. Já deve estar a par de tudo, que a Viúva [o outro transgressor do Coronel Vianna, adido militar em Nova Iorque, que se desdobra em um ethos sadomasoquista para satisfazer sua conduta sexual desviante] esteve aqui, trocou de roupa, até que o apartamento da Amsterdam está no meu nome. Resolve jogar madura para colher verde. Vamos, Stella, é a sua vez* pensa mudando de voz e gestos.” (SANTIAGO, 1991, p. 170)

A narrativa torna-se tátil, o leitor é convidado a manuseá-la, é convidado a apreender como as personagens em dobra, ali projetadas em uma narrativa-

dobradiça, atuam como o *outro* transgressor, o *outro* distante que se inscreve no corpo do texto. Esse *outro*, no caso específico da personagem Eduardo, desdobra-se em Stella, sua identidade homossexual, disfarçada no âmbito público (em seu local de trabalho), exposta no âmbito privado (em casa, entre seus amigos). Esta é a razão de Eduardo-Stella ter sido mandado, por seus pais, para o exílio nos Estados Unidos:

“Me arrancaram da vida deles como se fosse uma casca de ferida. Cabe a mim fazer o mesmo. Chorar mais é que não vou. Nem lamentar. Já era, desanuviava a cabeça. (...) Pela primeira vez desde que tinha chegado a Nova Iorque, Eduardo pensa no pai e na mãe, pensa nos dois, como uma falta, e não como uma razão de queixa. Parece que olha uma jarra procurando com insistência as rosas, deviam estar ali e não estão. Tinham desaparecido no ar, sumido, como num passe de mágica.(...) Eduardo sente falta.” (SANTIAGO, 1991, p. 43)

O discurso narrativo, metateoricamente, evidencia seu efeito-dobradiça ao apresentar um debate bastante elucidativo entre o jovem Marcelo, recém-chegado do Brasil, e Aníbal, professor universitário radicado nos Estados Unidos há muito tempo. Marcelo é recebido em casa por Aníbal. Quando observa gravuras expostas nas paredes do apartamento do professor, teoriza sobre a arte de Lygia Clark, e mais adiante, sobre suas pretensões literárias:

“O ideal é que a obra de arte seja consumida por todos os cinco sentidos ao mesmo tempo. (...) Quero fazer um poema, um livro onde a apreensão pelo tato seja o que importa. Pedir ao leitor que pegue as palavras com as mãos para que as sinta como se fossem vísceras, corpo amado, músculo alheio em tensão. Que as palavras sejam flexíveis, maleáveis ao contato dos dedos, assim como antes, na poesia clássica, elas eram flexíveis e maleáveis quando surpreendidas pela inteligência. Quero que a polissemia poética apareça sob a forma de viscosidade.” (SANTIAGO, 1991, p. 128)]

Sua fala e sua concepção de texto literário são descartadas por Aníbal, que afirma:

“Ai, meu jovem, tudo isso que você diz é uma imensa futilidade! Não perca tempo. Séculos e séculos de tradição nos legam o livro tal como ele é, e a leitura tal como ela é (...). Melhor artista é o que canaliza com mais propriedade as suas respostas à história da cultura. Caso contrário, faz qualquer coisa que dura vinte minutos e pronto! (...) dura vinte minutos porque ninguém entende, ninguém incorpora essa, digamos, coisa à sua vivência como a gente incorpora um grande livro que foi apreciado através da leitura tradicional.” (SANTIAGO, 1991, p. 128)

As leituras de Marcelo e Aníbal são díspares. O primeiro acredita na ousadia como força criadora, acredita que a ousadia impulsiona uma escrita ou uma obra de arte para a fruição do outro. De acordo com Barthes, um texto de prazer seria:

“aquele que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 1996, p. 22)

Para Marcelo, “o interstício da fruição produz-se no volume das linguagens, na enunciação” (BARTHES, 1996, p. 20) e não apenas na sequência dos enunciados. O jovem professor se inscreve, no plano textual, como a voz dissonante em relação à importância, à autoridade do sujeito-escritor. Ele acredita que “no momento em que todo e qualquer homem se manifestasse, acabaria a distinção entre criador e leitor. Todos seriam criadores, criadores trabalhando os materiais da vida e da arte numa festa de grandes afirmações.” (SANTIAGO, 1991, p. 129).

Em outras palavras, a proposta evidenciada no corpo textual consiste em questionar o legado de separação entre vida e arte, possibilidade essa considerada inviável pela leitura tecida por Aníbal. Para ele, qualquer movimento contrário à tradição literária é uma forma anárquica de se posicionar contra o *establishment*: “o homem se profissionaliza para servir ao próximo, para ser útil à cidade, ao país, à Humanidade.” (SANTIAGO, 1991, p. 129).

Observa-se, na narrativa, a conceituação teórica da proposta da obra: a ousadia, a superposição de camadas discursivas. A narrativa é elaborada a partir de um encadeamento discursivo – uma ideia que remete a outra, que remete a outra – com o objetivo de explicitar, no plano ficcional, o discurso metateórico empreendido por um narrador – distante e impessoal, no primeiro eixo narrativo – e que se apresenta, no segundo eixo narrativo, em primeira pessoa, sujeito-autor e sujeito-observador diluído no discurso.

A impessoalidade do primeiro eixo narrativo é obtida por um narrador de 3ª pessoa, que assume seu papel de bem narrar o desenvolvimento linear em que Stella-Eduardo e os demais personagens coexistem. O primeiro eixo apresenta

uma escrita centrada em um sujeito-narrador pleno e autônomo, que endossa a separação entre vida e arte. No entanto, as personagens do romance – desdobradas em um eu aceito socialmente em oposição ao seu outro desviante, com referências subjetivas à vivência autoral – permitem que se vislumbre o alargamento do espaço ficcional, pois se apresentam como uma tentativa de se repensar e de se “questionar” a separação entre vida e arte. Isso é possível, por que, nas inúmeras dobras que a narrativa elabora sobre si mesma, inferimos – ora por meio da fala das personagens, ora pelo olhar acusatório da vizinha que espia/condena – a presença do discurso acadêmico *paralelepípedo*³⁴.

A presença de um discurso acadêmico na narrativa ficcional é endossada pelo segundo eixo narrativo: o recorte abrupto da linearidade discursiva do primeiro eixo, intitulado “Começo: o narrador”. Nesse ínterim, duas vozes dialogam sobre a criação literária elaborada por um dos sujeitos, provocando o surgimento das etapas do processo enunciativo empreendido pelo sujeito-autor (aquele que escreve um livro e é observado pelo seu primeiro leitor).

No plano da enunciação, concretiza-se o processo de ficcionalização do autor e do leitor, intensificado pela diferença e ritmo trazidos ao discurso pela forma de diálogo. Ao explicitar os mecanismos da criação do processo enunciativo por meio do diálogo entre o sujeito-narrador-autor e o sujeito-leitor-observador, o segundo eixo discursivo, assim como o primeiro, problematiza o fazer literário, o distanciamento entre sujeito e discurso.

Para facilitar a análise aqui empreendida, nomearei as vozes que dialogam no capítulo “Começo: o narrador” da seguinte forma: uma se delineia como *você-escritor* e o outro se configura como *você-narrador*. O *você-escritor* redige um livro em primeira pessoa, logo também é narrador. Além disso, é observado durante todo o processo de sua escrita pelo *você-narrador* – que assume o papel de primeiro leitor da escrita do outro, bem como o papel de crítico mordaz do “você” que escreve. O *você-narrador*, além de se apresentar como leitor, é um observador atento do processo enunciativo empreendido pelo *você-escritor*:

³⁴ O termo *paralelepípedo* é empregado pelo sujeito observador, uma das vozes que dialogam no capítulo “Começo: o narrador”, para ironizar a ousadia do sujeito enunciativo do discurso que se arrisca a deixar a *trilha* ficcional já institucionalizada: “Confesso que não esperava que fosse tão longe porque te sei medroso ao deixar a trilha batida do que você chama de conhecimento sólido, e você sempre diz sólido como se estivesse se referindo ao peso de um paralelepípedo.” (SANTIAGO, 1991, p. 79)

“Você vira para mim e me diz que me despreza agora. Levo um susto, pois até então tínhamos sido bons amigos – lembra-se do último romance? – unha e carne como se diz. Você continua me chamando de seu primeiro leitor de merda. E depois começa a se queixar: que não te ajudo em nada; pelo contrário: só sirvo para te inibir, para tornar as coisas mais difíceis do que já são” (SANTIAGO, 1991, p. 72).

O *você-escritor* e o *você-narrador* também podem ser entendidos como uma única voz representada em dobra no plano textual. A ambiguidade da utilização do pronome de tratamento “você” permite que se vislumbre um efeito-dobradiça na configuração da voz (ou das vozes) que se apresentam no capítulo:

“Lygia descobriu a dobradiça que deixa as superfícies planas se movimentarem com a ajuda das mãos do espectador” (SANTIAGO, 1991, p. 127).

Do mesmo modo, a leitura que aqui se pretende apresentar anseia por acariciar o corpo textual e suscitar hipóteses para as vozes que dialogam no capítulo “Começo: o narrador”. Em um primeiro momento, a impressão que permanece é que o capítulo se apresenta como um corte, um rasgo na linearidade discursiva, sem ponto de contato com o primeiro eixo discursivo. A análise detalhada desse capítulo permitirá que se vislumbre, no diálogo encenado, o processo elaborativo de criação literária, por meio de um espelhamento discursivo, obtido com o emprego do pronome “você”³⁵.

O capítulo estabelece um corte na progressão da ação narrativa elaborada por um narrador impessoal e confiável, que se propõe a bem narrar os acontecimentos. Demonstrando que a elaboração do processo enunciativo é descontínua, o capítulo põe em debate o discurso narrativo pautado pelo fluxo ininterrupto de ações. Ou seja, interrompe a ação discursiva do primeiro eixo para propor uma reflexão sobre o fazer literário dentro do discurso ficcional.

A desconstrução da autonomia do narrador (de 3ª pessoa) do primeiro eixo discursivo se processa através da exposição dos meandros da subjetividade do narrador em primeira pessoa (no segundo eixo narrativo) em diálogo com o outro (seu observador ou seu alterego ou seu desdobramento). O surgimento de duas vozes que polemizam entre si provoca o descentramento do sujeito interlocutor (de 3ª pessoa), que passa a não ser mais o ponto de referência e o articulador do

³⁵ Ambiguidade e aderência que será trabalhada no próximo capítulo.

enunciado, o narrador confiável a quem se podia delegar a tarefa de apresentar a inquietante trama discursiva envolvendo personagens de conduta desviante, em um jogo de poder e de saber no período pós-golpe militar.

Em outras palavras, a concepção de um sujeito enunciator único e independente dificilmente se mantém quando se reavalia e se reflete sobre a relação entre obra e autor. Descentrado, o sujeito cinde-se, fragmenta-se e adquire novos significados e diferentes identidades. Uma leitura plausível vislumbra a ficcionalização do escritor no plano textual, a sua marca nas personagens por meio de um processo especular:

“(…) a voz narrativa, até então em 3ª pessoa, assume uma primeira pessoa que se desdobra numa outra, a do autor, com a qual passa dialogar. (...) O autor torna-se seu próprio interlocutor, o que lhe permite, através da renúncia momentânea da impessoalidade da 3ª pessoa, manifestar-se autobiograficamente enquanto escritor em ação, ao mesmo tempo em que aparece ficcionalizado como objeto entre outros objetos narrativos, um personagem entre personagens.” (MIRANDA, 1992, p. 80)

O jogo de rebatimento ocorre, porque há o desdobramento das vozes em um primeiro narrador que observa a escrita do outro, comentando sobre o seu ato de escrever. E há também o desdobramento em um segundo narrador, que – ao mesmo tempo em que escreve aparentemente sobre sua experiência pessoal – é observado pelo primeiro narrador. Há, portanto, um contínuo eco de vozes que rebatem no texto ficcional, conforme assinalou Izidoro Blikstein:

“O discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma textualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço.” (BLIKSTEIN, 1995 p. 45)

No início do capítulo “Começo: o narrador”, observa-se uma espécie de prólogo, elaborado por um narrador em primeira pessoa que, displicentemente, comenta sobre como, às vezes, ao encher uma xícara com leite, ele não consegue interromper a ação que executa. Sabe que deve parar de encher, mas não o faz. A mão permanece pendente, sem interromper o movimento.

O narrador continua comentando sobre o leite que transborda da xícara para a toalha, que se espalha da toalha para o chão. Depois, menciona os músicos do metrô parisiense e como sua melodia espalha-se pelos túneis e galerias,

contagiando os transeuntes. Tanto o leite derramado quanto a música do metrô são exemplos de ações que, segundo o narrador, provocam um “transbordamento inevitável da energia que acaba por tornar imprevisível o fim da ação que se começou a fazer” (SANTIAGO, 1991, p. 69).

O narrador procura, por meio dos exemplos metafóricos citados, enfatizar a ideia de movimento contínuo, de uma ação ininterrupta e intensa que se executa incessantemente. Seu raciocínio ágil entrelaça tais exemplos e afirma que “sem um fim conveniente que lhe é imposto, de repente a ação sai do plano real e prático para entrar nas terras do acaso. Alguma coisa tinha-se desligado da minha vontade” (SANTIAGO, 1991, p. 69). O leite derramado e o galope do cavalo podem ser entendidos como metáforas para o movimento ininterrupto do gozo sexual, em uma tentativa de aludir ao prazer da escrita como pontuou o teórico: “... cabe à arte atuar como uma maquinação ousada de gozo, um desperdício de energia, como é sugerido por duas metáforas: o leite que transborda da xícara e o galope do cavalo.” (MIRANDA, 1992, p. 81).

E tais metáforas podem também ser compreendidas como uma alusão ao ato de escrever, a criação literária vista como ação ininterrupta, como um movimento interno e íntimo do sujeito-autor. O prólogo que antecede o início do capítulo organiza-se de forma a antecipar ao leitor que as ações que serão descritas podem ser compreendidas como reflexos de movimentos intermitentes, movimentos os quais o narrador não consegue conter ou controlar. São ações que “se desligam” da vontade do narrador, que fluem, por isso podem ser adjetivadas como autênticas, pois não são respaldadas pelo conhecimento *sólido* do escritor acadêmico, projetado no discurso literário, no desdobramento da estrutura narrativa do texto em análise.

O discurso do narrador, nesse breve prólogo, é difuso; menciona o leite que derrama, os músicos do metrô, teoriza sobre ação e reação, compara o ritmo dos músicos parisienses ao galope de um cavalo amestrado. Encontra pontos de contato entre o ritmo dos passos dos usuários do metrô e o ritmo dos galopes do cavalo ao encontrar uma fêmea no cio, interrompe essa linha discursiva e cita João Cabral. Novamente, teoriza sobre arte, interrompe suas observações e recomeça a detalhar as nuances e características de cada um dos músicos.

Termina o prólogo afirmando que, no músico mais retraído, “explodia nele um acúmulo de energia que fugia da norma que satisfaz a necessidade”

(SANTIAGO, 1999, p. 71). A aparente ausência de linearidade do discurso delineia-se como uma estratégia empregada pelo narrador com o intuito de registrar, na escrita, a descontinuidade da construção do seu pensamento: uma ideia remete à outra, que suscita uma lembrança, que remete a outro fato. Não se trata de uma narrativa *mîse en abyme*³⁶ assemelha-se mais a uma tentativa de captar todos os estágios, ou todos os meandros, da ação de escrever.

Escrever como um ato contínuo, uma ação sobre a qual não se tem controle, um movimento que impulsiona o narrador a se deslocar, a se espalhar como leite derramado. Nesse prólogo, o discurso fragmentado pretende registrar o pensamento criativo em ação, a escrita é elaborada como se o narrador, por meio dessa fala entrecortada por citação a João Cabral e a reflexões teóricas, tomasse de empréstimo junto ao autor empírico o comprometimento em deixar a escrita transpirar. Ação contínua, sem amarras, o escrever como movimento ininterrupto, como “explosão” de ideias e pensamentos que não se limitam nem se encaixam em modelos narrativos.

O prólogo do capítulo “Começo: o narrador” não se articula com o que será desenvolvido a seguir. Não há uma sequência narrativa ou uma retomada das ideias ditas antes na continuidade do capítulo. Esse momento discursivo é um espaço propício para que o sujeito-narrador se apresente como sujeito–escritor em processo de criação. Ou seja, o narrador registra os meandros criativos para a elaboração do capítulo, que se inicia com um diálogo entre duas pessoas que não são efetivamente identificadas.

Trata-se de uma explanação elucidativa, com o intento de esclarecer ao leitor que o ato de escrever está associado à tentativa de expor os pensamentos mais íntimos da voz enunciativa do discurso. O escrever como sinônimo de ação que não conseguimos conter, que flui ininterruptamente, fazendo com que as palavras “se espalhem”, revelem mais do que era para ser dito, endossando a perspectiva de questionar e interromper a separação entre obra e vida. Cria-se, na escrita, a aparente espontaneidade do sujeito-escritor durante o fazer literário.

Terminado o prólogo, tem início um diálogo entre dois sujeitos que não são nomeados e que, aparentemente, não apresentam relação com a ação narrativa

³⁶ O crítico Lucien Dallenbach define que a *mîse en abyme* corresponde “a toda inserção de uma narrativa dentro da outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém”, transcrito de *A ficção da escrita*, de Claudia Amigo Pino.

do primeiro eixo discursivo, envolvendo os demais personagens. A voz enunciadora do discurso (o primeiro leitor) comenta sobre o ato de escrever do *você-escritor* a quem se refere, funcionando como seu superego crítico, que ri de seus escritos, tece comentários irônicos, expondo através de suas palavras o ridículo da escrita do outro:

“(...) todo o tempo estive te lendo por detrás dos seus ombros como sempre faço, e você só não escutou a minha risada irônica porque a abafei por diversas vezes. Em determinado momento me lembrei de um provérbio da meninice, “pretensão e água benta...”, e você só não o escutou porque contive a língua. Contive a língua porque era única maneira de ver até onde você tinha coragem de ir. Você foi. Foi longe. Parabéns.”(SANTIAGO, 1991, p. 79)

As vozes que dialogam no capítulo podem ser entendidas como o desdobramento da figura do autor implícito, construída pela escrita. O *você-escritor* que se aventura a deixar transparecer sua experiência pessoal naquilo que escreve, é observado de perto por um narrador-leitor, que o encoraja a continuar a escrever aquilo que ele “não teria coragem de escrever ou expor para os amigos mais íntimos” (SANTIAGO, 1991, p. 80). O observador critica seu observado, comenta que “aceitando que os valores subjetivos e a experiência pessoal explodam no texto” (SANTIAGO, 1991, p. 80), este (o observado) está se contradizendo, porque estará permitindo a sua exposição enquanto escritor. Ou melhor, com sua aquiescência, o observador está incentivando o desnudamento do *outro* num plano que deveria ser meramente ficcional.

O plano ficcional se apresenta, novamente, dobradiça em ação. O diálogo entre o *você-escritor* e o *você-narrador* amplia o campo ficcional ao desempenhar o papel de funcionar como espaço para teorização literária. É possível vislumbrar, no desdobramento das duas vozes, a presença do autor empírico, implicitamente projetado no discurso literário. Pode-se entender o diálogo empreendido pelos dois vocês como uma tentativa de encenar o ato de se despir do escritor acadêmico que afirma, metaforizando o saber, abandonar aos poucos o conhecimento–paralelepípedo para deixar *transpirar* sua experiência pessoal. Nota-se, portanto, que há, de forma disfarçada, marcas do autor implícito no discurso em análise. Wayne Booth assim elabora sua conceituação de autor implícito:

“O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual este autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime.” (BOOTH, 1980, p. 91)

Em outras palavras, significa dizer que o autor implícito – “conjunto de normas e escolhas” (BOOTH, 1980, p. 91) – é uma “versão” do autor empírico projetado no texto. Ainda de acordo com Booth, “enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (BOOTH, 1980, p. 88). A categoria se situa entre dois planos: o real e o ficcional. Lygia Leite resume, dessa forma, o conceito de autor implícito em Booth:

“O Autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história.” (LEITE, 1989, p. 25).

A escolha do título do segundo eixo narrativo do romance sugere que se trata de um começo do escritor, seu primeiro passo no universo ficcional, livre das amarras acadêmicas, sua tentativa de deixar sua experiência pessoal aflorar no campo discursivo. Ou seja, o sujeito-autor – delineado, no capítulo, como objeto e voz discursiva – promove no “recorte” a teorização sobre o fazer literário, sobre a separação entre vida e obra, reformulando e modificando a concepção realista de narrador de romance em 3ª pessoa. Assim o faz, demonstrando a descontinuidade do processo criativo, interrompendo o discurso narrativo para retomá-lo depois.

Ao abolir o narrador confiável, em terceira pessoa, que mantém a distância estética do fato narrado³⁷ e adotar uma forma particular de narração, o autor empírico, diluído no campo ficcional, vai iniciar um processo de desnudamento –

³⁷ Conforme demonstrado no capítulo anterior, quando mencionei a conceituação teórica da categoria do narrador, tanto a postulada por Benjamin como a definida pelo próprio Silviano Santiago. No decorrer do presente estudo, retomarei a essa terminologia para, em perspectiva comparada, ratificar a definição ondulante para a voz enunciativa dos discursos do *corpus*.

encenado por meio do desdobramento do *você-escritor* no recorte “Começo: o narrador” – ao se propor a escrever, no âmbito ficcional, sua experiência pessoal:

“(…) vi que você ia deixando transpirar pensamentos que você traz escondidos no fundo da sua experiência pessoal e que você julga superficiais – isto é, sem o peso do paralelepípedo – porque não são respaldados pelas suas leituras acadêmicas.” (SANTIAGO, 1991, p. 80)

Tomando de empréstimo o termo empregado pela personagem do jovem professor Marcelo: *que as palavras sejam flexíveis, maleáveis*. O efeito-dobradilha da narrativa em análise vislumbra a hipótese de se observar, na passagem acima, a ficcionalização do eu-empírico no discurso literário. Nas inúmeras dobras que o discurso tece, pode-se coadunar com o pensamento de Wander Melo Miranda e afirmar que “o eu-empírico assim ficcionalizado, literalizado como narrador e/ou personagem, vê-se, na retrospectiva deflagrada e no presente narrativo, como outro objeto de crítica e reflexão distanciado” (MIRANDA, 1992, p. 63).

A voz que observa se surpreende diante da ousadia do *você-escritor* em caminhar sem estar respaldado pelo seu conhecimento acadêmico. O *você-escritor* se aproxima da imagem do autor empírico através da observação do outro, que é uma voz ficcionalizada ambigualmente por meio do uso do pronome “você”. Nessa perspectiva, é possível também inferir outra suposição: a elaboração do discurso narrativo suscita a hipótese de se estar diante do eu-empírico ficcionalizado, quando, em outra análise, trata-se de um efeito narrativo, mais uma dobra do discurso para formular a sensação de se projetar o escritor empírico no campo discursivo.

Nota-se, portanto, que o *você-escritor* – a voz que escreve um livro no campo ficcional do recorte “Começo: o narrador”, que faz parte do romance *Stella Manhattan* – aproxima-se da concepção de eu-empírico ficcionalizado por meio da voz que o observa. Cristaliza-se, dessa forma, um distanciamento entre o observado e quem este “representa” (o autor), provocado pelo olhar perscrutador da outra entidade ficcional (o observador). O texto provoca inúmeras leituras, porque seu campo de atuação não se limita a narrar acontecimentos ou fatos envolvendo personagens fictícias. O texto se apresenta maleável porque coloca “a si mesmo e a seu produtor como referente e objeto literário de reflexão” (MIRANDA, 1992, p. 63).

Ao colocar o fazer ficcional e a ficcionalização do escritor como elementos de reflexão no discurso enunciativo, Silviano Santiago faz com que o texto literário amplie seus limites para além da concepção apriorística tradicional do gênero romance. O efeito-dobradiça da narrativa torna as fronteiras maleáveis, o campo ficcional e o campo teórico fundem-se, não são mais rigorosamente delimitados.

3.2

Uma história de família: o narrador solitário

Em outra obra do *corpus* – *Uma história de família* – o entrelaçamento do discurso teórico e literário se processa por meio de um narrador em primeira pessoa que encena um diálogo com Mario, seu tio falecido há bastante tempo, com quem teve pouquíssimo contato durante sua infância. No monólogo erigido em forma de diálogo, o narrador almeja contar a história de sua origem e compreender como Mário – considerado estranho e diferente – se inseria no contexto familiar.

A proposta discursiva evidencia, gradativamente, o anseio paradoxal do narrador: desviar o foco da atenção para o outro distante, já morto e, ao mesmo tempo, constituir-se enquanto sujeito. O narrador deseja delinear sua identidade e, com esse intento, elabora sua enunciação tentando equilibrar-se na gangorra lúdica do ocultar-se/revelar-se. O movimento da escrita impede o apagamento do *eu*-ficcional em nome do *outro*; mesmo sem revelar seu nome, o narrador fracassa em sua tentativa de se anular na enunciação narrativa, uma vez que seu discurso consegue provocar um efeito-dobradiça: a projeção do *eu-que-diz* no *outro* morto, ausente, sem voz.

A materialidade do sujeito enunciador do discurso só se torna tátil conforme avança a pesquisa por suas referências familiares. A tentativa de se ocultar por meio do discurso que elabora tem um efeito às avessas, pois o narrador, através desse deslocamento, provoca, justamente, o que pretende evitar: emerge durante a narrativa, ganha voz e vez. Para tentar evidenciar esse movimento da escrita, é preciso refletir na escolha feita pelo narrador: por que o interesse, em específico, por Mário? Porque Mário traz a marca da diferença, sua fisionomia e seus gestos revelam um estigma: a imperfeição. A família do

narrador vive em Pains, uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, seus avós são imigrantes italianos e, mais do que se estabelecerem em terras brasileiras, o que realmente almejam é a invisibilidade social: sua total aceitação pela comunidade na qual estão inseridos. Mário é a nota dissonante, é a impossibilidade de se atingir o que tanto desejam.

Em cidades menores, como é a cidade onde se passa parte da ação narrativa, a necessidade de se sentir pertencente à comunidade rege o comportamento de seus habitantes, que tentam se adequar aos valores e costumes do grupo social em que estão inseridos.

“Esse excesso em casa era o modo como buscava uma certa invisibilidade para a família em Pains. Todos tinham de ser corretos demais para dar impressão de que não eram diferentes e opacos.” (SANTIAGO, 1992, p. 31)

Em seu livro, intitulado *O declínio do homem público*, Richard Sennet aborda a questão do forasteiro, do estranho que vem de longe e de sua sensação de não pertencimento ao espaço físico no qual se encontra. Isso ocorre porque, geralmente, nesses grupos, as pessoas têm consciência de si e não reconhecem esse outro que vem de longe como parte daquela comunidade:

“o estranho é sinônimo de forasteiro e surge em uma paisagem onde as pessoas têm percepção suficiente de suas próprias identidades para poderem criar regras sobre quem se enquadra e quem não se enquadra.” (SENNET, 1998, p. 68).

Assim, diante dos olhos da pequena Pains, pairam sobre a matriarca e sua família dois aspectos distintivos: a condição de estrangeiro (imigrante) e a loucura, o desvio, a marca da diferença (Mário). A avó do narrador entende que a discriminação velada por parte dos habitantes está direcionada a Mário – parte visível da condição de diferente da família – por isso acredita que, eliminando o filho, obterá a tão almejada invisibilidade social, como se sempre tivesse feito parte da história da cidade.

O narrador-personagem também se sente estigmatizado, marcado por uma doença, que não é em momento algum nomeada. Há referências que, quando criança, sofria de coqueluche, mas tal hipótese não se confirma dando prosseguimento à leitura do texto. No discurso tecido, em que anseia por conhecer a trajetória de seu tio, o narrador constitui-se e toma conhecimento de si mesmo.

Trata-se de um narrador com características que remetem à biografia do autor empírico, suscitando a hipótese do procedimento de ficcionalização da *bios* do escritor na narrativa.

Essa hipótese é endossada pela utilização, por parte do narrador-personagem, de um recurso estilístico ambíguo na elaboração da escrita do outro (Mário) e na elaboração da escrita de si (sua história): o pronome de tratamento “você”. Ao empreender tal recurso, o narrador refere-se a um personagem específico, tio Mário, que já faleceu. A repetição do vocativo e o uso do pronome aproximam, aparentemente, o narrador e o louco da família.

Trancado em seu apartamento, observando o movimento da rua pela janela, lançando seu olhar para a antiga fotografia da cidade de Pains, ampliada para que ele pudesse observar os detalhes das ruas e construções da cidade, o narrador dialoga consigo mesmo enquanto direciona seu discurso a Mário. É possível inferir, por meio de alguns detalhes – como o fato de se sentir cansado e de não sair de casa –, que o narrador está doente³⁸, debilitado e solitário.

Conforme as dobras discursivas vão evidenciando, o narrador sente vergonha por sua condição de doente, esconde-se por detrás das palavras com que interroga Dr. Marcelo – médico da esposa do farmacêutico, Sr. Onofre, amante de sua avó – em busca dos fatos ocorridos, no passado, com seus familiares. Esconde-se por meio do emaranhado de palavras que profere, direcionando-as a Mário, pois o sujeito-narrador tem consciência de que seu discurso – por não nomear sua doença – não é um discurso descompromissado.

O narrador se encontra doente, logo a discriminação, a culpa, a vergonha tornam tio e sobrinho pessoas próximas e distantes ao mesmo tempo, porque a marca da diferença os aproxima, mas somente o sobrinho tem consciência de ser diferente, compreende seu sofrimento e sua dor. O tio, preso à sua loucura, desconhece o ódio e o desprezo que seus parentes têm por ele; alheio aos olhares enviesados, Mário é feliz. Somente o sobrinho sente-se rejeitado ou acredita ser negligenciado por sua família, é essa característica que o afasta do tio, porque sua fala, seus gestos e posturas não são ingênuos como os de Mário.

O emprego do pronome de tratamento “você” em *Uma História de Família* permite outras leituras possíveis. Pode-se afirmar, por exemplo, que, além

³⁸ Enfocarei melhor essa questão no capítulo 4: “Da ficção à entrevista: as sobreposições discursivas”.

de provocar uma (pseudo) aproximação entre tio e sobrinho, o “você” textual consegue tornar o leitor solidário ao problema apresentado. Mostra-se o ódio que Mário provoca, a sua inocência, o desprezo que os parentes, principalmente sua mãe, sentem por ele ser o outro diferente e atrapalhar o ideal de perfeição almejado pela família. Essa apresentação, erigida por meio de um discurso construído em torno do pronome “você”, desperta a simpatia e a piedade do leitor que se solidariza com o sofrimento de Mário.

Mesmo sabendo (através dos vocativos) que o narrador usa “você” para se referir ao tio, o leitor *interage* com o problema de Mário e comove-se diante de sua ingenuidade. A escolha de um pronome de tratamento de 2ª pessoa, que se escreve com o verbo na 3ª pessoa, endossa o caráter dúbio do emprego desse pronome. Ao utilizá-lo, o autor não só desperta a solidariedade do leitor em relação ao sofrimento do narrador e de Mário, como demonstra que esse “você” pode não ser apenas o tio Mário, mas a própria voz enunciadora do discurso, que, desdobrada, tenta justificar ao leitor seu interesse pelo outro.

O sentimento de culpa por estar doente e a vergonha por se sentir discriminado são transferidas – por meio do emprego do “você” – ao tio. I.e, o narrador direciona o seu sofrimento ao outro morto, procurando obter, assim, um tipo de “remissão” dos seus pecados. Concomitantemente, ao usar o “você”, o narrador informa ao leitor a trama sórdida que culminou em traição e assassinato. O leitor toma conhecimento das artimanhas empregadas pela avó do narrador e seu cúmplice para assassinar o marido e atentar contra a vida de Mário. Ao retratar sua história de família, o narrador consegue a condescendência do leitor e, assim, através de um *mea culpa*, tenta justificar a sua doença ou a razão porque tenta se camuflar por trás do interesse por seu tio.

“Você está se dando conta de que o nosso papo de repente fugiu do previsível ditado pela narrativa construída pela memória dos mais próximos e dos que mais te amam. Você se dá conta de que o que eram insistentes pedidos meus de esclarecimentos se transformam, na nossa conversa, em novos e agressivos dados sobre a vida familiar, carregando de energia negativa as minhas palavras, sobrecarregando de eletricidade as relações e os laços, fustigando nervos expostos pelo correr dos anos, ressuscitando sensibilidades.” (SANTIAGO, 1993, p. 95)

A ambiguidade do emprego do pronome de tratamento “você” faz com que o narrador, em vez de se referir unicamente a Mário, estabeleça um mecanismo linguístico, um canal de comunicação entre o *eu* que narra a história do outro e o

eu que anseia narrar sua própria história. Em outras palavras, o discurso erigido com o uso do “você” desloca a ação de Mário para o narrador, para a voz enunciativa do discurso. É como se o narrador-personagem dialogasse consigo mesmo, como se, diante de um espelho, o seu olhar pudesse desnudar a si mesmo completamente, escancarando suas ações, sentimentos, sua *performance*, seus gestos. A voz (o “você”) aponta para um outro eu, um eu oculto, secreto, misterioso que se mostra à medida que esse “você” aponta, observa e escancara esse *eu* incógnito, criando um certo distanciamento entre o “você” que diz e o *eu* que é dito.

O “você” textual pode, também, ser uma tentativa de ultrapassar a linha limítrofe entre autor e leitor, passando a adquirir um duplo papel. Além de salientar o desdobramento você/eu da personagem, o narrador torna-se cúmplice do leitor. Em *Uma história de família*, o leitor é convidado a participar da narrativa, sua presença é solicitada através do uso contínuo do “você”. O diálogo e a cumplicidade entre personagem e leitor são estabelecidos logo no início da narrativa. O uso do “você” impõe um pacto, cabe ao leitor assumir o papel voyeur que lhe é oferecido ou recusá-lo.

Além dos desdobramentos discursivos obtidos com o emprego do pronome de tratamento “você” – e as hipóteses teóricas por ele suscitadas –, vislumbra-se no discurso do médico outro momento propício para a experimentação teórica no campo ficcional. A confiabilidade em relação ao narrado é frágil, uma vez que o discurso só se processa por meio da sobreposição de diversas vozes, que exercitam sua memória para contar o vivido:

“A mulher do seu Onofre repete as palavras que lhe foram ditas à noite pelo marido. O Dr. Marcelo repete as palavras que lhe foram ditas pela sua paciente no leito de morte. Eu repito as palavras que o Dr. Marcelo me escreve na carta.” (SANTIAGO, 1992, p. 97)

O Doutor Marcelo, ao enviar a carta reveladora ao narrador, explicitando como sua avó assassinou o marido e tramou, junto com o amante, a tentativa de assassinato de seu filho, elabora uma dupla teorização. Primeiro, analisa o comportamento das pessoas em cidades pequenas, a importância de se atingir certa *invisibilidade* social e de se sentir aceito por seus pares. Logo adiante, tece considerações crítico-analíticas sobre os romances regionalistas, repudiando o que

o senso comum (ou a mesmice sempre repetida em diversos outros textos literários) considera verossímil/inverossímil em narrativas ambientadas em um espaço menor como as cidades do interior.

Em seu discurso – que oscila entre a tentativa de relatar a verdade sobre a família do narrador e uma análise literária sobre romances regionalistas –, Marcelo procura demonstrar o contexto em que os crimes ocorreram. Explica que em grupos, como aquele em que se insere a família do narrador, se impõe certa urgência na adoção de “máscaras” para o bom convívio social. Em sua missiva, o médico teoriza sobre a questão do público e do privado, afirmando que casos de família, assuntos delicados e proibidos restringem-se ao âmbito particular, construindo-se, dessa forma, falsas imagens, que procuram disfarçar as falhas e os desvios comportamentais no âmbito público.

As subjetividades pessoais daqueles que vivem em cidades pequenas, ainda de acordo com Marcelo, são diferentes dos clichês sedimentados em nossa tradição literária:

“(…) muito romancista acha fácil escrever romance passado no interior do país porque pensa que é só ficar parado na praça principal conversando e anotando casos saborosos e anedotas picantes, é só complementar as linhas gerais do drama com muito nome de árvore e de bicho, para dar à luz o desenho exato da cor local e pôr a descoberto a verdade nua e crua da cidade e dos moradores. Tantas e tantas vezes foi feita a mesma coisa que, se mais um a faz, parece verossímil. Se mais um não fizer a mesma coisa, vai parecer inverossímil. (...) Para esses psicólogos de meia-tigela que são os autores regionalistas, continua ele, os forasteiros são facilmente distinguidos e expulsos do campo de interesse e de investigação: são os parentes que se hospedam em casa de familiares ou viajantes que são segregados à pensão”. (SANTIAGO, 1992, p. 73-74)

Doutor Marcelo é médico, e como tal, espera-se que seu discurso seja objetivo, fiel aos fatos e impessoal. No entanto, a carta enviada se articula com as questões desenvolvidas no presente capítulo. Antes de revelar a terrível verdade ao narrador, o médico tece um longo discurso em que desfia considerações teóricas sobre romances regionalistas, uma fala que se espera de um crítico literário. Primeiro, observa a concepção cristalizada de como devem ser escritos os romances ambientados em cidades do interior, depois afirma que, nessas narrativas, diferente de como a questão é abordada na obra analisada, cabe ao forasteiro o papel secundário, são eles relegados ao espaço da pensão, sem participação direta nos acontecimentos descritos.

A personagem do médico pretende ir além de atuar como aquele a quem cabe desvendar o terrível mistério familiar para a voz enunciadora do discurso. A carta reveladora, tecida por Dr. Marcelo, apresenta um discurso teorizante que almeja dimensionar o contexto social em que os envolvidos se encontravam, bem como explicitar que *nessa* história de família o paradigma foi subvertido: o imigrante e o espaço da pensão tornam-se protagonistas da trama. Além de explicar que a peculiar história inverte o que se convencionou associar ao modelo narrativo dos romances regionalistas, o médico deixa claro que lançou seu olhar para além da superfície do discurso tecido pelo sujeito-narrador, almejando compreender a intenção que se camuflava no interesse do sobrinho por um tio morto há tantos anos: “bem que te procurei por detrás das palavras onde você se escondia. Você nunca estava lá” (SANTIAGO, 1992, p. 70)

Retiradas as camadas sobrepostas no discurso de Marcelo, depreende-se que suas considerações teóricas se aproximam do discurso crítico-ensaísta do autor Silviano Santiago – implicitamente delineado nas dobras do texto – para teorizar sobre romances regionalistas e seus personagens. Ratifica o médico que o narrador “já tinha reparado como os melhores criadores de personagens típicos na literatura de um país são os romancistas regionalistas.” (SANTIAGO, 1992, p. 74). O narrador fica desnorteado com a carta enviada por Marcelo, suscita algumas hipóteses para tal preâmbulo: “tomo esta constatação como lavado de boche?” (SANTIAGO, 1992, p. 74); ou “será que tinha atinado com um projeto literário por detrás do meu interrogatório sobre a sua vida, tio Mário, e estava querendo jogá-lo contra a parede do crivo crítico?” (SANTIAGO, 1992, p. 75); ou “teria um livro guardado na gaveta, queria me mandar os originais, quem sabe se eu não poderia ler e encaminhar a uma editora com prefácio?” (SANTIAGO, 1992, p. 75).

No discurso tecido por Marcelo e nas indagações do narrador suscitadas por esse discurso, há indícios da ficcionalização da *bios* e do *saber* do escritor-crítico na narrativa. Essa estratégia provoca a diluição das fronteiras da ficção ao teorizar – em um movimento interno da escrita, em uma dobra do próprio discurso – sobre o fazer literário – em específico, o fazer literário ambientado em uma cidade pequena como Pains. Por meio da escrita empregada, o médico desdobra-se em um narrador que – em um movimento ondulante – atua de diversas formas. Primeiro, como um teórico do campo literário ao analisar a escrita de romances

regionalistas. Depois, atua como um narrador-detetive que tenta decifrar o porquê do interesse do narrador em conhecer o que se passou com Mário. Mais adiante, em outra dobra da escrita, volta a atuar como um crítico-investigativo que tenta entender esse eu discursivo que anseia por reconstruir sua história de família sem permitir que “exploda sua experiência pessoal” em seu discurso, sem sequer nos revelar seu nome.

São dobras discursivas tecidas por meio de um narrador em primeira pessoa, que afirma reproduzir na íntegra a carta do médico.

“As palavras que proferia a cada dia no leito de morte eram, por sua vez, eco das próprias palavras que ela tinha proferido na véspera e nos dias anteriores” (SANTIAGO, 1993, p. 87)

O mesmo narrador que garante a autenticidade do discurso desconstrói essa certeza ao elaborar a enunciação por meio do diálogo que estabelece com seu tio falecido, construindo pontes e paralelos entre os dois, para – logo em seguida – desmontar os encaixes ao não nomear a si e nem a sua doença.

“As minhas palavras (serão verdadeiramente minhas?) queimam a pele dos acontecimentos. Fico com um monte de cinzas nas mãos (...). O momento não exige o esquecimento, mas pressiona a memória.” (SANTIAGO, 1993, p. 95)

O sujeito-narrador, ocultando-se nas dobras discursivas por ele tecidas – por meio do diálogo imaginário que estabelece com Mário –, constata a sua condição também de estrangeiro. O sujeito-narrador e sua avó-assassina anseiam por apagar a marca da diferença que os atormenta: a culpa e a vergonha (o primeiro por estar doente, a segunda devido ao filho doente mental e ao marido sífilítico). Para tentar se livrar desses sentimentos, adotam um posicionamento-dobradora. A matriarca se apresenta à família e à sociedade como uma pessoa religiosa, conformada com os desígnios de Deus, no entanto, sua fala hipócrita revela um desejo insano em apagar as marcas visíveis de sua condição de diferente. O discurso desdobra-se, a matriarca se configura para além da postura de beata submissa ao marido “carcamano” e se apresenta uma assassina fria e calculista.

O movimento provocado pela escrita em dobra indica a duplicação da avó, que se apresenta como uma falsa cristã, ser bondoso em oposição à crueldade,

visível no anseio por eliminar o filho e o marido. Essa dobra também se processa com o narrador, que se alterna no papel do sujeito atormentado pelo estigma da doença e no papel do sujeito que nega a si mesmo o resgate de sua identidade, ao camuflar a busca de sua própria história através do interesse pelo outro (Mário). O discurso desloca-se do narrador em primeira pessoa que busca sua história de família para o narrador em primeira pessoa autorreferencial, desdobrado de si, elodobradiça em outro.

Em *Uma história de família*, Silviano Santiago adota como estratégia narrativa a incorporação, no discurso ficcional, de seu *sólido* conhecimento acadêmico, utilizando como matéria de sua escrita seu amplo domínio do repertório cultural herdado da tradição literária. O jogo ficcional por ele elaborado – em que se evidencia, nas dobras do discurso, a projeção de sua experiência acadêmica em alternância com referências autobiográficas – dilata as fronteiras do espaço literário e estimula o delineamento de um novo perfil de leitor.

3.3

Histórias mal contadas: o narrador sincero

De acordo com Wander Melo Miranda, em ensaio publicado na Folha de São Paulo³⁹, a maleabilidade discursiva – ao mesmo tempo ficcional e ensaística – “ampliou e continua a ampliar o horizonte de expectativa do leitor contemporâneo.” Os contos de *Histórias mal contadas* redefinem o espaço ficcional ao abordarem questões teóricas pertinentes ao campo crítico-analítico por meio de duas instâncias diferentes.

A primeira parte do livro apresenta narrativas teorizantes que questionam o conceito de ficcionalidade em meio ao seu processo enunciativo. Já a segunda parte do livro, apresenta narrativas em que o sujeito-narrador se apropria da *persona* estético-discursiva de autores consagrados de nossa literatura para homenageá-los ou, mais provavelmente, para questionar a concepção de escritor como aquele que, sendo o criador das personagens e da história, detém a autoridade sobre seus escritos.

³⁹ Publicado em 08/05/2005, no Suplemento Literário da Folha de São Paulo. Acessado em 21/01/2013.

Para ratificar as hipóteses aqui alinhavadas, começo o estudo pelo primeiro conto do livro “O envelope azul”. O narrador-personagem inicia esse texto *tateando* qual história deverá ser por ele contada, ou seja, apresentando os critérios, as razões da escolha feita:

“Que critérios adotar para escolher a primeira que receberá o crivo da verdade?”
(SANTIAGO, 2005, p. 11)

Afirma que a história escolhida será aquela que receberá o “crivo da verdade” e ratifica sua perspectiva dizendo que as histórias “mal contadas são na maioria das vezes as que receberam melhor tratamento por parte do narrador” (SANTIAGO, 2005, p. 11). Aquele que narra uma história, seja fictícia ou verídica, deixa transparecer, em seu relato, marcas indeléveis, que remetem o leitor/ouvinte ao sujeito que elabora a enunciação. Ao afirmar que as histórias mal contadas receberam mais atenção ou cuidado por parte do narrador, o sujeito enunciativo do discurso do primeiro conto estabelece uma dúvida: esse cuidado é resultado dos artifícios e estratégias empregadas pelo sujeito enunciativo do discurso na elaboração da história ou – para camuflar ou não revelar a completa “verdade” – coube ao narrador empenhar-se em escrevê-la ou contá-la com mais detalhes?

Em um primeiro momento, o leitor percebe que a narrativa do conto se inicia por meio da fala de um narrador que, *zigzagueando* seu pensamento, pretende retomar uma das histórias mal contadas que fazem parte de uma lista por ele elaborada com dez histórias que merecem ser recontadas. Informa que a história, que será por ele selecionada como matéria do conto que será apresentado, impõe-se a ele e chega a zombar do jornal para o qual o narrador escreve.

Essa aparente independência ou automatismo das histórias mal contadas, que – relegadas ao passado – retornam incessantemente ao seu pensamento, insistindo para serem revistas ou reavaliadas, será o objeto do discurso literário, como afirma o narrador:

Bem ou mal, com palavras medíocres e sem virtude, consegui até hoje desviar do seu curso verdadeiro uma a uma das histórias que acabei listando como as dez mais mal contadas. Mal contadas a mim no banheiro, ao fazer a barba (a maioria). Mal contadas no quarto de dormir, no alinhavo da sedução. Mal contadas aos leitores da minha coluna social, pelo medo de ser julgado babaca e rastaquera...
(SANTIAGO, 2005, p. 13)

O narrador se ocupa – antes de iniciar o relato – em relativizar, junto ao leitor, a matéria/objeto do discurso e a refletir sobre o quão mentiroso ele é por não ter contado – com o “crivo da verdade” – tais histórias aos amigos e leitores de sua coluna no jornal. O narrador provoca: “Serei mentiroso nato? Não somos todos?” (SANTIAGO, 2005, p. 13).

Ao refletir sobre a confiabilidade do que escreve, o narrador antecipa ao leitor que este se encontra em terreno arenoso, incerto. As primeiras linhas do conto funcionam como um prólogo ou um pseudotrato acadêmico em que é esclarecida e evidenciada a metodologia de trabalho que será empregada: “Estou sendo finalmente bem contada” – a presunçosa já se dava como rainha da cocada preta. “Vou servir de modelo narrativo para as outras nove?” (SANTIAGO, 2005, p. 14).

E, novamente, o narrador expõe a sua proposta: bem contar uma história e, imediatamente, percebe que tal tarefa não é tão simples como parece: “como se fosse tarefa fácil transformar uma história mal contada numa história bem contada” (SANTIAGO, 2005, p. 14). O narrador faz referência ao filme americano *My fair lady* e esclarece que seu interesse vai além da narrativa interpretada por grandes astros de Hollywood, seu interesse, o objeto de sua paixão é a “história no estado em que se encontrava antes de ser bem contada”. Esclarece sua opinião, quando – a partir do enredo da película cinematográfica⁴⁰ – reflete se “o amor pela ralé preexiste aos ensinamentos de etiqueta social?” (SANTIAGO, 2005, p. 15).

Exemplifica seu ponto de vista a partir da análise do filme americano e insiste ser esse seu objetivo: atingir o estado *puro* da história que será narrada. Talvez, possa parecer que o narrador almeje compreender como se processam as ideias que levam uma determinada história a ser contada. Provavelmente não, uma vez que inúmeros aspectos – como os de foro íntimo e pessoal, ou em relação à formação acadêmica do sujeito que escreve ou como ele se situa no espaço sociocultural em que se encontra – tornariam inúteis e infrutíferas as tentativas em aferir ou delinear o esboço, a centelha inicial que desencadeia o desenvolvimento de uma história bem contada. Talvez, o narrador pretenda estabelecer uma

⁴⁰ O filme narra o encontro de uma humilde e maltrapilha vendedora de flores das ruas de Londres com o proeminente professor Higgins, que, após conhecê-la, aposta com um amigo que conseguirá transformá-la em uma lady em seis meses. Ele consegue ser bem-sucedido em sua empreitada e se apaixona pela jovem.

estratégia persuasiva e, por meio do emaranhado discursivo apresentado, *convencer* o leitor de seu esforço em elaborar uma história escrita sob o “crivo da verdade”. São palavras do narrador:

“O objeto da minha paixão é a história no estado em que se encontrava antes de ser bem contada. Beleza e formosura nem dão pão nem fartura. O bem narrar, o narrar verdadeiro é uma concessão que faço à consciência e à morte iminente.” (SANTIAGO, 2005, p. 15)

O narrador já iniciou sua história que deverá ser bem contada. As linhas que antecedem o fato que será narrado podem ser entendidas como um breve prólogo, como se o sujeito-narrador moldasse as orientações a que o leitor deve se submeter para compreender plenamente a obra. O início do primeiro conto se assemelha a um breve tratado analítico elaborado pelo sujeito-escritor – entrecortando sua fala com referências à cultura pop e a nomes de artistas e celebridades verídicas – para teorizar sobre verdade/mentira enquanto tece seu enunciado ficcional.

O esforço do narrador-personagem em convencer o leitor sobre a veracidade dos fatos narrados evidencia que o terreno discursivo não é confiável, que as estratégias persuasivas são exatamente isso: estratégias de convencimento. O narrador-ensaísta reorganiza as fronteiras do espaço ficcional:

“Transponho o ensinamento para o parágrafo-modelo. No mundo altamente competitivo do mercado contemporâneo de livros, frases com boa disposição para atender ou recusar as necessidades e exigências do outro podem fazer a diferença na disputa pelo leitor.” (SANTIAGO, 2005, p. 17)

O leitor observa o empenho do narrador em teorizar sobre o que escreve, no entanto, tal objetivo é interrompido abruptamente: “Chega de lero-lero. Vamos à história que selecionei” (SANTIAGO, 2005, p. 17). Interrompe a linha de pensamento teórica e inicia a história mal contada que precisa se tornar uma história bem contada, decide *passar a limpo* uma situação, por meio de uma perspectiva enunciativa em que o enunciado se equilibra na tênue linha entre “realidade e ficção, autobiografia e autoficção” (MIRANDA, 2005, p. 1). Linha essa que – estendida ao máximo – evidencia um processo enunciativo que tateia os extremos entre o real e o ficcional de forma provocativa: ora se aproximando do “crivo da verdade”, ora se afastando por completo.

Em um primeiro momento, parece que estamos nos referindo a estratégias persuasivas, adotadas pelo autor com o intento de provocar a sensação do real, visando instabilizar o leitor, levando-o a crer na *possibilidade* do fato enunciativo ocorrido. Pode-se dizer que sim, trata-se de uma estratégia narrativa, que, no entanto, vai além dessa proposta de suscitar a confiabilidade do que é escrito. O projeto que se oculta entre as dobras discursivas, tecidas pelos narradores dos textos literários selecionados, almeja situar as obras do *corpus* da presente tese como narrativas inovadoras, que redefinem teoricamente o espaço ficcional em meio ao seu processo enunciativo.

Ou seja, a ondulação discursiva pretendida por meio desses narradores confere, no plano da enunciação, uma maior autenticidade ao que se diz, colocando em questão o próprio conceito de ficcionalidade. É possível apontar alguns exemplos de narrativas em que foram empregadas estratégias discursivas que contribuíram para o delineamento do conceito teórico apresentado na presente tese. O narrador ondulante – marca da obra de Silviano Santiago –, que se desdobra no tecido literário em contínuas camadas, é uma estratégia discursiva elaborada a partir da vasta herança literária em cuja fonte o autor se inspira como nenhum outro. Em outras palavras, significa afirmar que os narradores aqui investigados foram formatados gradativamente, apresentam “respaldo teórico”, uma vez que seus contornos foram sedimentados a partir da tradição crítico-literária da qual Santiago faz parte.

O narrador-ondulante – perceptível nas camadas discursivas tecidas por um mesmo *eu-que-diz* – é uma categoria teórica que se pode vislumbrar parcialmente desenvolvida em obras escritas no século XIX e XX, bem antes do *corpus* da presente tese, bem como em textos produzidos na contemporaneidade. Trata-se de uma estratégia discursiva que – mesmo empregada em outro contexto sociocultural, por autores distintos entre si – guarda certa proximidade com a proposta teórica que espero delinear ao longo do presente estudo.

Proponho interromper a análise dos contos de *Histórias mal contadas* para exemplificar o que afirmei no parágrafo anterior. Meu intento é apresentar um breve estudo de uma obra, distante temporalmente dos textos contemporâneos de Santiago: um conto escrito por Edgar Allan Poe. Trata-se de uma obra que apresenta, em seu processo enunciativo, estratégias discursivas que ratificam a permanência da categoria do sujeito-narrador ondulante na tradição literária

ocidental, na qual se encontra fincado o *sólido conhecimento acadêmico* de Silviano Santiago.

3.3.1

Uma perspectiva teórica ancorada na tradição literária

Muitos exemplos poderiam ser citados para fundamentar a hipótese de que a categoria de narrador desenvolvida na presente tese não se configurou de uma hora para outra, encontra-se ancorada na tradição literária, no esteio teórico no qual se inspira Silviano Santiago. Para confirmar a permanência da categoria do sujeito-narrador ondulante no repertório literário ocidental, optei por desenvolver uma breve análise de um conto de um escritor americano, do século XIX, com o intento de observar de que forma se mantém, mesmo que parcialmente e com traços específicos, algumas características discursivas consideradas modernas em meio à seara pós-moderna. Nas obras de Silviano Santiago, os contornos teorizantes de sua escrita a caracterizam com uma boa dose de ineditismo, contemplando o leitor com um “a mais” que funciona como embasamento para o emprego de uma nova terminologia conceitual.

Proponho apresentar algumas considerações acerca dessa obra para, assim, demonstrar que a categoria que estamos delineando nessas páginas encontra-se fundamentada no esteio teórico do campo literário. Feito isso, terei um estudo analítico que fundamentará a definição que proponho e poderei, dessa forma, evidenciar em quais aspectos o autor do *corpus*, por meio de sua escrita, adota a estratégia discursiva do narrador ondulante de forma específica e inédita, o que justifica a terminologia por mim cunhada no presente estudo.

Iniciamos nosso recorte no desenvolvimento do capítulo com o conto “A máscara da morte rubra”, escrito por Poe. No texto, o escritor provoca o leitor ao apresentar um enunciado elaborado por um narrador maleável, que ora se configura como narrador onisciente, em terceira pessoa, ora se deixa revelar em breves momentos. Em mais de uma passagem do texto, torna-se evidente a presença de um *eu-que-diz*, que revela os acontecimentos dos fatos por ele observados, sugerindo ao leitor que se trata de um narrador-testemunha cuja origem desconhecemos.

A ação narrativa do conto se inicia apresentando ao leitor que, durante muito tempo, a morte rubra aterrorizou um determinado país, matando muitas pessoas de forma rápida e assustadora: tingindo o rosto da vítima com manchas escarlates, provocadas pelo sangramento dos poros. Acometida pela peste, a vítima vinha a falecer rapidamente: “É toda a erupção, progresso e término da doença não duravam mais de meia hora” (POE, 2007, p. 1)

A ausência de informações precisas consegue esboçar na narrativa um tom verossímil. Como não há dados concretos como nome, data, região e, além do mais, o enredo descortina-se pausadamente, revelando-se aos poucos até culminar num desfecho surpreendente, cria-se a sensação de que a estória contada pode não ser fictícia. Percebe-se que o processo enunciativo tem a clara intenção de suscitar a dúvida, que persiste por toda a narrativa, uma vez que não há indícios exatos que esclareçam a veracidade ou a falsidade dos fatos apresentados. É esta questão que, desde o início, se tentará problematizar: a dubiedade da ficção.

O instante entre o real e o irreal caracterizam as narrativas fantásticas, suscitando no leitor a sensação de que os acontecimentos ali contados não são de todo inverossímeis. E é assim, receoso, sem saber ao certo por qual caminho enveredar, que o leitor é conduzido ao interior da abadia, construção fortificada, na qual o regente daquele reino distante refugia-se. O príncipe, chamado Próspero, diante da proximidade da morte, procura esse lugar, juntamente com mil cavaleiros e damas de sua corte, porque acreditava que ali ficaria a salvo do mal que castigara seu reino.

Em um ambiente decorado de forma extravagante, com muita comida, bebida e entretenimento, o príncipe e seus súditos ficam confinados por seis meses, enquanto do lado de fora dos grandes muros, a morte rubra devastava o reino, matando a todos. Passado tanto tempo e acreditando ter escapado de terrível fim, o príncipe promove um grande baile de máscara que ocupará os sete grandes salões. A descrição do ambiente contribui para causar no leitor um estado de excitação e também um efeito de realidade⁴¹, envolvendo-o por completo em

⁴¹ Conforme o efeito de real, de Barthes. Em seu texto, “O efeito de real” (2004), Barthes afirma ser efeito de real a simulação da presença. Barthes avalia como determinados elementos textuais que não fazem progredir o enredo, que não têm função direta na narrativa, não se inserem sem motivo no texto. O elemento presente no texto, mas sem nenhuma relevância para o desenvolvimento da narrativa, atua como índice de uma realidade exterior. É usado para que o leitor perceba, quase sem notar, o desenho de uma realidade. Tal figuração mascara o fazer

sua leitura. De acordo com Poe, para conseguir o desfecho surpreendente, torna-se imprescindível que o conto seja curto, breve, que possa ser lido em uma “assentada”, pois somente assim não haverá *quebra* da tensão narrativa. É a técnica do suspense que articula a ação, ao mesmo tempo em que alimenta a curiosidade do leitor:

“(...) no conto de terror e no conto policial o efeito singular tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do suspense perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final.” (GOTLIB, 1988, p. 38)

Uma característica marcante da narrativa de Poe é como o seu texto, por meio do processo enunciativo empregado pelo narrador, converge para o desfecho de forma triunfal. A tentativa de instabilizar o leitor ocorre por intermédio de duas linhas narrativas adotadas: ora a enunciação conduz o leitor à constatação da verdade (a morte não pode ser contida) ora o mantém inquieto diante da provável insolubilidade do enigma (afinal, quem narra o conto?). Essa preocupação com o desfecho traduz-se em asserções de Poe sobre o assunto. Afirma o autor:

“todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer outra coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tenda ao desenvolvimento da intenção.” (POE *apud* GOTLIB, 1988, p. 36)

Quase toda a ação narrativa desenvolvida é feita por um narrador em terceira pessoa, que tenta descrever, de forma distanciada, o inusitado cenário onde ocorrerá o desfecho dos fatos que serão apresentados. A voz enunciativa do discurso – ao informar sobre a razão da fuga do príncipe e de seus súditos para a abadia, bem como ao descrever o ambiente em que ocorrerá a festa – se encontra em terceira pessoa, espectadora do cenário em questão. No entanto, sabemos que essa voz enunciativa se trai e, intrusa, manifesta-se em três momentos distintos: “Mas antes deixe-me contar das salas...”, “E então a música parou, como eu havia dito...” e “Em uma reunião de fantasmas tal como eu havia pintado...” Como

literário e, assim, no limite, o receptor do texto mal se daria conta de que estaria lendo um texto, tanto teria penetrado no “mundo textual.”

definir essa manifestação em primeira pessoa, que aparece discretamente no discurso narrativo como o intruso que invade o baile de máscaras?

A intromissão dessa voz em primeira pessoa não passou despercebida pela crítica especializada, que já ventilou a hipótese do narrador do conto não ser de terceira pessoa, mas sim um narrador-testemunha. Adotar essa definição para o narrador do conto é aceitar que esse narrador esteve presente no baile, por isso pôde descrever o que ocorreu. Deduz-se, portanto, que – se todos morreram e só a morte restou após a devastação provocada pela terrível peste – a única voz que pode contar o que se passou por trás dos muros da abadia fortificada é a própria voz da Morte Rubra, a única que passara a existir naquela região:

“E a vida do relógio de Ébano dissolveu-se junto com a vida do último dos dissolutos. E as chamas dos braseiros extinguíram-se. Reinou então a treva. E a Ruína.” (POE, 2007, p. 3).

O enigma narrativo que Poe nos propõe vai além dos sete salões do Príncipe Próspero. Ao adotar um narrador em terceira pessoa, o autor endossou a perspectiva de que o distanciamento ajuda a criar a hipótese de se tratar de uma obra verossímil. A sensação de proximidade com o real ocorre diante de um leitor obediente que, além de aceitar as regras do jogo, concorda em jogá-las. Assim, o narrador desse conto é a “voz que (...) nos quer ao seu lado” (ECO, 1994, p. 15). Essa voz manifesta-se como uma estratégia narrativa, “um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21).

Para Umberto Eco, o leitor-modelo e o leitor-empírico são duas categorias distintas. O segundo leitor seria o indivíduo de carne e osso que lê o texto; já o leitor-modelo de uma história seria: “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Um texto, ainda de acordo com Eco, demanda um determinado tipo de leitor, disposto a acatar ou seguir os sinais “enviados” pela narrativa. O exemplo que o teórico apresenta para ratificar seu argumento se refere aos contos que se iniciam com “Era uma vez”, que remete à noção de conto de fada ou fábula, selecionando assim o leitor (ou a criança leitora) disposto (a) a “aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável” (ECO, 1994, p. 15).

A concepção de leitor-modelo pode suscitar a hipótese de que há uma forma correta de ler ou interpretar uma narrativa, em oposição à ideia de que os textos podem ser lidos para fins pessoais, a partir de uma perspectiva subjetiva do indivíduo empírico que o lê, ou ainda que os textos possam suscitar devaneios interpretativos pessoais. Enveredar por esse caminho teórico não me parece produtivo, pois não pretendo discutir as possibilidades interpretativas de um texto narrativo, o meu objetivo consiste em observar como o narrador do conto de Poe se delinea de forma a esperar um leitor específico, disposto a “jogar” (a ler) de acordo com as regras propostas.

A presença do leitor na narrativa é um tema bastante recorrente no estudo da Estética da Recepção e são muitas as concepções teóricas formuladas para se tentar definir essa categoria narrativa. Para Umberto Eco, sua categoria de leitor-modelo se parece muito com a noção de leitor implícito, formulada por Wolfgang Iser, mas, de acordo com o teórico italiano, há alguns pontos destoantes. Segundo Eco, para Iser:

“o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações, etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua *intenção*”. (ECO, 1994, p. 22)

A proposta de Umberto Eco compreende a categoria leitor-modelo como um “conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 1994, p. 22). Já para Wolfgang Iser, “o papel do leitor não é idêntico ao do leitor fictício retratado no texto. Este último é apenas um componente do papel do leitor” (ECO, 1994, p. 22). A concepção teórica de Iser atribui ao leitor a perspectiva de estabelecer pontos de vista, e assim determinar o significado do texto. Para Eco, o leitor se configura junto com o texto, o leitor-modelo é delineado a partir das estratégias narrativas empregadas no texto. Já Roland Barthes, em seu ensaio intitulado “A morte do autor”, compreende que um texto “é feito de escritas múltiplas”, composta de várias culturas, conhecimentos e que todo esse saber se reúne em um único lugar:

“o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.” (BARTHES, 2004, p. 5)

O conto de Poe espera que esse leitor – “sem biografia, sem psicologia” – consiga acatar um narrador ondulante que se apresenta na terceira pessoa, mas – aparentando displicência – se deixa revelar em três momentos ao utilizar a primeira pessoa. O narrador desdobrado em uma voz de terceira pessoa – distante e imparcial – e, ao mesmo tempo, terrível e assustadora, se apresenta como a própria morte, narrando o aniquilamento total de uma remota região. Essa revelação, contudo, só se concretiza ao final do texto, quando o leitor se dá conta de que todos – sim, todos – morreram. Adotar o entendimento de que o narrador do conto é a própria morte rubra dissolveria o mistério que se erige em torno da enunciação, mas não é o suficiente para decifrar os meandros narrativos ondulantes, permeáveis e instáveis do discurso narrativo.

Para agir como leitor-modelo de um conto fantástico, é preciso que o leitor aceite o jogo e esteja disposto a trilhar esse caminho pelos *bosques da ficção*. (ECO, 1994, p. 15). O narrador personifica a morte rubra, que é descrita como um vulto que todos podem ver: “... os indivíduos, em meio à multidão, puderam certificar-se da presença de um vulto mascarado” (POE, 2007, p. 4). Mais adiante, mescla aspectos sensitivos e visuais ao descrever esse desconhecido que dança entre os cortesãos:

“Todos os presentes de fato, pareciam agora sentir profundamente que nos trajés e atitudes do estranho não havia finura nem conveniência. Era alto e lívido, e envolvia-se, da cabeça aos pés, em mortalhas tumulares. A máscara que ocultava o rosto era de modo a quase representar a fisionomia de um cadáver...” (POE, 2007, p. 4)

Nota-se, portanto, que há aspectos que precisam ser pontuados antes de definir e caracterizar a voz que narra os acontecimentos do conto analisado. Identifica-se um narrador onisciente, em terceira pessoa, que narra os acontecimentos. Esse narrador, em breves passagens, faz uso da primeira pessoa e se revela, dessa forma, uma testemunha dos fatos narrados. No entanto, o enunciado não está em consonância com a enunciação elaborada, uma vez que

esse narrador oscila entre um narrador-testemunha e um narrador de terceira pessoa. Afirma-se que todos morreram e só a ruína imperou naquela região; se assim é, como esse narrador em terceira pessoa – que ora se deixa revelar com marcas de primeira pessoa – pode narrar os acontecimentos descritos? Por intermédio de teorias e meios que não cabe ao leitor inferir porque são restritos à concepção de ficcionalidade?

O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* já nos dizia, em suas primeiras linhas, que não perderia tempo em nos explicar como escrevia do além, afirma que seria extremamente cansativo para o leitor se assim o fizesse. Definido o pacto ficcional, continua Brás Cubas a desfiar suas lembranças de forma irônica, quase perversa, livre de qualquer compromisso social. O leitor acata o pacto proposto, aceita o defunto-narrador que lhe é apresentado e passeia por diversos momentos da biografia do personagem principal, cuja enunciação é elaborada por um narrador em primeira pessoa. O foco narrativo não é alterado: do início ao fim do texto, a voz que fala de si é a de Brás Cubas. Podemos até afirmar que muito de seu autor se revela em sua ficção, mas em essência, sabemos que estamos diante de um narrador em primeira pessoa que, do além, narra suas memórias.

No conto de Poe, a alternância do foco narrativo foi elaborada com o intento de causar o efeito de suspense, a gradação do clímax até um desfecho surpreendente que impactasse o leitor. O conto de horror pretende alcançar “o efeito singular”, atingir tal objetivo “tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do suspense perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até seu desfecho final.” (GOTLIB, 1988, p. 37). Verifica-se ser esta a proposta de Poe: elaborar um clima de tensão para provocar o efeito pretendido pelo conto. A história que ele cria – até o momento em que a máscara é retirada – é a de um príncipe que abandonou seu povo. A ideia que se tem do “intruso” é de alguém do povo que conseguiu entrar na abadia e pretende lembrar ao príncipe o que se passa do lado de fora. Quando a máscara é retirada e os foliões percebem que não há coisa alguma debaixo dela, todos são tomados de horror e morrem.

Poe consegue, assim, atingir o clímax, ou seja, o nível máximo de tensão, exatamente no final, alcançando o efeito esperado, porque abriu mão de um narrador confiável, disposto a contar acontecimentos fantásticos que se passam em uma época remota e em um país que não é nomeado. A maleabilidade discursiva

endossa o caráter fantástico do enunciado por meio de uma enunciação imprecisa, que desestabiliza o leitor ao lhe tirar a base sólida – um narrador confiável – que poderia sustentar os fatos narrados dentro da perspectiva do ficcional.

Pode-se entender que o narrador se apresenta no conto como um autor onisciente intruso. Se assim for, a alternância do foco narrativo para a terceira pessoa permite um distanciamento dos sentimentos e pensamentos das personagens. Já a discreta presença do foco em primeira pessoa, delineia a natureza fantástica do conto ao provocar uma complexa teia de sensações no leitor. Identificar ou decifrar a voz que traz à tona essas emanções por meio do que é narrado diminuiria o impacto almejado, pois o enigma seria facilmente decifrável e o elemento surpresa desvendado antecipadamente.

Em outras palavras, significa afirmar que os desdobramentos do narrador do conto fazem parte da estratégia narrativa empregada por Poe. O aspecto enigmático do enunciado apura-se por meio da ambígua enunciação, elaborada ora por um narrador onisciente em terceira pessoa, ora por um narrador-testemunha, ora por um narrador em primeira pessoa que fala do que viu, mas tenta manter-se afastado, ao mesmo tempo em que pretende provocar o leitor.

Ao afirmar que tudo ruiu e a morte imperou, o narrador consegue também sentenciar: a forma de narrar também ruiu, nada mais restou, apenas a morte rubra – o *vulto* maligno que ecoa essas palavras. O narrador do conto de Poe aproxima-se da concepção de narrador-ondulante: um narrador que, mesmo não participando da narrativa, adotando um distanciamento onisciente, intromete-se no fato narrado e se deixa revelar. Um narrador que se desdobra na superfície textual, tecendo um discurso narrativo enigmático, de acordo com a proposta do escritor.

3.3.2

Estratégias discursivas para histórias mal contadas

O que se pretendeu mostrar no subcapítulo anterior foi que o desdobramento da voz narrativa configura-se em um procedimento estético, adotado em momentos temporais distintos, não podendo, portanto, ser compreendido como uma característica exclusivamente contemporânea, restrita às obras contemporâneas do *corpus* da presente tese.

Conforme tenho tentado evidenciar até o momento no desenvolvimento da presente tese, um dos aspectos que diferencia a obra de Silviano Santiago consiste justamente na proposta – ora implícita, ora explícita – de reorganizar as fronteiras ficcionais por meio de narradores-dobradiças com marcas biográficas do escritor empírico, que teorizam sobre o discurso que elaboram. A obra literária de Silviano Santiago aqui estudada faz uso de um narrador que se desdobra continuamente no tecido literário, não exatamente como o narrador empregado por Poe, mas com idêntica capacidade de provocar o leitor, desestabilizá-lo e fazê-lo refletir não apenas em relação ao enunciado apresentado, mas sobre as questões teóricas suscitadas pelo processo enunciativo em si.

O autor americano e Silviano Santiago apresentam como ponto de contato a capacidade de incutir no leitor o interesse em desvendar quem é esse *eu* que narra a história. O escritor brasileiro vai um pouco além e propõe a redefinição do papel de leitor-receptor do texto literário. Os textos ficcionais de Silviano Santiago empregam um narrador que se esmera em problematizar conceitos teóricos como realidade e ficção, autobiografia e estratégia persuasiva, propondo reflexões no campo discursivo para temas caros e complexos do campo da análise teórica. Nota-se que o sujeito enunciativo do discurso das obras do *corpus* pretende redefinir o espaço ficcional por meio de um diálogo, efetivo e concomitante, entre análise e criação artística durante a enunciação narrativa.

A estratégia empregada por Silviano Santiago pretende também reorganizar o espaço ficcional, delineando novas fronteiras discursivas. Os narradores dos contos da primeira parte do livro se deixam vislumbrar na narrativa ficcional como pessoas dispostas a contar, com riqueza de detalhes, um determinado acontecimento que foi esquecido ou não revelado por completo. Afirmam que tudo será narrado de acordo como os fatos *realmente* aconteceram e, ao mesmo tempo, se vestem com a capa teórica do escritor empírico, que tenta se ocultar em meandros e curvas textuais para permanecer incólume diante do olhar de um leitor mais atento.

A enunciação se processa em quase todos os contos a partir de dois eixos discursivos concomitantes: o desenvolvimento dos fatos propostos pelo narrador e a teorização dos mecanismos e estratégias adotadas. Explora-se, na narrativa, o limite entre ficção e realidade por meio de um narrador que analisa e teoriza sobre

o processo enunciativo, desenhando dobras discursivas que propõem o debate em torno da referência autoral.

O resultado é um texto poroso, que não se limita à esfera ficcional nem tampouco se restringe ao campo ensaístico. São textos híbridos cujos narradores se esforçam em ampliar o espaço ficcional, em redefinir suas fronteiras, propondo um novo posicionamento ao leitor, que é convidado a abrir mão de seu confortável papel de receptor do texto, para – junto com o narrador-ensaísta, outra dobra do sujeito enunciador do discurso – pensar o fazer literário e suas perspectivas teóricas.

O autor faz inúmeras alusões, em seus contos, aos períodos em que viveu na França e nos Estados Unidos, inclusive faz questão de realçar essas marcas *verídicas* por meio da descrição detalhada de ruas, prédios e restaurantes com o objetivo de endossar a perspectiva de que se trata de uma narrativa o mais próxima possível do real. Essas referências factuais à sua biografia funcionam como uma brincadeira ficcional, em uma tentativa de ampliar as fronteiras da ficção que elabora. Ou seja, os narradores do *corpus* narram a ação tecida na vivência alheia: a experiência do escritor empírico, ficcionalizada no discurso literário:

“(…) em vários contos incluídos no seu último livro, *Histórias mal contadas*, Silviano Santiago faz uma ficcionalização da sua experiência de jovem universitário brasileiro no seu primeiro contato com as sociedades francesa e norte-americana nos anos 60” (KLINGER, 2007, p. 39).

Como evidenciei na parte final do capítulo anterior – “Miríade discursiva: concepções teóricas sobre a escrita de Silviano Santiago” –, as obras do *corpus* se situam em um ponto de interseção que as aproxima e as repele continuamente de uma teorização conclusiva, já existente. A alternância entre a verdade e a mentira, elaborada pelos narradores dos contos, lança o leitor em um terreno instável e – surpreendentemente – instigante⁴², pois impossibilita o reducionismo analítico e

⁴² Como todo procedimento inovador, assim permanece até que seja incorporado aos horizontes de expectativas dos leitores, ganhando estabilidade e deixando de causar surpresa ou estranhamento.

incita à reflexão. Os contos apresentam características discursivas que os aproximam da concepção teórica de narrativa autoficcional⁴³ e metaficcional⁴⁴.

Como conceituar, portanto, essa escrita em primeira pessoa que estabelece pontos de contato com mais de uma perspectiva teórica? Um texto baseado na sinceridade do narrador, que se propõe a contar os fatos como realmente ocorreram, suscita certa desconfiança. Afinal, todo contar de si – seja por meio do resgate memorialístico ou não – pode ser ficcionalizado, isto é, a sinceridade seria um engano, uma estratégia narrativa para suscitar a hipótese da confiabilidade do narrado. Nesse sentido, a autoficção – entendida como um “apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente” (AZEVEDO, 2008, p. 35) – pode ser entendida como recurso empregado por Silvano Santiago objetivando expandir as fronteiras ficcionais para além da formulação de uma história bem contada.

Adotar esse procedimento narrativo contribui para tornar quase imperceptível a linha divisória entre vida e ficção, uma vez que se trata de uma estratégia discursiva que altera as características dos gêneros pré-existentes (como biografia ou romance) e problematiza as fronteiras entre discurso ficcional e referencial. A escrita de Santiago propõe uma nova forma de narrar, sem modelos determinados, em uma perspectiva de contínua reelaboração das fronteiras que a constituem. Concepção essa que se alinha com os contos da primeira parte do livro, cujos narradores forjam com o crivo da verdade as histórias que narram. Já os narradores dos contos “Todas as coisas à sua vez” e “Caíram as fichas”, na segunda parte do livro, além de agirem como os primeiros, promovem a dissolução da referência autoral ao adotar como sujeito enunciativo do discurso um narrador que se aproxima da forma de narrar dos nossos escritores modernistas da chamada geração de 30.

Os narradores dos primeiros contos do livro afirmam que apresentarão as histórias que ficaram esquecidas no recôndito da memória como realmente ocorreram, no entanto, essa proposta torna-se praticamente inviável diante da

⁴³ O desdobramento do narrador em eu-ensaísta, permite que se vislumbre, encenado no texto ficcional, a presença do saber do escritor empírico, bem como as referências aos lugares em que viveu remetem à presença da bios do escritor.

⁴⁴ Quando o narrador do primeiro conto, por exemplo, antes de iniciar a enunciação propriamente dita se propõe a revelar os meandros do processo elaborativo em si, como a escolha da história a ser narrada, a motivação para escrevê-la e a preocupação em relatá-la sob o crivo da verdade.

impossibilidade de cada narrador de se manter firme em tal propósito, uma vez que é por meio do discurso que a construção do real se organizará.

“Através da literatura suspeita-se da noção de ‘realidade’, até porque nenhum texto literário diz respeito à realidade contingente como tal, mas sim a modelos de realidade em que contingências e complexidades são reduzidas a uma estrutura significativa” (KRAUSE, 2004, p. 87)

Verifica-se, portanto, que um discurso do *eu*, que anseia por revelar a verdade oculta, negada por muito tempo, é um discurso que deveria ser pautado pela confiabilidade do fato narrado, mas é justamente o oposto o que ocorre nos enunciados das narrativas da primeira parte do livro. A escrita do eu que anseia por ser a “mais próxima possível do real” se opõe à concepção delineada pelo teórico Silviano Santiago: “a ficção é, antes de mais nada, enquanto configuração ou definição, uma mentira, uma invenção, uma fabulação” (SANTIAGO, 2004)⁴⁵. Como solucionar esse impasse? De acordo com Gustavo Krause, o ato de fingir (a ficção) reescreve a realidade e, dessa forma, contribui para que a situação narrada seja “experimentada” por outro canal de percepção:

“O ato de fingir (tão completamente) provoca uma repetição ou uma reescritura no texto da realidade, repetição esta que configura o imaginário: a realidade retomada de maneira consciente, portanto não mecânica, se transforma em signo. A ficção, irrealizando o real e realizando o imaginário, transgride o limite entre os campos para dar as condições de reformulação do mundo; possibilitar a compreensão do mundo reformulado; permitir que tal acontecimento soberano seja experimentado” (KRAUSE, 2004, p. 90)

As fronteiras do espaço literário dos primeiros contos de *Histórias mal contadas* situam-se em um interstício: realizam o imaginário e o real. São narrativas que se delineiam por meio da perspectivação do real, provocada por um narrador em primeira pessoa, cuja enunciação se equilibra em torno do verossímil (“a ficção que se assemelha à realidade mas não é a realidade – parece mais real para nós do que o real ele mesmo”). (KRAUSE, 2004, p. 88)). Os discursos erigidos nos contos da primeira parte se apropriam do repertório teórico do escritor Silviano Santiago para antecipar ao leitor as estratégias discursivas

⁴⁵ Entrevista concedida a Eduardo Ortolan Miranda, que se encontra disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl>.

empregadas. Nesse sentido, em um primeiro momento, poderíamos supor que esses contos são metaficcionais, uma vez que:

“A metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade. De acordo com David Lodge, “metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura” (LODGE *apud* KRAUSE, 2010, p. 42).

Os narradores do conto, entretanto, não se deixam compreender de forma tão clara e evidente. As narrativas não conseguem manter “o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional”, pelo contrário, elas se articulam justamente em torno da possibilidade do real, são erigidas a partir de breves fragmentos de vida (os biografemas do escritor empírico diluídos na superfície textual), mas sem deixar de ser uma construção verbal. Isso significa afirmar que o espaço ficcional dos contos encontra-se ampliado, não se limita a bem narrar uma história inusitada e cruel (“O envelope azul”), outra que expõe o preconceito em relação ao estrangeiro (“Borrão”), que aborda o tema da pedofilia (“Ed e Tom”) ou a ascensão profissional do narrador-personagem (“Bom dia, simpatia”)⁴⁶.

Ou seja, além de uma enunciação narrativa, que tece um conjunto de acontecimentos envolvendo um grupo de personagens, capaz de manter a atenção do leitor quanto ao fato narrado, garantindo aos textos o estatuto de ficção bem escrita, tais narrativas ultrapassam tal perspectiva. Os contos discutem questões do campo crítico-teórico e se aproximam, assim, do conceito de metaficção e, concomitantemente, transformam o espaço ficcional em um palco propício a experimentações estéticas, aproximando-se da ideia de autoficção.

⁴⁶ Outra possibilidade analítica que a presente tese suscita consistiria em realizar uma leitura comparativa entre o conto “Bom dia, simpatia” e o livro *Viagem ao México*. Assim como esse e os demais contos, o livro é autorreferente, isto é, em pleno processo enunciativo, evidencia os meandros da elaboração de sua própria escrita. O narrador “ondula” entre aquele que ficcionaliza e teoriza enquanto se esmera em apresentar ao leitor informações sobre Antonin Artaud (escritor empírico (1896-1948), homem de teatro e cinema, autor de artigos sobre o gênero dramático, reunidos no volume “O teatro e seu duplo”). *Viagem ao México* é um romance teórico, que se vale do “empréstimo” da forma de narrar de escritores consagrados e que, concomitantemente, se atém ao momento presente com o emprego da primeira pessoa. Em entrevista, Silviano Santiago declarou que “os narradores das obras clássicas de Mário de Andrade e Guimarães Rosa são narradores de dentro que servem de baliza para o narrador/autor de fora de *Viagem ao México*” (SANTIAGO *apud* COELHO, p. 100). Ainda de acordo com Santiago, o livro é um “romance sobre duplos”. Nesse sentido, uma análise do narrador do romance, de acordo com perspectiva ondulante e em comparação com o referido conto, muito contribuiria para ampliar a fortuna crítica em relação aos dois textos literários.

Como já pontuamos no capítulo anterior, para Doubrovsky, a autoficção seria “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKY *apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 93). Tomando como base essa definição, os contos se afastam e, paradoxalmente, se aproximam desse gênero discursivo. Afastam-se, quando o narrador afirma que busca o real, a verdade, que anseia por recuperar e bem contar algo que foi deixado esquecido por muito tempo, como se de fato pertencessem à memória e ao conjunto de referências constitutivas do sujeito empírico os acontecimentos que serão relatados. E se aproximam, porque – enquanto ficcionalização da *bios* do escritor – a escrita de um narrador em primeira pessoa é uma construção de linguagem e, portanto, passível de ser posta em dúvida.

As primeiras narrativas do livro e as sete últimas promovem a desconstrução da ilusão referencial: tanto do narrador que se diz apto e imbuído da missão de relatar a verdade (na primeira parte), bem como do narrador que anula seu estilo discursivo, sua autonomia como voz enunciativa do discurso para *incorporar* a persona literária representativa dos grandes mestres de nossa literatura. Os contos são textos cujas margens fronteiriças se encontram em definição. São narrativas que ocupam um entrelugar teórico, que se propõem a reorganizar os limites do ficcional, em meio ao seu processo enunciativo, para, dessa forma, conceber um novo papel para o escritor e para o leitor.

O conceito de entrelugar foi proposto por Silviano Santiago, pela primeira vez, em 1971, quando escreveu o ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”. Nesse texto, o teórico – seguindo a linha de pensamento de Derrida e Foucault – pretendeu refletir sobre o lugar ocupado pelo “discurso literário latino-americano no confronto com o europeu” (SANTIAGO, 2000, p. 9). Na primeira parte do ensaio, Santiago observa que a nossa tradição literária se configura um simulacro, uma cópia do original europeu e afirma que a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental consistiu na:

“(...) destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de

contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.” (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Segundo Santiago, a literatura latino-americana – assim como nosso continente foi colonizado no passado – ainda é uma arte colonizada no presente. Uma arte que estabelece ponto de contato com a arte europeia, considerada um modelo superior, mas que apresenta certa originalidade, que não é devidamente reconhecida. Ainda de acordo com o teórico, a dependência cultural – reforçada pela dependência econômica – conduz o escritor latino-americano a refletir sobre como ocorre o processo de apropriação de um texto ou de uma técnica literária da tradição eurocêntrica, a posterior assimilação e de que forma – de posse desse saber – o escritor realiza uma tentativa de desconstruir o modelo original.

“Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível.” (SANTIAGO, 2000, p. 20-21)

Em outras palavras, Santiago afirma que o escritor latino-americano se situa em um espaço de transição, entre o desejo de ser original (e, conseqüentemente, ter seu valor literário e cultural reconhecido), mas sem deixar de se compreender como parte da tradição literária ocidental. O escritor latino-americano “vive entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”. (SANTIAGO, 2000, p. 23)

Em sentido semelhante, adoto o termo “entrelugar teórico” para situar as obras do *corpus*. Faço a apropriação do conceito de “entrelugar” do escritor aqui estudado para tentar dimensionar a perspectiva de uma escrita que, reiteradamente, apaga e reescreve suas fronteiras, configurando-se, dessa forma, em um espaço linguístico plural. Um discurso ficcional que testa seus limites, que deseja se constituir dentro dos conceitos de gêneros com os quais dialoga – gênero romance e autobiográfico – mas que, no entanto, não se encerra dentro dessas linhas limítrofes e as ultrapassa, concebendo, assim, um novo modelo discursivo.

As questões teóricas suscitadas pelas obras ficcionais de Silviano Santiago se constituem por meio de um narrador que se equilibra entre um modelo

paradigmático-teórico de bem contar uma história e um narrador que, concomitante ao ato de bem narrar uma história, desdobra-se em um *outro* construído discursivamente, que teoriza sobre o ato de narrar. Característica recorrente na escrita literária de Santiago, o empréstimo do discurso estético e teórico do autor empírico ao *eu*-ficcional permite a reformulação do conceito de criação literária. Adotar essa sobreposição como recurso estilístico torna o processo enunciativo um espaço plural, um espaço propício à narração e à teorização, como se pode observar nos exemplos a seguir:

1º) “Caro leitor, rasgue as páginas que já leu. Comecei de maneira errada a história que pretendo narrar. Até agora, tudo mentira. Fantasias de um zé-prequeté. Se está tudo errado, para que continuar? Paro.” (SANTIAGO, 2005, p. 79)

2º) “... minha memória não mente. Às vezes mente.” (SANTIAGO, 2005, p. 84)

3º) “A cada carta, os antigos laços vão sendo cortados pelas palavras dissimuladas. Como apreender o que se passa entre os correspondentes nos respectivos camarins e bastidores? Que carpintaria teatral é essa que serve para enfatizar ou corroer o pequeno drama cotidiano narrado numa carta?(...) Qual é o íntimo que é auto- retratado numa carta? A escrita não se confunde com o pensamento. O pensamento não se confunde com a experiência factual. Tudo é disfarce, mentira e falsificação na escrituração do íntimo? Tudo é verdade.” (SANTIAGO, 2005, p. 88)

4º) “De novo me extravio e me perco nos oleodutos da escrita. Esquivo-me da tarefa que a mim me deleguei – narrar os primórdios da minha vida profissional.” (SANTIAGO, 2005, p. 93)

5º) “Você, leitor, foi apresentado a duas portas de entrada para a minha profissionalização. Cheguei a abri-las parcialmente. As duas eram falsas. Exagero. São enganosas. Enganadoras.” (p. 94)

Os exemplos, retirados do conto “Bom dia, simpatia”, pretendem explicitar a construção do processo enunciativo, mostrando a tentativa do narrador de registrar o momento criativo que precede a escrita. O narrador encena arrependimento em relação ao que escreveu (primeiro exemplo), suscita dúvidas quanto à confiabilidade dos fatos narrados (segundo e terceiro exemplos), demonstra a fragilidade de um discurso que se pretende baseado na experiência do sujeito que o escreve (segundo exemplo), simula como o processo de construção do texto se organiza de uma forma quase independente da sua vontade, sugerindo que escrever é uma ação autônoma, intermitente, cabendo a si a árdua tarefa de

voltar à proposta inicial (quarto exemplo). Por fim, o narrador sinaliza que o narrado não é confiável e que o papel do leitor consiste em tecer, durante o processo de leitura, os significados latentes, subtendidos no enunciado (quinto exemplo).

O primado da confiabilidade é questionado pelo narrador, que afirma: “tudo é disfarce, mentira” e que diz ao mesmo tempo “tudo é verdade”. O leitor se encontra diante de uma escrita ficcional que simula como se processa o resgate da memória e para isso encena – por meio das palavras que escreve – a dúvida e a incerteza do que se tenta recuperar pela lembrança. Estratégia discursiva que dificulta a percepção dos significados textuais e provoca a dobra do narrador, que ora se articula como escritor-personagem, com biografemas caracterizadores que nos remetem à figura do autor empírico, e ora se articula como personagem-dúbio, que anseia por fazer o leitor acreditar em sua dobra como personagem-ensaísta.

Essa dupla articulação do narrador permite que se vislumbrem os contos como narrativas metaficcionais, chamando nossa atenção para o método empregado no resgate da memória do narrador: os enganos e as contradições como marcas indelévels de uma escrita de si, que parte do pressuposto de que se aterá à busca pela verdade, ao resgate das lembranças, por isso as incertezas na reconstrução do vivido. Concomitantemente, essa dupla articulação do narrador provoca a instância da dúvida em relação à ficcionalidade do narrado, justamente porque esse narrador apresenta pontos de contato com a biografia do escritor empírico. É essa dúvida que persegue o leitor – até então consciente de estar lendo um relato ficcional – que me fez pensar em uma definição teórica específica para as obras do *corpus*.

Os textos de Silviano Santiago se equilibram na linha limítrofe do falso-verdadeiro, as narrativas aqui selecionadas discutem o papel da ficção e do escritor na contemporaneidade, propõem a reorganização do espaço ficcional, redefinindo-o também como espaço propício para a metateorização. Talvez seja essa a perspectiva específica das obras do *corpus* e de outras que se inserem na contemporaneidade: promover, no enunciado discursivo, um fecundo debate sobre a maleabilidade das fronteiras ficcionais por meio do diálogo que estabelecem com as formas narrativas com as quais se assemelham e com o campo crítico-teórico que tenta defini-las ou limitá-las em gêneros discursivos pré-existentes.

Essa é a impressão que permanece quando lançamos nosso olhar para outros escritores da atualidade, como o americano Philip Roth. Aclamado pela crítica americana e internacional, Roth publicou inúmeras obras relevantes desde 1960, quando iniciou sua carreira. Em reportagem publicada pela Revista Veja, em 09/11/2012, o escritor afirma que *Nemesis* (lançado no Brasil em 2011) será seu último livro, pois, para ele, não há mais nada para escrever ou para contribuir.

Diante da vasta obra do autor, selecionei um romance – *Fantasma sai de Cena*, lançado em 2008 – por focar questões teóricas que se aproximam da escrita de Silviano Santiago. O romance apresenta como personagem principal Nathan Zuckerman, que já figurara como personagem em outros nove romances do autor. O livro apresenta um tom desalentador: ao tematizar sobre a velhice, a solidão e a decrepitude do ser humano, enfoca os conflitos paradoxais compreendidos pelo narrador-personagem.

Nathan Zuckerman, agora um escritor idoso, vê-se atormentado pelo desejo por Jamie Logan (uma aspirante à escritora) e a impossibilidade de aplacar esse desejo (porque sofre de impotência sexual). Além desse intenso eixo dicotômico, a personagem vivencia outros hiatos em sua existência, tais como a vontade de se dedicar à sua literatura e as falhas de sua memória, o anseio pela análise literária fecunda da ficção e o repúdio à análise midiática de um autor através de escândalos biográficos. O romance permite que se vislumbre, a partir da análise da enunciação narrativa, um processo de identificação entre o sujeito-ficcional e o sujeito-escritor. No livro, há considerações sobre literatura, vista não como redentora das mazelas humanas ou como meio de se estabelecer algum sentido para a vida de quem lê ou escreve, mas sim como manifestação artística ficcional.

O narrador-personagem defende a literatura enquanto arte, posiciona-se contrário à crítica literária preocupada em desvendar segredos biográficos do autor para usá-los como ponto articulador da análise do seu discurso literário. Segundo o narrador, a literatura foi reduzida — por críticos, professores, jornalistas, leitores e escritores — à anedota biográfica, e esvaziada de seu sentido mais essencial, o de ser a mentira que revela a verdade. Para Zuckerman, “remexer na lama e dizer que se está fazendo pesquisa [biográfica] é a mais abjeta das fraudes literárias” (ROTH, 2008, p.101). O narrador insiste e teoriza: “tem a

mentira que revela a verdade: isso se chama ficção; e tem a mentira que é só mentira: isso é o que Kliman faz (pseudo-biografia)”. (ROTH, 2008, p. 118).

Além de apresentar uma discussão teórica em torno do que é literatura e de qual é o papel da crítica literária na contemporaneidade, Roth desfia sobre o papel considerações sobre a modernidade, a política recente americana, a solidão e a velhice. Roth não poupa seu personagem. Primeiro, o corpo enfraquecido de Nathan Zuckerman sucumbe à doença. Segundo, o câncer o torna impotente, o desejo não é possível de ser consumado. Por último, ocorre a falência intelectual, com a perda da memória. A decrepitude é irremediável para os que sobrevivem. Zuckerman sabe que, ao perder sua memória, perderá suas referências e não conseguirá fazer o que mais lhe importa: escrever.

Há, no discurso literário, a defesa do valor intrínseco da ficção. Em uma época em que se valoriza a figura do escritor como personagem midiático, Roth questiona qual o papel da biografia para o entendimento da obra de um escritor. Há, portanto, um paradoxo que se insinua nas linhas do romance. Temos um narrador em primeira pessoa – apontado por muitos críticos como um alterego de Philip Roth – que apresenta marcas biográficas do autor empírico e que questiona a análise literária pautada pela identificação da obra com a vida do escritor.

É possível afirmar que, ao apresentar sua proposta de literatura como ficção que revela a verdade, Philip Roth se posiciona na contramão da literatura contemporânea? Uma literatura que se caracteriza pela projeção do sujeito autoral – empírico e ficcionalizado – no discurso literário? Vislumbra-se, em seu romance, uma crítica à preocupação midiática em explicar a obra de um grande autor pelo viés biográfico, no entanto, pode-se compreender também que essa questão é abordada como um pretexto para camuflar no discurso literário a ficcionalização da *bios* do escritor empírico. Disfarçado em um narrador-teórico em primeira pessoa, Roth propõe a ressignificação das fronteiras ficcionais ao utilizar a enunciação narrativa como espaço propício à teorização literária. .

Semelhante movimento é empreendido por Silviano Santiago em vários de seus textos. Nos contos “Borrão”; “Ed e Tom”; “Bom-dia, simpatia”; “Vivo ou morto”, depreende-se um esforço estilístico do escritor-teórico, por meio da apropriação de seus dados autobiográficos, para fazer de sua obra de ficção um espaço para se pensar a escrita de si. Isso significa afirmar que os narradores dos contos não limitam sua tarefa a falar sobre si mesmos ou a expor os

acontecimentos vivenciados por eles, o enunciado se torna um espaço propício para se refletir sobre o processo de enunciação a partir de uma perspectiva teórica pautada pela desconfiabilidade do que se diz.

Na segunda parte do livro, intitulada “E 7 outras apropriadas”, no conto “Todas as coisas à sua vez”, o processo enunciativo não se restringe à enunciação de fatos presenciados ou vividos pelo narrador. Silviano Santiago elabora um conto em primeira pessoa que – ficcionalmente – se apresenta como o registro, as anotações pessoais de Graciliano Ramos diante da proximidade da morte⁴⁷.

O exercício estilístico presente no conto se aproxima de uma apropriação do estilo narrativo de Graciliano Ramos como uma forma de homenageá-lo. Santiago apresenta ao leitor a proposta de um texto ficcional que tenta traduzir os sentimentos do homenageado diante de sua decrepitude física, causada pela doença. O narrador assume o papel de Graciliano Ramos e, concomitantemente, desempenha outro papel: o de ensaísta que analisa a própria escrita enquanto narrador-pastiche⁴⁸ que se vale de outra *persona* discursiva.

É como se ocorresse ao mesmo tempo e em dois planos discursivos a enunciação teórica e ensaística do autor empírico que escreve e a do autor homenageado que – *incorporado* pelo eu discursivo que fala de si – avalia sua própria escrita: “não nasci para ser concertista no piano das letras” (SANTIAGO, 2005, p. 121) e analisa sua própria ficção: “Quis construir um mundo ficcional

⁴⁷ Enquanto crítico-teórico, Santiago conhece de perto a linguagem empregada por Graciliano Ramos, tendo, inclusive, publicado *Em liberdade*, um romance que se vale da reconstrução mimética da escrita do consagrado escritor.

⁴⁸ O termo pastiche foi muito usado na discussão sobre o pós-moderno como forma recorrente do pós-moderno como suposto estilo estético. Para F. Jameson (1977), um dos elementos constitutivos do pós-moderno consiste em uma nova falta de profundidade. Para o autor, é preciso recuperar para a estética uma missão política, a arte deveria ter uma função: contribuir para que o indivíduo perceba a realidade e adote um posicionamento político no mundo contemporâneo. O autor estabelece uma diferença entre paródia e pastiche, diz que o primeiro termo destaca a singularidade da forma original com uma boa dose de sátira; já o segundo termo, seria uma versão vazia da paródia. Por isso, para Jameson, o pastiche adquire um aspecto pejorativo (paródia branca), pois consiste em uma apropriação de um estilo peculiar e único, mas sem a motivação, o riso, a sátira da paródia. Jameson entende o pastiche como uma figura multi-estrutural, uma abordagem do presente por meio da linguagem artística do simulacro, que tenta emprestar à realidade presente o encanto e a distância de um passado estereotípico. Linda Hutcheon (1985) chama o termo pastiche positivamente de paródia pós-moderna. Para a autora, essa forma teria um alcance de crítica e de valor político, a sátira seria uma forma de homenagear o texto modelo. O estilo e o discurso são tomados na paródia pós-moderna como uma forma de dar continuidade aos grandes estilos do passado. Já o ensaísta Silviano Santiago (1989), considera o termo pastiche como uma forma que, partindo da imitação do estilo de um outro, endossa o passado, sem rechaçá-lo. Para o autor, o pastiche não apenas repete com diferença, como chega a criar uma obra de arte suplementar, original, que irá demandar novas leituras e significados diversos por parte do leitor.

desprovido de profundidade. À merda com a psicologia e a psicanálise!” (SANTIAGO, 2005, p. 124).

O conto “Todas as coisas à sua vez” não apresenta uma forma convencional, não se organiza em parágrafos, não tem uma ação narrativa encadeada. São breves anotações, registros de frases dispersas sobre a folha em branco, em uma tentativa de *captar* e registrar emoções e sensações. São reflexões de um narrador em primeira pessoa – Graciliano Ramos – que, *sinceramente*, escreve sobre seus últimos momentos, a proximidade do fim. No conto, há a sobreposição da ficcionalização do escritor-crítico Silviano Santiago e a ficcionalização do escritor-homenageado. O primeiro procedimento discursivo se verifica no próprio processo enunciativo ao adotar em sua escrita um estilo semelhante à forma de narrar do homenageado:

“Seringaita é a seringa que injeta parlapatices na minha imaginação.” (SANTIAGO, 2003, p. 120)

O narrador do conto se apresenta em dobra no discurso literário: em um primeiro plano configura-se como Graciliano Ramos, personagem fictício, que ganha voz e expressa seus supostos sentimentos nas horas que antecedem sua morte; em um segundo plano, se organiza como estratégia narrativa, empregada pelo escritor do conto para, em meio ao processo enunciativo, refletir sobre preceitos teóricos pertencentes ao campo crítico-teórico. Isso se evidencia na seguinte passagem do texto:

“Como pensa – se é que pensa – um ditador deposto? Como age – se é que age – um presidente cassado? Como pensa e age um corpo possuído pela morte?” (SANTIAGO, 2005, p. 126)

São essas as indagações motivadoras do conto, uma reflexão sobre o fim que se aproxima, a piedade cristã que desperta o corpo moribundo e o desprezo que sente por essa solidariedade. Revela o narrador (Graciliano Ramos ficcionalizado) sua dúvida em relação ao que faz – “De que valem essas anotações?” (SANTIAGO, 2005, p. 127) – e ao mesmo tempo expande os limites ficcionais quando se pode pensar essa passagem como um *escape*, um registro da ficcionalização da *bios* do escritor empírico Santiago, que também reflete sobre a pertinência de tais registros. Agindo, dessa forma, o narrador torna o campo

ficcional propício para a teorização, exigindo do leitor um papel perspicaz, que se afaste do modelo-receptor do fato narrado e perceba na elaboração do enunciado as tênues sobreposições teóricas.

Ainda na segunda parte do livro, há os contos “Assassinato na noite de Natal”, “O verão e as rosas” e “Uma casa no campo” com narradores em primeira pessoa que, em um processo de deslocamento espaço-temporal, tecem seus discursos alinhavados com a tênue linha do falso-verdadeiro. O primeiro conto é narrado por Nelson, um artista rico e famoso, que se isola em um lugar remoto, mas próximo de algum grande centro urbano, para passar sozinho e no anonimato a noite de Natal. No segundo conto, “O verão e as rosas”, o narrador, isolado em casa, não atende ao telefone, não abre a porta de sua casa, não mantém vínculos afetivos com ninguém. Somente o fantasma de seu pai, no dia do aniversário de sua morte, vem visitá-lo. Em “Uma casa no campo”, o narrador solitário compartilha com o leitor a lembrança da perda de alguém muito próximo que lhe deixou como herança a ideia de ter uma casa no campo. Casa essa que comprou, construiu e mantém na serra fluminense por insistência dessa pessoa, que já falecera.

Os três contos apresentam como ponto de contato a presença de um narrador solitário, que assim se encontra por três motivos distintos: autopunição, doença ou loucura, saudade. Em “Assassinato na noite de Natal”, o motivo do martírio que o narrador se impõe não é revelado, apenas insinua que *algo* aconteceu em sua noite de núpcias. Já em “O verão e as rosas”, o isolamento do narrador parece ser consequência do medo de estranhos que o faz “ver e conversar” com o fantasma de seu pai, ou pode ser resultado da doença que lhe acomete (“Se não devo, se não posso abrir a porta do espelho para o rosto, será que é porque o meu rosto, tomado pelo mal de Alzheimer, se tornou tão estranho quanto o de um estranho?” – SANTIAGO, 2005, p. 139). No conto “Uma casa no campo”, a ausência provocada pela morte do companheiro faz o narrador, melancolicamente, se isolar e relembrar como eles adquiriram, construíram e organizaram a casa de campo.

Vera Lucia Follain Figueiredo, em ensaio⁴⁹ intitulado “Entre ordem e caos: narrativa equilibrada”, observa que os narradores dos contos se encontram deslocados no espaço (isolado em “Assassinato na noite de Natal” e refugiado na serra fluminense em “Uma casa no campo”) e em relação ao outro (o fantasma do pai):

Os relatos (...) não são feitos a partir de um lugar fixo. Os narradores estão sempre em trânsito, deslocam-se no espaço (...). Os deslocamentos mais importantes dos personagens, entretanto, são aqueles que se realizam entre o eu e o outro, entre as identidades frágeis, intercambiáveis e, por isso mesmo, sempre ameaçadas. O livro reúne histórias que giram em torno dos deslizamentos entre fronteiras, problematizando as proximidades, as distâncias e os estranhamentos entre o eu e o outro, e entre centro e periferia.

Tais deslocamentos espaciais são perceptíveis em outros contos da primeira parte do livro, como o crime cometido pelo narrador de “O envelope azul”, em Albuquerque, nos Estados Unidos ou a discriminação sofrida, no restaurante do Texas, pelo narrador do conto “Borrão”, ou ainda a ação narrativa de “Ed e Tom” estar ambientada no Novo México. Acredito que muito se poderia dizer a partir das rápidas observações tecidas pela autora do ensaio, os narradores em trânsito, em um deslocamento espacial merecem ser mais detalhadamente estudados. Entretanto, acredito que enveredar meus estudos por esse caminho não irá contribuir para a proposta delineada na presente tese.

Faço referência a essa percepção da professora Vera Follain Figueiredo, pois sei que as possibilidades teóricas e analíticas dos contos de Santiago não se esgotam em minha análise, há muito ainda a se dizer. Um viés teórico a se pensar seria explorar esses deslocamentos por meio da perspectiva do narrador-ondulante, um sujeito que se alterna no papel de um narrador obcecado pelo registro da verdade, ansiando passar a limpo histórias que ficaram mal contadas, esquecidas no recôndito da memória e um narrador-ensaístico que teoriza sobre a ficção que escreve, delineando o escrito sob o âmbito do falso-verdadeiro, evidenciando que se trata de um processo de construção da linguagem e, ao mesmo tempo, insistindo no registro do real, do que não foi dito, daquilo que realmente aconteceu, mas se optou em não dizer ou escrever.

⁴⁹Ensaio disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/veraluciafollain1.html>. Acessado em 05/09/2013.

Já os demais contos “Hello, Dolly!” (uma carta enviada a Walter Benjamin), “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” (epístola enviada a Mario de Andrade) e “Caíram as fichas” se aproximam mais das considerações teóricas que tenho apresentado na presente tese, por isso acredito que mereçam um comentário a mais antes de fechar o capítulo. Nos três contos, observa-se que ocorre a ficcionalização da *bios* do escritor empírico Silviano Santiago em sobreposição na superfície textual: o narrador-ficcional desdobra-se em narrador-ensaístico nos dois primeiros contos e, no último, em movimento de escrita já adotado antes por Santiago, se faz passar por Mario de Andrade preparando as fichas para apresentação da célebre conferência de 1942⁵⁰.

Nos três contos, o narrador refere-se ao outro distante no tempo, ao outro do passado. O conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” se apresenta como uma epístola enviada a Mário de Andrade – o outro distanciado no tempo – em que o remetente Silviano, amigo de Carlos Drummond de Andrade, tece alguns comentários sobre o poeta mineiro. Em “Hello, Dolly!” escreve a Walter Benjamin – teórico alemão que se suicidou em 1940 – para lhe dizer que acertara ao teorizar sobre as técnicas de reprodução⁵¹, afirma:

A culpa do terremoto que causou o incêndio biogenético que nos avacalha é sua. Só sua. Seu profetazinho de merda, você bem que imaginou que eu tinha vindo ao mundo para, solteiro, inaugurar uma tradição sem antepassados. O.K., você venceu, Walter! (SANTIAGO, 2005, p. 151)

O conto alterna referências à produção teórica de Walter (a quem se dirige com bastante intimidade) e a enunciação de uma realidade um tanto quanto apocalíptica: o narrador, entre bilhões de pessoas que povoam o planeta, foi o escolhido para ser “o paradigma” de inúmeros clones que andam pela rua. O discurso é ágil, a situação presente não é detalhada:

Não há como negar a história. Você se lembra, foi a partir de nossas conversas que você elaborou as teses sobre as tendências evolutivas do Homem nas condições produtivas do capitalismo. (SANTIAGO, 2005, p. 154)

⁵⁰ Conferência que se propunha a refletir sobre o Movimento Modernista iniciado em 1922.

⁵¹ Há, inclusive, uma nota de rodapé no início do conto, esclarecendo que Walter – o destinatário da epístola – é o filósofo alemão Walter Benjamin, autor do ensaio “A obra de arte na época das técnicas de reprodução” (SANTIAGO, 2005, p.153). Não há nenhuma indicação informando se a nota é do editor do livro, portanto a dedução mais coerente é creditá-la ao escritor Silviano Santiago, sujeito empírico, cujo nome se encontra impresso na capa do livro.

Hoje ao meio-dia, como um caubói cavalgando pelas ruas de Ipanema, agarrei o primeiro xerox de proveta pelo laço da sedução. Empurrei-o para dentro do táxi, jogando-o para o banco de trás. E mandei o motorista tocar para o centro da cidade. Instituto Felix Pacheco. (SANTIAGO, 2005, p. 154)

O sujeito enunciador do discurso, que se autodenomina como o paradigma de clones, indaga ao destinatário da carta se, diante de uma realidade em que sua existência perde a referencialidade⁵², ele continua sendo homem. A concepção de identidade garantida pela impressão digital – marca única e incontestável que possibilita a diferenciação de cada indivíduo – desfaz-se diante da presença de dois seres biologicamente idênticos. Como já pontuei, há no conto a “colagem” de dobras tecidas pelo narrador ondulante que se apresenta, como o narrador de um texto que se situa em um espaço ficcional futurístico em que clones caminham pelas ruas. Concomitantemente, o narrador também se apresenta como ensaísta, intelectual, conhecedor da obra de Walter Benjamin – o outro distante no tempo – com o qual dialoga, acusando-o de profetizar essa realidade descrita no conto.

O desdobramento do sujeito enunciador do discurso ficcional em um narrador-ensaístico, que intercala no processo enunciativo o duplo papel que se propõe a desempenhar, também pode ser observado no conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”. O narrador inicia o texto comentando como as cartas que Mário de Andrade envia a Drummond⁵³ influenciam o poeta mineiro, deixando-o dividido: “às vezes ele torce pelas palmeiras paródicas do Oswald de Andrade (...). Às vezes não quer esquecer o gélido cinzel de Bilac e a prosa clássica dos decadentistas franceses” (SANTIAGO, 2005, p. 158). A partir dessa constatação, a carta será pontuada por observações sobre o convívio do remetente com o poeta mineiro, bem como apresentará considerações teóricas sobre a literatura da época em que foi escrita⁵⁴:

⁵² Ao decidir levar uma de suas cópias para o Instituto Félix Pacheco, o narrador constata que as impressões digitais são exatamente idênticas. O funcionário indaga ao seu “carbono, xerox, replicante” se não quer aproveitar a ocasião e tirar também uma carteira de identidade. O narrador contesta, se opõe a essa possibilidade, mas o funcionário afirma: “Não é só você que pode ter documentos de identidade, ele também tem os seus direitos” (SANTIAGO, 2005, p. 155).

⁵³ É válido observar que Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, escritores empíricos consagrados da nossa literatura, se corresponderam com bastante frequência entre o período de 1924 a 1945. As cartas que revelam o diálogo estabelecido entre os dois escritores foram compiladas por Lélia Coelho e publicadas pela Editora Bem-te-vi (a Coletânea Carlos & Mário, de 2002).

⁵⁴ Esse conto inicia com uma data: “BH, junho de 1925” e também uma nota de rodapé esclarecendo: “Carta que, nessa data, teria sido escrita por um amigo do poeta Carlos Drummond de Andrade ao escritor Mário de Andrade” (SANTIAGO, 2005, p. 157). Novamente, não é

Nem de longe Carlos podia compreender os mistérios epistolares e poéticos que você levanta. Sei que foi através deles que você jogou na lata de lixo os mestres do passado, que apregoavam uma busca meramente estética do aprimoramento artístico. Neste século de homens cansados, que não têm como saída senão o aprimoramento constante da máquina, neste século de homens ociosos e parasitas, que da máquina querem tirar proveito pela ociosidade derivada dela, a tônica do enriquecimento artístico está... na experiência de vida, e não no conhecimento livresco da realidade.” (SANTIAGO, 2005, p. 161)

O narrador de “Hello, Dolly!” e o narrador de “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” apresentam subjetividades que me levam a delinear a hipótese de que ambos apresentam como uma de suas dobras a ficcionalização do escritor empírico Santiago no texto literário. As notas de rodapé – cuja autoria imprecisa pretende tornar autênticas as palavras que serão lidas – bem como a referência ao ensaio em que o teórico alemão discorre sobre as técnicas de reprodução do capitalismo (no primeiro conto) e a referência ao primeiro momento modernista (no segundo conto) apontam para a ficcionalização do escritor empírico.

Porém, é preciso salientar que não se processa apenas a ficcionalização da *bios* do escritor Santiago na escrita, o que se observa são marcas da ficcionalização do *saber* do escritor Santiago. A diferença que estou tentando assinalar é que o processo de ficcionalização do escritor na superfície textual pode ser delineado tanto por meio das referências ao vivido (nos contos da primeira parte) como por meio das referências ao escrito, elaborado, estudado, teorizado pelo escritor empírico, que é também intelectual, professor e ensaísta conceituado.

No já citado ensaio, Vera Follain Figueiredo pontua que esse deslizamento do narrador-personagem em direção ao outro distanciado no tempo constitui o que “o próprio Silviano Santiago denomina “prosa limite”, aquela que se constrói na intersecção do biográfico, da crítica, da poesia e da ficção”⁵⁵. Eu acrescentaria uma expressão à citação acima: “prosa limite, aquela que se constrói *por meio de um narrador-ondulante* na intersecção do biográfico, da crítica, da poesia e da ficção”. A intersecção se processa por meio da sobreposição de perceptos constitutivos do sujeito enunciador do discurso em pleno processo enunciativo,

indicado se a nota é uma informação do editor do livro, levando-me a inferir que, de fato, essa é uma informação a mais dada pelo autor empírico do conto, Silviano Santiago, como uma forma de conferir autenticidade ao fato que será narrado. Estratégia discursiva empregada com o intento de suspender a desconfiabilidade do leitor diante do narrado.

⁵⁵ Ensaio disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/veraluciafollain1.html>. Acessado em 06/09/2013.

são essas ondulações provocadas pelo narrador que tornam as narrativas ondulantes, entre o verídico e o ficcional.

3.4

O falso mentiroso: o narrador lúdico

As obras do *corpus*, de acordo com a perspectiva teórica desenvolvida, discutem metafictionalmente questões como autobiografia e autoficção, sendo que em *O falso mentiroso* o assunto é levado às últimas consequências. O narrador-personagem questiona, de forma radical, a confiabilidade da narrativa autobiográfica ao demonstrar – por meio de uma escrita pouco confiável – como é risível a valorização excessiva do depoimento do *eu*.

O romance questiona o tom confessional predominante na estética contemporânea, a compulsão por retratar o real ou os fatos o mais próximo possível da verdade. O escritor rompe com o modelo de narrativa pautado na fala do *eu*, subverte a concepção de que o documental legitima e valida a narrativa ficcional e redefine o espaço ficcional ao trazer para o campo literário questões até então restritas ao discurso crítico-teórico.

Em seu texto “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin afirma que não é possível interpretar o mundo distanciando-se desse mundo, é preciso aprofundar-se, apresentar-se como parte do mundo. Parafraseando-o, proponho que aqui façamos o mesmo movimento, que tentemos nos aprofundar no emaranhado narrativo de *O falso mentiroso*. O leitor desse livro é convidado a se despir de qualquer formulação prévia do que entende por “narrar uma vida”, é convidado a abrir mão de conceituações teóricas sobre o que é ficção, é conduzido a repensar o quão frágil pode ser o relato fincado nos pilares memorialísticos.

Samuel – o narrador de *O falso mentiroso* – apresenta inúmeras versões para seu nascimento. O *eu-que-diz* se propõe a contar a sua história, a sua memória, as lembranças de seu nascimento. As inúmeras versões apresentadas pelo narrador se organizam a partir de eixos dicotômicos: a rejeição (morte)/ a adoção (nascimento); o pai (falso)/ a mãe (verdadeira) ou o inverso. Cada versão dada é substituída por uma nova, com outros detalhes, envolvendo novos e inusitados personagens. São tantas as verdades ou as mentiras narradas que o leitor se desencontra no labirinto da memória, tecido por um (falso) mentiroso.

A capa do livro – pelo pacto proposto – induz o leitor a acreditar que se trata de uma biografia: apresenta como subtítulo a palavra Memória e uma fotografia do autor quando menino. Na contracapa, subvertendo as referências extraliterárias da capa, há a seguinte definição:

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

Os indícios contidos na capa do livro apontam para um texto de memórias ou uma biografia, no entanto, ao iniciar sua leitura, o leitor se depara com um enigma textual: já o primeiro parágrafo do livro deixa transparecer a ambiguidade da narrativa. Afirma o *eu-que-diz*:

“Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram.

Adivinho.

Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade.” (SANTIAGO, 2004, p. 9)

Adivinhar não significa recuperar o vivido. O pacto autobiográfico é desconstruído logo no início da enunciação pelo sujeito que fala e um novo pacto é estabelecido de imediato. O narrador pode estar mentindo ou não, caberá ao leitor aceitar a sua proposta ou recusá-la. O narrador afirma que deseja narrar sua biografia, mas nenhum dado ou informação é confiável. O discurso do narrador parece esvaziar a importância da ficção, parece afirmar que somente o tom confessional é válido. E ironicamente afirma também a impossibilidade discursiva de uma escrita pautada na verdade autobiográfica.

O narrador simula elaborar uma escrita biográfica, que tenha um tom confessional, mas à medida que ensaia escrever essa escrita afasta-se de seu objetivo, porque se depara com um dilema ficcional: a impossibilidade de se registrar por meio da linguagem a verdade. Nesse sentido, pode-se afirmar que a proposta do romance *O falso mentiroso* se configura ambígua e paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que o discurso literário parece ser elaborado com o intento de se assemelhar a um discurso autobiográfico, a enunciação narrativa promove o

desmonte e a negação do conceito de autobiografia, proposto por Lejeune, como se procurasse determinar: nenhuma escrita de si é possível, pois o real (ou a verdade) é indizível.

Em *O falso mentiroso*, a narrativa problematiza de forma emblemática a questão paradoxal que permeia o discurso ficcional: “literatura é fabulação”⁵⁶. A antinomia verdade-falsidade desencadeada no título encontra-se presente em todo o discurso literário, suscitando duplicidades em torno do narrador e do fato narrado, desconstruindo a noção de narrativa, compreendida como as ações e fatos *confiáveis* contados por um narrador.

Outro aspecto que vale a pena ressaltar em *O falso mentiroso* é que a voz enunciativa do discurso teoriza, através do contato direto estabelecido com o leitor, sobre o fazer literário. Um fazer literário cujo narrador do discurso é um impostor: “impostor confesso que não tem medo da comicidade” (SANTIAGO, 2004, p. 218). Trata-se de uma falsa autobiografia, formulada por um personagem fictício, cuja enunciação apresenta indícios que apontam para a ficcionalização da *bios* do escritor empírico no discurso literário.

Neste texto literário, o narrador subverte os pactos referenciais propostos por Lejeune para definir autobiografia, ao mesmo tempo em que questiona o que se convencionou definir como ficção. Philippe Lejeune afirma que a diferença entre ficção e autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determinam seu modo de leitura. Ou seja, independente dos recursos estilísticos utilizados, o que torna um texto ficção ou autobiografia é se o pacto estabelecido com o leitor é ficcional ou referencial.

No livro em análise, a escrita de Silviano Santiago se apropria da conceituação proposta por Lejeune para promover, no enunciado discursivo, a sobreposição teórica entre os pactos ficcional e referencial. A proposta discursiva do narrador de *O falso mentiroso* consiste em desconstruir o pacto referencial (proposto na capa) e ressignificar o pacto ficcional ao se apropriar de dados biográficos do escritor empírico. O sujeito enunciativo do discurso delimita novas regras em sua narrativa, escolhendo um “leitor ideal”, capaz de preencher as

⁵⁶ Conforme citação indicada na página 93.

lacunas do seu texto. O texto exige um leitor que compreenda sua proposta picaresca⁵⁷, um leitor disposto a aceitar a subversão dos pactos autobiográficos e ficcionais, proposta por um narrador que se assemelha à figura do pícaro⁵⁸.

Conforme declarou em entrevista, Santiago escreve *O falso mentiroso* inspirado nesse gênero discursivo:

“Acho a opção pela leitura que fiz da novela picaresca espanhola mais correta e, por isso, endosso a tese do “viés”. Enquanto estava escrevendo o romance, reli com certo prazer e aprendizado aquela literatura. Queria que os acontecimentos dramatizados no romance fossem vinculados por uma escrita light, atrevida, descarada, descompromissada com os andaimes da verossimilhança.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 150)

Afirma que adotou uma linguagem chula, em consonância com o gênero picaresco e que teve de se “preparar para enfrentar certa desenvoltura e nenhum preconceito” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 150) em relação à escrita que estava se propondo a elaborar. Assim também o leitor é intimado a se preparar. Logo nas primeiras linhas do romance, o narrador estabelece uma proposta ao leitor, que deverá adotar o papel que a narrativa lhe impõe para conseguir dar prosseguimento à leitura. O leitor-modelo dessa narrativa é aquele que concorda em seguir o *conjunto de instruções* (ECO, 1994, p. 17) que lhe é imposto de imediato. Ao acatar a proposta lúdica que lhe é apresentada, o leitor sabe que os caminhos a trilhar não são pretensamente *seguros* como os de uma narrativa ficcional que se vale da tradição realista, que apresenta um narrador confiável. Trata-se, na verdade, de um lúdico *jogo* narrativo.

O texto apresenta inúmeras versões, todas escritas em primeira pessoa, sobre o nascimento de Samuel, o protagonista. Na primeira versão, o narrador relembra o momento em que nasceu, descreve as circunstâncias que o fizeram ser levado à casa de seus pais adotivos (os falsos), faz suposições acerca da

⁵⁷ A proposta picaresca do romance remete à novela picaresca espanhola, em voga entre os séculos XVII e XVIII. Esse gênero discursivo apresenta como categoria narrativa central o protagonista, um pícaro por excelência. O gênero picaresco pode ser compreendido como relatos autobiográficos com narradores autodiegéticos que retratam as diversas experiências do pícaro com diferentes padrões. O enredo se desenvolve de forma a tentar explicar o estado de desonra em que o protagonista se encontra, narra desde o período da infância (a genealogia nada ideal) até a sua condição atual, escrevendo suas memórias.

⁵⁸ O pícaro, geralmente, aparecia no texto literário como uma personagem de condição social humilde que “abandonado por seus genitores (...) fica entregue à sua própria sorte, o que o obriga a se valer de meios desonestos, como pequenos roubos para sobreviver”. Disponível em www.edtl.com.pt. Acessado em 09/09/2013.

identidade e das características de sua mãe (a verdadeira). Entre esporádicas crises de coluna, refere-se a sua recusa quando criança de mastigar pedaços sólidos de comida, mesmo os menores. Alimentava-se apenas com gigantescas mamadeiras com refeições processadas, trituradas pelo liquidificador. Precisava ser “desmamado”, mordida apenas os braços da priminha Dorothy.

Ainda na primeira versão proposta pelo narrador, são apresentadas ao leitor as explicitações que o próprio Samuel formula para justificar a dor na coluna que o aflige. Afirma ele:

“Papai (o falso) é o superego que carrego às costas, desde menino (...). Fui levado da breca. A cabeça achatada, o pescoço comprimido e a corcunda vêm de menino”. (SANTIAGO, 2004, p. 13)

Ao leitor, não é permitido nenhum tipo de inferência, a análise já foi preparada pelo sujeito enunciador do discurso. O pacto extraliterário estabelecido com o leitor na capa indicava se tratar de um livro de memórias, de que se tratava de resgatar o vivido. Entretanto, o leitor não pode esquecer de que o narrador se auto-proclama um falso mentiroso. Observa-se a oscilação da voz narrativa. Esta não se propõe apenas a contar inúmeras versões sobre seu nascimento ou a história do surgimento e da fabricação da camisinha-de-vênus pelo seu pai, o falso. Há, na enunciação narrativa, a presença de um personagem-autor, que é construído discursivamente ao longo do texto, de forma subentendida. Nota-se tal projeção na referência ao menino-corcunda e nas passagens:

“(Posso garantir que foi a primeira lição de estética que recebi)” (SANTIAGO, 2004, p. 74)

“Já tive, não tenho mais, uma opinião formada sobre Mário, o mentor, que vocês ainda não conhecem. Vão conhecer” (SANTIAGO, 2004, p. 175)

“Raríssimas vezes abri uma nesga no capítulo anterior para que Gabriel [Falópio] aflorasse e respirasse os ares marítimos de Copacabana e se tornasse íntimo do leitor” (SANTIAGO, 2004, p. 91).

“Nos poucos segundos em Gabriel entreteve o leitor, o fez de maneira culposa e ressabiada. Envergonhada.” (SANTIAGO, 2004, p. 91)

Nota-se também a presença do personagem-autor enquanto construção discursiva na seguinte passagem:

“(...) hoje penso que ela só queria brincar de médico comigo. Ela se fazia de boneca. Eu, de glutão. A mordida. O grito. A marca rubi. Comê-la de mentirinha até chegar ao âmagô – a alma inocente da priminha Dorothy. (...) A priminha foi minha primeira masoca e eu, seu primeiro sadoca.” (SANTIAGO, 2004, p. 20)

O narrador justifica, interpreta a si mesmo na enunciação discursiva. Suas mordidas são explicadas pela fala ambígua do sujeito que acredita possuir a alma de Dorothy ao marcar sua pele com seus dentes. Analisa seu gesto. Mais adiante, insiste nas explicações para seu comportamento e apresenta como, no futuro, tais mordidas influenciarão a vida da prima. As justificativas são detalhadas, a narrativa é preenchida por reinterpretações contínuas, que tentam pormenorizar todos os fatos, gestos, deslizes, traumas da personagem principal. São muitos os exemplos, afirma: “Até hoje. Tenho pavor de colher entrando na minha boca” (SANTIAGO, 2004, p. 22). Logo em seguida, justifica seu pavor sobre colheres, reafirma o que já havia sido dito, explica novamente, preenche, não há espaço para o leitor interpretar. Todas as respostas são dadas, todos os comportamentos são justificados detalhadamente.

A narrativa interliga as ações e os comentários, retornando ao mesmo ponto do início: a ausência da mãe verdadeira como a causa, a razão de todos os seus problemas e traumas, inclusive o de não gostar de leite. O primeiro capítulo termina com o retorno às primeiras indagações: “o que tudo isso tem a ver com *torcicolo* (grifo do autor) na idade madura?” (SANTIAGO, 2004, p. 25). A tentativa de escrever seus registros memorialísticos é um jogo que o narrador estabelece com o leitor, um jogo cujo processo elaborativo se organiza de uma forma pouco convencional, com a qual o leitor não está muito acostumado. O ensaísta Silviano Santiago explica, em entrevista, o recurso que empregou:

“Daí o recurso narrativo à correção (ou a repetição em diferença), de que me vali o tempo todo no livro. A correção corrige o que foi dito anteriormente, vira um outro texto que, por sua vez, será corrigido mais tarde, e assim até a palavra *fim*.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 147).

Talvez, o leitor demore a perceber o recurso empregado e se surpreenda a cada nova versão, acatar essa proposta de leitura e aceitar o desafio de decifrá-la é o papel que o escritor espera de seu leitor: novas formas de escrever demandam novas estratégias de leitura.

No terceiro capítulo, o narrador apresenta sua segunda versão. “Pode ser verdade” ou não, ele já nos avisara antecipadamente. As histórias, os detalhes que envolvem seu nascimento modificam-se, são outras as lembranças contadas. Esvazia-se a narrativa anterior. A primeira versão não é confiável, em qual o leitor irá acreditar? O narrador-personagem está certo de que os seus problemas de saúde são provocados pela incerteza em relação a sua origem, porque não conhece sua verdadeira história. Órfão, Samuel oferece ao leitor cinco versões para seu nascimento e adoção.

Na primeira, como vimos, Donana, sua mãe adotiva (que ele chama de "mãe falsa") era estéril e não conseguia ser feliz sem um filho. O "pai falso", doutor Eucanã, arma um esquema para agradá-la: suborna uma enfermeira para que ela roube um bebê qualquer. Assim, ilicitamente, Samuel é adotado. Na segunda versão, anos depois, a enfermeira aparece e dá outra explicação para sua origem. Diz que a mãe verdadeira de Samuel era amante de Eucanã, seu "pai falso". Eucanã decidiu criar o filho bastardo, mas deu a Donana a versão do sequestro de um bebê desconhecido. Anos depois, no enterro do pai adotivo, Samuel vê uma emocionada senhora de cabelos brancos. Apelida-a de Senhora X e imagina que pode ser ela a tal amante. Portanto, sua mãe verdadeira.

Na terceira versão, uma costureira, amiga de Donana, dá uma explicação fantástica para o seu nascimento. Diz que Donana sonhava tanto em ter um filho que decidiu forjar a gravidez. Amarrou uma almofada de renda na barriga, fingia ter enjos e desejos. A farsa foi tão perfeita, a vontade de dar à luz tão intensa, que Samuel nasceu da almofada. Na quarta versão, a mãe verdadeira de Samuel seria Teresa, secretária do consultório médico de seu pai adotivo ou secretária de fachada de seu falso escritório de advocacia. Ele sabe que os dois tiveram um caso, o que reforça esta versão. Acrescentando novos dados a sua origem, em cada nova versão, Samuel problematiza – de forma picaresca – a ideia de autobiografia e, ao mesmo tempo, ironiza com bom humor as narrativas memorialísticas.

O único ponto de contato entre tantas versões é que, em paralelo às histórias sobre seu nascimento, sua origem, o narrador nos conta sobre sua relação com o pai. Dr. Eucanã finge trabalhar como advogado para a família, mas, na verdade, é um industrial, um negociante da indústria farmacêutica. É apresentado pelo narrador ora como seu pai adotivo (falso) e ora como seu pai verdadeiro, que

trai a mulher Donana com inúmeras amantes. A figura do pai, em todas as versões biográficas apresentadas, surge sempre duplicada, desdobrada em falso-verdadeiro.

Diante de tantas versões, como confiar nessa voz que não se revela por completo? O *eu* que fala subverte os conceitos teóricos acerca de autobiografia e memória ao ampliar o debate entre autoria e representação. Há passagens no livro em que o leitor tem a sensação de que há a projeção do escritor empírico no texto narrativo, principalmente, quando o narrador se propõe a analisar a enunciação, apontando para o leitor os recursos que empregou e qual sua intenção ao fazê-lo. Por exemplo, inicia o quinto capítulo dessa forma:

“Falha nossa

Foi intensa a minha empolgação durante a feitura do retrato do papai. Tão intensa, que acabei negligenciando a figura do misterioso fidalgo italiano. Deixei-o recluso nos camarins do capítulo anterior.” (SANTIAGO, 2004, p. 89)

“Nada disso se encontra escrito no capítulo anterior. Ah! Se tivesse tido a ideia de alguns jogos anacrônicos. Falha minha!” (SANTIAGO, 2004, p. 90)

A elaboração de um discurso em que o narrador faz referência ao processo de construção da escrita concomitante à enunciação narrativa pode levar o leitor a acreditar que se está diante de um texto em que a voz que fala é o desdobramento da voz autoral. Percebe-se a intenção do sujeito enunciativo do discurso de dilatar a tensão entre o real e o ficcional, quando, na quinta versão, o narrador nos explica que Samuel teria nascido na cidade de Formiga, Minas Gerais:

“Já que voltei a tocar nas circunstâncias do meu nascimento, adianto. Corre ainda uma quinta versão sobre elas. Teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Salgado e Noêmia Farnese Santiago. A versão é tão inverossímil, que nunca quis explorá-la. Consistente só a data do nascimento. Cola-se à que foi declarada em cartório carioca pelo doutor Eucanaã e Donana.” (SANTIAGO, 2004, p. 180)

Tal versão induz o leitor a acreditar que uma das inúmeras hipóteses sobre o nascimento de Samuel possa, sim, representar o real. Ou seja, que, diluída na verbosidade do eu que fala, há informações verídicas que fazem parte da biografia do autor empírico. A dobra do narrador conduz o leitor a visualizar na superfície do texto a ficcionalização da *bios* do escritor empírico e, devido a essa característica, o eu-que-diz aproxima-se da concepção de autor implícito, proposto

por Booth. Em síntese, este teórico considera que autor implícito é como se fosse a imagem do autor criada pela escrita. Por outro lado, o recurso empregado direciona nossa análise para a projeção de um personagem-autor que se molda no texto discursivo como um pretense duplo do autor empírico.

Samuel se forma em artes plásticas, transforma-se em excelente falsificador. Revela-se um mentiroso astuto, capaz de enriquecer com as belíssimas cópias que faz de obras de arte famosas. Em outra perspectiva, esse “duplo” do autor-empírico aproxima-se da concepção de autor-modelo (de Eco), configurando-se uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que são dadas ao leitor, no processo de leitura: “porque autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra” (ECO, 1994, p. 30). São diversas possibilidades de estratégias narrativas ou desdobramentos do sujeito enunciador do discurso, o que coaduna com o pensamento de Wolfgang Iser que afirma que o texto apresenta orientações de leitura. Esta se configura em ação comandada pelo texto com a colaboração do leitor.

Há, portanto, um rebatimento especular nos desdobramentos subtendidos na enunciação do sujeito que fala. O *eu-que-diz* desdobra-se sobre si mesmo, sobre seu discurso, preenche e esvazia sua narrativa repetidas vezes. O discurso elaborado subverte a concepção de que um texto de memórias é o resgate de lembranças – ficcionais ou verídicas – vivenciadas pelo eu-que-diz, uma vez que o pacto referencial ou biográfico não está explicitamente delineado. Em outras palavras, *O falso mentiroso* promove a reflexão teórica sobre memória e autobiografia, ao nos conduzir por um emaranhado discursivo que se constrói e se esvazia repetidas vezes ao longo das páginas do livro.

Após apresentar as inúmeras versões para o seu nascimento, o narrador elabora um breve capítulo entre parênteses – assinalado graficamente antes da primeira e após a última palavra escrita – para teorizar sobre a estrutura narrativa do pretense texto memorialístico. Esse capítulo (o 11º do livro) inicia com o narrador reconhecendo – de forma debochada – o esforço empreendido pelo leitor:

“Você chegou até aqui. Calculo. A duras penas. Parabéns. Imagino. Suas pernas estão trôpegas e sinalizam cansaço. Pergunto-me. Será que seus olhos compreendem as segundas e terceiras intenções que se escancaram a cada página das memórias? Duvido.” (SANTIAGO, 2004, p. 174)

O narrador se declara satisfeito com o livro de memórias que está redigindo, porque, segundo ele, conseguiu “elucidar algumas poucas coisas sobre personalidades raras” (SANTIAGO, 2004, p. 174), talvez se referindo ao narrador-personagem de seu romance e sua ânsia em saber sobre as circunstâncias de seu nascimento. Continua o capítulo afirmando que procurou explicitar detalhes de sua personalidade, a qual considera “inviolável”, no entanto diz que enquanto “cofre de valores em tempos de mercado negro” somente alguns conseguem acessá-lo e confirma: “o conteúdo do cofre não fica também a salvo de psicanalistas, adivinhos, bruxas e feiticeiras. De críticos literários.”

O capítulo pode ser entendido como um momento reflexivo em que o narrador pondera sobre o leitor de seu texto: tanto o leitor comum (que se esforçou para chegar quase ao final do livro) como o crítico literário. Em relação ao primeiro, adota um tom jocoso, provocativo, meio maldoso e, quanto ao segundo, parece se importar um pouco mais: falsas mentiras contadas por um falso mentiroso? O que se observa é que o narrador metateoriza sobre o processo enunciativo que elabora. Primeiro, reconhece a dificuldade enfrentada pelo leitor diante de seu texto:

“É penoso – sei de experiência própria – caminhar inutilmente por tantas páginas impressas e por tão longo tempo. (...) Neste livro. Paisagens linguísticas comoventes foram montadas contra o pano de fundo de requintados cenários de musical na Broadway. Ou contra o pano de fundo de telões improvisados em teatro de revista da praça Tiradentes. A linguagem figurada se descortina pela janela do trem em que viajamos.” (SANTIAGO, 2004, p. 176)

O trem ficcional no qual viajamos junto com o narrador se revela um espaço propício para a reflexão teórica, apresenta uma narrativa que se constrói sobre pilares trôpegos, pouco confiáveis, que se afastam do modelo paradigmático do texto memorialístico, pautado pelo resgate dos fatos vividos pelo sujeito:

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

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

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

No capítulo, o narrador explicita a fragilidade de um discurso erigido a partir da reminiscência de um sujeito, evidencia que a escrita de si, o relato de uma experiência pessoal suscita incertezas quanto a sua confiabilidade. Finaliza o breve parêntese afirmando categórico: “A literatura significa tanto quanto as interjeições em estado de dicionário. Tome a frase como bula de remédio. É uma falsa mentira. Tão profunda quanto a verdade.” (SANTIAGO, 2004, p. 177). Novamente, o narrador estabelece o jogo lúdico verdadeiro-falso com o leitor, provocando-o, instigando-o a enveredar por um espaço ficcional que não se reduz a relatar a história de vida de um narrador. As palavras empregadas estabelecem um jogo de meias verdades ou de meias mentiras, que não cabe ao leitor tentar decifrar. O impasse proposto por essa escrita é o que a torna mais sedutora, pois sua organização entre fronteiras discursivas frágeis e maleáveis cria um campo propício para a experimentação ficcional e metateórica.

O falso mentiroso apresenta inúmeras versões para a origem do narrador-personagem, todas podem ser verdadeiras e todas podem ser falsas. As inúmeras possibilidades tanto podem se referir à busca da verdade do narrador por sua história pessoal, como podem ter outra explicação (também apresentada pelo narrador):

“Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um eu dominante na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e massacra os embriões mais fracos, que vivem em comum como *nós* dentro de mim.” (SANTIAGO, 2004, p. 136)

O narrador *esgota* qualquer possibilidade interpretativa, o discurso narrativo organiza-se de tal forma que as lacunas são preenchidas por inúmeras hipóteses plausíveis e (in) verossímeis. São catorze capítulos sem títulos ou marcação numérica em que são desafiados temas de toda natureza.

O narrador se diverte em especificar os atributos escatológicos de Zé Macaco, ironiza com um quê de crueldade a religiosidade de Donana, sua mãe (a falsa ou a verdadeira), apresenta com riqueza de detalhes a teoria de Malthus, a invenção de Falópio, a implantação da fábrica de camisinha-de-vênus no Brasil, seu auge e sua falência, após o surgimento da penicilina. Além disso, o narrador nos apresenta a terrível personalidade de seu pai (doutor Eucanaã), o falso ou o verdadeiro: ora embusteiro, ora empresário de sucesso, amante incansável e

marido dedicado. O narrador se apresenta como um homem dedicado à esposa surda, Esmeralda, artista falsário da obra do pintor Oswaldo Goeldi.

São muitas as histórias, os fios condutores da narrativa, mas o que se observa, nas entrelinhas, são algumas questões do campo crítico-teórico diluídas em meio ao processo enunciativo, tecidas – de forma jocosa e picaresca – por um narrador lúdico, desdobrado no processo enunciativo.

Da ficção à entrevista: as sobreposições discursivas

“Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” Gilles Deleuze

No primeiro capítulo, afirmo que “a sensação latejante é que o espaço ficcional é ínfimo, ou seja, não é amplo suficiente para que o eu-narrador oscile entre expor-se, analisar-se, comentar sobre si e sobre sua escrita de si”. A frase – como afirmou a professora Marília Rothier durante a Qualificação da presente tese – se refere a algo ousado: “a insatisfação com a estreiteza do espaço ficcional”. Essa percepção se torna mais nítida à medida que lemos as obras literárias, os ensaios críticos e as entrevistas concedidas por Silviano Santiago, em que sobressai uma tendência recorrente: a vontade de testar e ultrapassar os limites fronteiriços das formas canônicas dos modelos discursivos por ele adotados.

Santiago promove a flexibilização das fronteiras ficcionais, bem como elabora um duplo e contínuo movimento de *construção/desconstrução* do espaço ficcional. Os discursos erigidos pelo autor – tanto por meio dos subterfúgios da escrita como através da subjetividade da linguagem corporal – tecem uma multiplicidade de saberes e de campos de atuação. Como já assinalou o escritor, em entrevista de 1975:

“Não sei se está certo ou errado: ser ao mesmo tempo professor, autor de contos e romances, autor de poemas e ensaísta. Só sei dizer que foi a maneira que encontrei para dizer o que gostaria de dizer. Pratico todos esses gêneros com relativa satisfação (a insatisfação vem mais de mim mesmo do que do fato de que esteja escrevendo prosa, poesia ou ensaio. Devo dizer que onde me sinto mais gratificado pelos leitores é no gênero ensaio). Posso acrescentar que meus livros de criação são dos que se encontram catalogados a priori entre os difíceis. E talvez o sejam, quem sabe? Enquanto no ensaio sou considerado dos mais “claros” entre os chamados “estruturalistas” (conserve todas as aspas!).” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 15)

Tomando de empréstimo o que afirmou Santiago, acredito que a diversidade discursiva, o *embaralhamento* de modelos narrativos e ensaísticos, não se enquadra na compartimentação do certo ou errado. São escritas que se aproximam, que se afastam, que estabelecem pontos de contato, que simulam complementações e apropriações, que se desfazem e voltam a ser preenchidas por meio de processos enunciativos, elaborados em circunstâncias únicas e díspares entre si, por um sujeito empírico plural, que ora se desdobra em crítico-ensaísta e ora se desdobra em um escritor-ensaísta projetado na superfície textual – em forma dobradiça, como narrador autodiegético.

Nesse sentido, torna-se imprescindível organizar os planos narrativos e teóricos que nortearão o estudo acadêmico desenvolvido no presente capítulo. Primeiro, é preciso esclarecer que todas as reflexões até aqui desenvolvidas foram motivadas pelas obras literárias selecionadas para o *corpus* da tese; obras essas que utilizam o recurso a elementos da biografia do escritor para quebrar o pacto ficcional e, dessa forma, conseguir – no plano enunciativo – a recuperação de uma verdade dos fatos, que se fariam representar nas palavras escritas. O recurso a elementos biográficos resultaria em um mecanismo de *escape* do jogo de mentiras ficcionais, vislumbrando a possibilidade do texto literário se constituir na dobra antinomínica do verdadeiro/falso.

Há, entretanto, outro aspecto a ser observado: a transgressão ao pacto ficcional se materializa, também, nas entrevistas concedidas pelo escritor. Nessa experiência performática, Santiago assume o papel de crítico e ensaísta das letras nacionais e de sua própria obra literária. As entrevistas conseguem, dessa forma, realizar um duplo movimento: ao mesmo tempo em que ampliam as fronteiras ficcionais, permitem uma suposta materialização⁵⁹ do sujeito-escritor. Ampliam as fronteiras ficcionais, porque o próprio autor tece um discurso teórico sobre sua escrita, bem como analisa e fundamenta os procedimentos estéticos adotados (ou que ainda serão utilizados), explicitando leituras e livros consultados para a elaboração do texto.

⁵⁹ Materialização essa encenada, uma vez que o corpo biológico, ser jurídico que se encontra diante do entrevistador é Silviano Santiago, porém como se processa essa aparição ou de que forma se articula seu discurso pertencem a um campo de perceptos e subjetividades performáticas, de tal forma que se desfaz a ideia de um sujeito histórico único e estável durante o momento-entrevista.

Em entrevista de 1975, por exemplo, antes de escrever *Uma história de família*, antecipa ao leitor os meandros narrativos que irá empregar na elaboração do livro, que, naquela situação temporal específica da entrevista, ainda era um esboço, um projeto futuro:

“E estou querendo arranjar tempo para poder escrever um romance, mas está difícil, pois eu teria que fazer uma pesquisa de campo. Gostaria que a ação se passasse no interior de Minas, e eu não consigo trabalhar só com a memória afetiva. Quer dizer, precisaria ir lá, passar uns quinze dias. (...) Eu estou muito voltado para a questão da morte, que deve ser o tema do meu livro. Isso do ponto de vista existencial. Estou muito preocupado com uma onda de neoconservadorismo que acaba de surgir em consequência de diversas coisas.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 56-58)

O livro ainda não havia sido elaborado, mas o autor já antecipara ao leitor qual questão pretendia desenvolver em sua obra, em que espaço físico almejava situar a ação narrativa e, por fim, justificou sua fala de forma pouco clara, mencionando uma “onda de neoconservadorismo” que o deixava preocupado e também motivado a escrever um romance. O texto literário *Uma história de família* enfoca a questão da doença, no entanto, assim o faz sem que pareça ao leitor que essa é a questão principal tratada no romance, uma vez que outros assuntos são abordados com igual ou até maior intensidade, como a questão do imigrante e do estranho, além da referência à casa de pensão, um local em que viajantes se hospedam por um determinado intervalo de tempo. O espaço transitório – administrado pela avó do narrador – funciona na narrativa como um entrelugar alegórico, contribuindo para enfatizar o debate em torno de como se organiza o espaço público e privado em pequenas cidades do interior.

No livro, como já foi dito no capítulo três, há a presença de um narrador debilitado e solitário. Trata-se de um homem que sente uma enorme necessidade em recuperar a história de sua família, mais especificamente de seu tio já falecido, considerado o louco da família. O narrador não nomeia o que o deixa tão debilitado, nem tampouco explica o seu interesse por Mário. Acredita-se que sua aproximação memorialística e hipotética – encenada pela interlocução que marca o desenvolvimento narrativo – ocorre porque também o narrador se identifica com o estigma da diferença⁶⁰. Deduz-se que ele se compadece de Mário, se aproxima

⁶⁰ Há indícios textuais de que o narrador apresenta uma séria doença, porém esta não é nomeada explicitamente. O enunciado deixa transparecer que o narrador sente-se envergonhado com sua

de sua história, porque se sente alvo do descaso de sua família, por isso a solidão e a tristeza que transparecem em sua fala.

Há, entretanto, uma dúvida persistente: inferimos que o narrador se encontra em situação semelhante àquela vivida por Mário ou somos influenciados e levados a acreditar nessa aproximação entre sobrinho e tio? Mário desconhece a repugnância que desperta em sua família, que anseia a capa da invisibilidade social; já o narrador parece ter pleno conhecimento de sua condição de diferente, apesar de não esclarecer ao leitor o que o torna exatamente um indivíduo *estranho*. No livro, o narrador doente é apenas uma voz que – de vez em quando – deixa escapar algumas informações pessoais.

Sabe-se que está doente e sozinho. Trancado em seu quarto, com o peito congestionado, essa voz esconde a sua doença. O mal que lhe acomete é impronunciável, indizível, um segredo que não nos é revelado. Em entrevista sobre o livro, já depois de publicado, Silviano afirma que em *Uma história de família*:

“A referência à Aids seria muito mais alegórica do que propriamente real. Em vez de tratar a doença de maneira direta, quis dar um tratamento literário. A questão da Aids é tão relevante, transcende de tal forma a especificidade e o campo semântico da doença, que pensei enfocá-la de modo abstrato, através de duas éticas: da vergonha e da culpa.” (SANTIAGO *apud* BESSA, 1997, p. 88)

Silviano Santiago, fazendo uso da autoridade de autor do texto literário, afirma de forma clara e específica qual questão procurou retratar em seu romance e como pensou em fazê-lo. As fronteiras ficcionais não se encerram em si mesmas, o discurso erigido pelo narrador suscita hipóteses inconclusivas sobre a doença que o acomete. São as declarações de Santiago que conduzirão o leitor e a crítica especializada pela linha narrativa por ele traçada. Agindo dessa forma, o escritor relaciona a doença que acomete a personagem de seu texto literário à AIDS, adota o papel de ensaísta de si mesmo e configura seu romance como um texto alegórico, em que a doença e o discurso construído em torno do surgimento de um mal⁶¹ transmitido sexualmente se revelam de forma implícita.

condição de doente, atormentado pelo estigma da culpa, seu comportamento recluso e sua busca por sua história, nós sótãos da memória familiar, endossam essa perspectiva.

⁶¹ Tendo em vista a natureza do presente estudo, optei por não desenvolver a questão da representação simbólica de doenças como a Aids (no século XX) e a Sífilis (no século XIX), bem como todas as metáforas tecidas em torno dessas doenças, vistas como punição por um

No período em que o romance foi escrito (1992), os estudos sobre a AIDS ainda eram incipientes, o grande número de pessoas homoeróticas infectadas fez com que o discurso médico-científico associasse – de forma excludente e discriminatória – a doença a um determinado grupo de risco. Essa associação a uma prática sexual considerada desviante contribuiu para tecer discursos – literários, midiáticos e até pretensamente científicos – pautados pela vergonha, discursos acusatórios e culpabilistas. Em meio ao surgimento de uma doença desconhecida que causava a morte civil⁶² e social antes mesmo da morte física, que trazia em si o estigma da diferença, associado ao sujeito *estranho*, que adota práticas consideradas desviantes, torna-se compreensível por que inúmeras pessoas contaminadas pelo vírus optaram pelo silêncio em torno da doença⁶³.

O romance de Santiago pretende discutir essa sensibilidade, o silêncio, a postura astuciosa como forma de sobrevivência social, demonstrando no texto literário a tentativa do narrador em aceitar sua condição de doente através do movimento de se aproximar do tio estigmatizado. Na entrevista concedida, Santiago esclarece que tentou reproduzir ficcionalmente o silêncio da voz infectada, ao não nomear a doença do narrador, associando à AIDS um contorno ainda mais metafórico ao enfocá-la de forma tão abstrata.

Assim, a doença indizível da personagem revela-se pela voz do autor, que direciona o leitor para seu objetivo: pensar a epidemia através “de duas éticas”, através da culpa e da vergonha. O espaço ficcional dilata-se para além de suas fronteiras, estende-se para o campo da entrevista que, por sua vez, aproxima-se do campo ensaístico, quando o autor utiliza esse momento específico para pontuar deduções interpretativas de seu romance que poderiam ou não ser aferidos pelo leitor durante a leitura do texto literário.

A ciranda discursiva e suas múltiplas aderências demonstram que se trata de uma característica peculiar da escrita de Silviano Santiago promover o

comportamento sexual desviante. Esse tema desenvolvi em minha dissertação de Mestrado, intitulada *Graças de um corpo : escrita e identidade em Silviano Santiago* (UERJ, 2001).

⁶² Expressão cunhada por Herbert Daniel.

⁶³ Algumas pessoas públicas divulgaram sua condição de portador do vírus da Aids, como Cazuzu e Caio Fernando Abreu, que, em *Primeira carta para além dos muros* e *Segunda carta para além dos muros*, enfoca a doença de forma implícita. Em seu texto *Última carta para além dos muros* explicita a seus leitores que seus exames confirmaram que ele é portador do vírus HIV, revela sua surpresa diante da fragilidade de seu corpo e, dialogando com seu leitor, afirma: “Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita”. Para esses, lembra Cazuzu: “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde”.

preenchimento de todas as instâncias de produção e recepção textual. Atuando dessa forma, ele se insere, curiosamente, na tradição de escritores românticos que em prólogos e paratextos, tentavam controlar e orientar a recepção dos seus leitores. Ao agir assim, o escritor reorganiza o campo de atuação da crítica, uma vez que sua proposta discursiva incentiva o leitor – habituado com espaços bem delimitados e *funções* pré-determinadas – a repensar a forma de produção do texto literário na contemporaneidade.

Pode-se inferir como projeto da escrita de Santiago o desejo de delinear um espaço único no processo de recepção de sua obra literária, um espaço *híbrido*: entre a instância narrativa e a ensaística. Esse entrelugar não é fácil de ser percebido, elabora-se no ponto de interseção entre o discurso literário, ensaístico e o das entrevistas, exigindo um movimento de leitura, no sentido de retirar uma a uma as camadas superpostas para poder visualizá-las separadamente e, enfim, compreendê-las em conjunto.

A *onipresença* discursiva do escritor suscita uma hipótese plausível: pode ser entendida como uma forma de abalar as referências constitutivas e canônicas do campo ficcional-teórico. Ao tornar flexíveis e porosas as fronteiras dos campos discursivos que elabora, Santiago consegue reorganizar o modelo tradicional de crítica literária. Dentro do campo dos estudos teóricos, os papéis pareciam bem delimitados: um sujeito escrevia, produzia uma obra; outro analisava e comentava sobre essa obra. A proposta que se subentende da escrita do autor ultrapassa essa perspectiva, quando se observa a presença de narradores *teorizantes* em suas narrativas, bem como se observa a *performance* do sujeito empírico ao dilatar as fronteiras de sua ficção no discurso extraliterário das entrevistas.

São muitos os escritores, críticos renomados ou professores universitários⁶⁴, que se aventuraram no campo literário, porém, não me recorde de

⁶⁴ Como exemplo ilustrativo, cito *Lúcia*, de Gustavo Bernardo, finalista do Prêmio Jabuti 2000, na categoria romance. Este livro estabelece pontos de contato com *Lucíola*, de José de Alencar, seus personagens principais são também um Paulo e uma Lúcia, que se conhecem em momentos diferentes, provocando a percepção em Paulo de que se trata de duas Lúcias diferentes (uma loura e outra morena), mas pelas quais ele se apaixonou perdidamente. Paulo – talvez a ficcionalização da *bios* do escritor empírico Gustavo Bernardo? – é professor universitário, seu orientador é o professor José de Alencar e sua história propicia que o romance contemporâneo dialogue com a estética Romântica, no entanto sem se encerrar em suas linhas limítrofes. A obra *Lúcia*, de Gustavo Bernardo, pode ser entendida como uma narrativa de certa forma teorizante, uma vez que se trata de um texto que se inspira na tradição romântica para propor uma releitura atual daquela

nenhum que tenha insistido tão intensamente na aderência discursiva como Santiago o faz. O escritor-ensaísta faz pequenas rachaduras nas fronteiras limítrofes do discurso literário, bem como nas do discurso teórico, além de, nas entrevistas, apresentar informações extradiegéticas, conseguindo a sobreposição discursiva. As hipóteses analíticas suscitadas por Santiago em relação ao próprio texto parecem reduzir o espaço de atuação da crítica especializada, porém, agindo assim, Santiago *impõe* ao crítico de sua ficção que pense e reavalie o seu objeto de estudo, bem como vislumbre uma perceptível mudança no papel do escritor na contemporaneidade, um papel que não se limita à produção do texto literário.

Da mesma forma, o escritor espera um novo posicionamento do leitor de suas obras, quando insiste em demonstrar, na narração, que a continuidade enunciativa é obtida por meio da descontinuidade de criação. Despertar a percepção de que o fazer literário se organiza de forma descontínua é um dos propósitos de Santiago, conforme já declarou em uma de suas entrevistas, ratificando o que o leitor mais atento já havia inferido na leitura de seus textos ou explicitando para o leitor desavisado que não se trata de uma *falha* na construção da narrativa. Talvez, sejam essas as premissas que o conduzam a extrapolar as fronteiras de sua ficção, esclarecendo aspectos e métodos empregados, como se não fosse possível ser percebido pelo leitor comum.

Direcionando a leitura que espera do receptor de seu texto literário, o escritor pode forçar o leitor a rever questões e hipóteses teóricas canônicas, ou, então, conseguir a imobilidade crítica, engessando qualquer outra ponderação. Afinal, acuado, o crítico pode ser levado a acatar as ponderações tecidas por Santiago. Trata-se do próprio autor que, autoritariamente, informa o que pretendeu enfatizar em determinado discurso, um escritor-professor-ensaísta, crítico conceituado, autor de diversos trabalhos relevantes no campo da teoria literária. Ou seja, não se trata de um sujeito informando o assunto que quis retratar, o sujeito que concede a entrevista é um conceituado acadêmico, portanto suas informações sobre como se evidenciam os procedimentos estéticos e narrativos por ele adotados são fundamentados, respaldados teoricamente e – como não podia deixar de ser –, muitas vezes, respeitados pela crítica especializada.

estética literária, mas cujo sujeito enunciativo do discurso não chega a adotar para si o papel de narrador-ensaísta como o fazem os narradores das obras do *corpus*.

Concordar com as propostas analíticas apresentadas pelo autor, identificá-las em uma análise mais detalhada do texto literário ou estudá-las em uma perspectiva comparada não desmerece o estudo acadêmico do leitor dos textos literários e teóricos de Silviano Santiago. Nas entrevistas e palestras que concede, o escritor tenta preencher todas as possíveis lacunas deixadas em seus textos: esclarece o que apenas sugeriu (como a questão da culpa e da vergonha em relação à AIDS em *Uma história de família*), ou retratou em parte da obra (a descontinuidade do processo criativo de elaboração do romance, no íterim de *Stella Manhattan*), ou insinuou por meio de seu narrador (como a elaboração de um discurso que se organiza sob o estatuto do falso-verdadeiro, no limite entre ficção e teoria, em *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas*). Elaborar um estudo que se organiza a partir das informações obtidas junto ao autor nos discursos extraliterários por ele tecidos é válido e enriquecedor para o campo da crítica teórica, no entanto, acredito que o crítico pode ir um pouco além desse espaço previamente delimitado.

Acredito que o escritor espera mais do crítico de suas obras, ele espera, justamente, que – assim como ele o faz com seus textos discursivos – afrouxemos as linhas limítrofes que nos encerram no campo discursivo por ele delineado. Não se trata de dizer o mesmo com outras palavras, mas de perceber o caminho percorrido pelo escritor-crítico e tentar trilhar um pequeno *desvio*: primeiro, compreender a sobreposição discursiva, evidenciá-la para, então, aprofundar as questões levantadas pelo autor, ou desconstruir para reelaborar as premissas estéticas apontadas pelo escritor-crítico e, quiçá, apresentar novas propostas analíticas para o discurso estudado.

Nas entrevistas que concede, Santiago evidencia os procedimentos estéticos e narrativos adotados; explica como organiza seu processo enunciativo e identifica as questões defendidas em seu enunciado. O direcionamento crítico, tecido por Santiago, leva o leitor a verificar como é palpável e pulsante a aderência discursiva entre o crítico e o escritor, perceptível nas entrevistas concedidas, subentendida no texto ficcional. O exemplo abaixo, transcrito de entrevista feita em 2000, antecipa ao leitor o duplo papel que Santiago almeja desempenhar nos discursos que elabora:

“Não existe um percurso que conduz de um lado para o outro (do crítico ao criador). De crítico literário a ficcionista ou poeta. De ficcionista ou poeta a crítico literário. (...) Acredito que nunca teria havido “percurso” de um lado ao outro na história da literatura moderna, a não ser que nos reíramos a autores de obras sem nenhum interesse estético. Existem, na verdade, forças paralelas – criativas e críticas – que se tocam, influem umas sobre as outras, se chocam, se misturam, criando um sistema de trocas, de rodízio, que atija decisões, reformula metas, inaugura caminhos. No amplo campo da literatura, existem obras que se apresentam como nós de linguagem. Elas se concretizam sob a forma de texto (nem artístico nem crítico, os dois ao mesmo tempo).” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 78)

O escritor-autor⁶⁵ ensaia constituir-se tanto no plano diegético (no texto ficcional) quanto no plano extradiegético (nas entrevistas), adentra no discurso literário, por meio de biografemas ou estratégias narrativas, e complementa tal percurso explicitando, por meio das entrevistas concedidas, como se processam os desdobramentos do sujeito em tantos planos discursivos. Essa duplicação do perfil do autor, sob a forma de texto “nem artístico nem crítico, os dois ao mesmo tempo”, paradoxalmente se organiza sem que se possa pensar em um desnudamento autobiográfico, pois em ambos os discursos vislumbra-se certo cuidado do escritor-crítico em distinguir as referências autobiográficas em oposição a um impulso confessional. Esse cuidado foi reiteradamente explicitado por Santiago⁶⁶, de tal forma que a semelhança entre os dois discursos não deixam dúvidas quanto ao posicionamento do escritor:

“A respeito do exercício da memória nos meus livros, há que fazer uma distinção importante. Apesar de nunca assumir o discurso confessional (até mesmo na vida cotidiana), toda a minha obra é autobiográfica. Isso pode enganar o vizinho e o leitor, mas não o autor. (...) Daí que os fatos autobiográficos (aqueles que se articularam e se articulam pelo discurso subjetivo) existem, embora nunca cheguem a assumir a condição de discurso confessional” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 175-176).

A insistência em distinguir autobiografia de confissão pode ser compreendida, como afirma Santiago, dando prosseguimento à entrevista, como

⁶⁵ Os termos escritor e autor não são aqui empregados aleatoriamente, o primeiro termo refere-se ao ato de enunciar, elaborar uma escrita. Ao utilizar o termo autor, tenho consciência de que Silviano Santiago assim se posiciona diante de seu texto, como autoridade de quem produz o texto, mas, principalmente, como *autoridade* crítica de seu próprio discurso, evidenciando que uma de suas tarefas consiste justamente em analisar estética e teoricamente sua própria escrita.

⁶⁶ Mencionou esse aspecto em seu ensaio intitulado “Meditação sobre o ofício de criar” (de 2008), sobre o qual já comentei no capítulo “2.1. Ondulações incipientes: a resignificação de paradigmas”, enfatizando o que já havia dito em entrevista a Joelle Rouchou e Júlio Castanõn Guimarães, publicada na Revista Escritos/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

uma impossibilidade do autor em assumir o discurso da subjetividade plena. Para justificar essa dificuldade, cita o triplo abandono sofrido em sua primeira infância (a morte da mãe prematuramente, o afastamento da governanta que o criava e o nascimento do primeiro filho de sua madrasta). Além desse vazio angustiante, o autor afirma que, quando criança, ao se confessar diante de um padre:

“não proferia um discurso sincero, confessional. Mentia. Inventava outra infância menos pecaminosa (...). Essas invenções, ou mentiras, tinham estatuto de vivido, tinham consistência de experiência” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 176).

Mais adiante, formula o seguinte pensamento: “o discurso confessional se articulava, se articulou desde sempre pela multiplicação dos discursos autobiográficos.” (p. 176) Parece que Santiago pretende nos informar que *mentia tão completamente* que chegava a acreditar que as falsas confissões constituíam momentos autobiográficos. Diante dessa constatação, torna-se pertinente a seguinte indagação: mentia? Não mente mais? Os discursos tecidos no momento da entrevista são momentos autobiográficos, jamais confessionais? Ou se tratam de discursos – erigidos por meio da linguagem oral e, algumas vezes, por meio da linguagem escrita – e podem, portanto, ser compreendidos como estratégias persuasivas? Afinal, é por meio da entrevista que o escritor permite ao leitor que observe a materialidade do *corpo-que-escreve*, bem como a riqueza de inúmeros *perceptos* restritos à oralidade discursiva ou à *performance* empírica do escritor ao falar de si, mesmo que por escrito.

Em uma tentativa de levar o leitor a acreditar na confiabilidade do que é dito, no momento em que ocorre a entrevista, o discurso tecido parece se organizar de tal forma que as nossas certezas se tornam frágeis. Afinal, como acreditar no que se diz quando o enunciado põe em xeque a sinceridade do discurso confessional da infância? Faz isso, legitimando esse discurso como momento autobiográfico, decorrente das perdas afetivas da primeira infância e finaliza sua fala, afirmando:

“A perda articula outras e muitas infâncias discursivas, que nada mais são do que discursos autobiográficos prudentes e sensatos, discursos mentirosos, ficcionais, que por sua vez tornam-se responsáveis por caminhos no vivido que acabavam por ter o estatuto verossímil de experiência.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 177)

Ou seja, apropria-se do momento da entrevista para teorizar sobre autobiografia, definindo-a como discurso mentiroso e ficcional, ratificando a concepção de que nenhuma escrita de si é confiável. A fala de Santiago deixa transparecer que, para o crítico, autobiografia e ficção constituem indistintamente o vivido. A defesa da aderência de duas formas narrativas, apresentadas pela tradição crítica como distintas entre si, é uma provocação, principalmente se refletirmos sobre a contemporaneidade, quando muito se valoriza a exposição do *eu*, do sujeito que acredita que tem algo a dizer. Afirmar que falar de si é tecer um discurso ficcional consiste em dizer, por outras palavras, que os discursos centrados no *eu-que-diz* (textos autobiográficos, memorialísticos ou confessionais) são ficcionais, no sentido de verossímeis. Ou seja, são semelhantes à verdade, mas não a verdade propriamente dita.

O discurso do *eu* – que se organiza pela subjetividade do sujeito, em como este se configura para si e para o outro que o observa – promove, tanto no campo ficcional de Santiago quanto no âmbito performático das entrevistas, o *embaralhamento* dos meandros constitutivos desses enunciados. O sujeito que elabora o discurso literário e concede entrevista consegue, dessa forma, ampliar seu campo de atuação e ensaiar um duplo movimento: ao mesmo tempo em que pretende a *desconstrução* de modelos paradigmáticos (ficcionais ou não), tece a *construção* de novas linhas limítrofes para a ficção.

É perceptível essa iniciativa quando o leitor se depara com informações de Santiago sobre os livros consultados, as referências adotadas e a explicação de quais meandros subjetivos nortearam a elaboração de uma determinada narrativa. Chegamos a vislumbrar um discurso ensaístico sobre sua obra literária enquanto lemos ou ouvimos suas entrevistas; como se observa na passagem abaixo, quando o autor faz questão de registrar que há marcas em sua escrita da cultura herdada, que fez parte de seu amadurecimento enquanto intelectual.

“Qualquer leitura, mesmo superficial, de ficção ou poesia de minha autoria detecta empréstimos tomados a pinturas e esculturas, bem como ao cinema.”
(SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 90)

Como se pode observar, Silviano Santiago apresenta muitas das possibilidades interpretativas que seus textos possam apresentar, mas, surpreendentemente, não consegue esgotar a miríade discursiva suscitada pelas

sobreposições tecidas por um sujeito plural. Um sujeito que constitui a enunciação ficcional e as entrevistas em dobras contínuas, que se fundem e se reorganizam com o objetivo de delinear novos espaços discursivos (fissionais ou não profissionais). A proposta de dissolução das formas narrativas canônicas, de acordo com o gênero a que pertencem, é uma característica presente nas obras literárias de Silviano Santiago. É através da aderência da voz do ensaísta e do narrador diegético que essas fronteiras são desmontadas e reelaboradas continuamente.

Em *O falso mentiroso*, por exemplo, há uma passagem em que o narrador – em meio à descrição da conversa com Zé Macaco, seu amigo – interrompe o ritmo discursivo para esclarecer ao leitor, de forma irônica, quase sarcástica, qual o linguajar que será adotado, desculpa-se pela “combinação esdrúxula” e, após constatar que o seu emprego não se encontra nos “manuais de estilística”, recomenda que o leitor mais sensível não termine a leitura do capítulo:

“Zé Macaco congratulou-se comigo. Deu-me um beijo na testa. E me disse, abusando do linguajar poético combinado com o chulo. Envergonha-me a combinação esdrúxula. Não recomendada pelos manuais de estilística. Sou obrigado a transcrever as palavras dele. Que você não se sinta envergonhado, caro leitor, se sentir, pule o próximo capítulo. Ei-las *ipsis litteris*” (SANTIAGO, 2004, p. 42)

Há outros exemplos em que se nota o desdobramento da voz enunciativa do discurso em várias versões de si mesma. Refiro-me às diversas possibilidades narradas para a história do nascimento da voz enunciativa do discurso de *O falso mentiroso*, como já analisei no capítulo anterior. São versões diferentes envolvendo os mesmos personagens, em um entrelaçamento que se observa por trás da teia cheia de curvas, acréscimos, desvios que o narrador tece e destece continuamente em sua tentativa de contar como nasceu e quem são seus pais. Os desdobramentos promovidos por meio do narrador-dobradilha, que analisa o que escreve e que se aproxima do papel de crítico de sua escrita, podem ser exemplificados nas seguintes passagens:

“Confesso. Posso ter cometido equívocos no capítulo anterior. Cometi-os, sem dúvida. Volto ao jogo anacrônico. Por que não coloquei a figura modesta de Gabriel Falópio próxima da contagiante e encantadora personalidade do sábio religioso britânico? Tive medo. Medo de que Malthus lhe empanasse o brilho da invenção. Longe disso. (...)” (SANTIAGO, 2004, p. 91)

“Concluo. Não foi por incompetência narrativa que deixei nos camarins nosso querido Falópio. Tinha nascido, vivido e morrido sob o signo do segredo.” (SANTIAGO, 2004, p. 94)

Além desses exemplos, podemos citar outro, como a passagem em que o narrador desiste de continuar trabalhando como falsificador de quadros e – antes de decidir queimar suas telas e materiais de pintura – teoriza sobre o estatuto do verdadeiro/o falso, estabelecendo um elo comparativo entre o que está dentro do quarto (na ficção) e o que está fora do quarto, no mundo que se descortina para além do ateliê improvisado (extraliterário):

“Trazer o objeto real ou o passante para dentro da tela (espaço falso), para dentro do quarto de dormir (tempo falso), era o caminho mais agudo, insuportável e pungente para se chegar à falsa verdade do mundo. Verdade ética, verdade estética. Falsas. Enuncio uma falsa verdade quando digo que o objeto e o passante não estão no quadro. E solto um pum, à maneira do Zé Macaco. Enuncio uma falsa mentira quando digo que eles não estão dentro do quarto. E solto um pum, idem. Se estão lá fora, que por lá fiquem. Tinha de expulsá-los da tela. Evacuá-los do quarto.” (SANTIAGO, 2004, p. 167)

Na passagem acima, o narrador-ensaísta teoriza sobre o que, na filosofia, pode ser compreendido como o paradoxo do mentiroso. Quando afirma que enuncia “falsa verdade” (ou uma mentira) ao dizer que o objeto e o passante real “não estão no quadro” e, logo adiante, vaticina que enuncia uma “falsa mentira” (ou uma verdade), quando diz que “eles não estão dentro do quarto”, o narrador apresenta uma manipulação sofisticada. As frases (“não estão no quadro” e “eles não estão dentro do quarto”), se ditas por um mentiroso, são falsas se forem verdadeiras; e são verdadeiras se forem falsas. A aparente impossibilidade lógica perde sua importância quando o discurso é interrompido e entrecortado por uma ação desrespeitosa (“E solto um pum”), de puro descaso com a questão apresentada (“E solto um pum, idem”).

Em outras palavras, pode-se inferir que o narrador-ensaísta, em pleno discurso ficcional, se utiliza do espaço da enunciação para ratificar que as linhas limítrofes entre verdade/mentira, verossímil/inverossímil, ficção/ensaio são tênues, passíveis de serem desfeitas e reelaboradas. Os exemplos retirados de *O falso mentiroso* explicitam como as dobras discursivas se organizam, possibilitando aferir a aderência do discurso do crítico Santiago em seu texto literário.

A mesma aderência também é perceptível nas outras obras do *corpus*. Em *Uma história de família*, o narrador nos revela por meio da fala do outro, que, no caso, é o Dr. Marcelo, como “as pessoas se enganam quando acreditam que todo mundo sabe tudo sobre todos numa pequena cidade do interior” (SANTIAGO, 1992, p. 73). Ou seja, em meio à investigação do narrador em busca de informações sobre sua história de família, o médico da pequena cidade onde viviam seus familiares lhe revela que “a vida cotidiana numa cidade do interior, ao contrário do que se pensa, é construída por momentos de silêncio e por vazios de ação” (Idem, p. 74). Ao explicitar dessa forma como se organiza a vida pública em pequenas cidades, a personagem permite que o espaço ficcional se torne um campo propício para que se delineie um breve estudo sociológico sobre o desejo da matriarca em obter a invisibilidade social.

A imigrante italiana percebe que o cotidiano da pequena Pains se organiza por momentos de silêncios, pelo que não é dito, pelo que é sugerido, por olhares que acusam e criticam. Segundo o médico, a invisibilidade tão acalentada só seria possível na medida em que a família estrangeira conseguisse se integrar ao modelo de família brasileira, em que não se observasse nenhum desvio de comportamento ou conduta. A aceitação da comunidade era imprescindível para a matriarca, pois é no espaço público que:

“as pessoas experimentam sensações e relações humanas que não poderiam ser experimentadas em qualquer outro cenário ou contexto social” (SENNET, 1998, p. 39).

Há muito que se conhece e se estuda a apropriação de outros saberes para o exercício do fazer literário, a complexidade temática que acompanha algumas ficções traduz bem essa *colagem* de campos discursivos diversos, como o entrelaçamento da Sociologia, da História ou da Psicologia, por exemplo. É preciso, no entanto, salientar que os textos do *corpus* não se caracterizam como espaços em que se visualiza a colagem discursiva; observa-se a sobreposição teórica e literária quando o narrador, para validar a ação narrativa ou a atitude de algum personagem, interrompe o processo enunciativo para evidenciar a qual campo teórico ele está se referindo ou consultando para dar continuidade à ação narrativa.

Em *Stella Manhattan*, como demonstramos anteriormente, a interrupção é mais abrupta. O romance apresenta uma primeira parte em que são narrados os acontecimentos envolvendo um grupo de personagens. A ação é *cortada* por um longo íterim⁶⁷, intitulado “Começo: o narrador”. O título chama a atenção, uma vez que as agruras de Eduardo-Stella em Nova York já foram retratadas por um narrador em terceira pessoa. Nesse sentido, esse começo a que o título se refere pode estar relacionado ao momento anterior à escrita, a uma tentativa de encenar o processo criativo, de tentar trazer para o campo diegético a materialidade do escritor empenhado em realizar seu ofício.

O pronome de tratamento *você* – usado com o verbo na terceira pessoa, mas cujo emprego se faz em uma interlocução – endossa a ambiguidade do enunciado: ao mesmo tempo em que parece que o diálogo ocorre entre dois sujeitos distintos (dois personagens tecidos pela enunciação), o uso do pronome sugere que o desdobramento da voz enunciativa do discurso configura-se na presença do escritor no campo ficcional. O terreno se torna mais arenoso, quando se observa a seguinte passagem:

“Você volta ao escritório e recomeça a escrever pedindo a minha ajuda – entreabro os lábios sorrindo e você finge que não me vê – a minha ajuda na elaboração do romance, pede help na elaboração desse capítulo inicial do romance.” (SANTIAGO, 1991, p. 73)

A sobreposição discursiva se evidencia quando se vislumbra no processo enunciativo transcrito a tentativa do escritor de se projetar a si mesmo no enunciado, enquanto personagem em ação, como o sujeito que poderá contribuir para o sucesso da escrita do outro. Essa ajuda que o *você-que-escreve* solicita ao *você-que-observa* nos é informada por este último com uma boa dose de ironia e deboche, como se quisesse deixar claro ao leitor que as instâncias narrativas não estão bem delineadas e que podemos estar diante de mais uma dobra discursiva, um diálogo encenado entre o *eu-que-escreve* consigo mesmo, em uma tentativa de desvendar os meandros, as etapas constitutivas da elaboração de um romance.

⁶⁷ Na organização textual do livro não há divisão em capítulos, “Começo: o narrador” inicia abruptamente, interrompendo o fluxo narrativo. Esse íterim também se encontra dividido em subcapítulos, que não são especificados ou nomeados. Da mesma forma como tem início, esse momento discursivo é interrompido e a ação narrativa volta para o grupo de personagens radicados em Nova York, não retomando novamente à teorização explícita antes.

Escrever não é tarefa fácil, são inúmeras as sensações despertadas diante do desafio da folha em branco, que fazem parte do cotidiano de qualquer indivíduo empírico que se dedique ao trabalho com a palavra escrita. Ao evidenciar no processo enunciativo essas sensações e sua insegurança quanto ao que é escrito, o *você-que-diz* coloca em debate o próprio processo enunciativo. O sujeito enunciador do discurso – ao se referir ao *você-que-escreve* – afirma que aos poucos este consegue eliminá-lo das frases que joga no papel. Eliminar “este seu amigo retórico e inútil” significaria eliminar o crítico, o teórico, o professor, o ensaísta que pensa e estuda cada palavra antes de escrevê-la. Deixar transparecer suas *experiências pessoais* é propor ao leitor a entrega total de si mesmo, é afirmar que a escrita que se apresenta nessas páginas são como o leite derramado, são intermitentes. Logo em seguida, no entanto, o sujeito enunciador do discurso afirma:

“Vira-se para mim e diz que na verdade sou eu quem tem razão e que você realmente não gosta de narrativas autobiográficas. Ficção é fingimento blablablá, o poeta quem diria? É um fingidor.” (SANTIAGO, 1991, p. 74)

O *você-que-diz*, em meio ao processo enunciativo, teoriza sobre o ato de narrar, tenta fazer o leitor acreditar que está diante da *explosão* de seus verdadeiros sentimentos, que o romance apresenta suas *experiências pessoais*. No entanto, sabemos que o narrador é um grande fingidor, finge tão completamente... Ou seja, a teorização proposta pelos sujeitos que dialogam consiste em endossar a ficcionalidade da narrativa. O diálogo entre essas duas entidades (ou a projeção do escritor desdobrado em personagem e interlocutor de si mesmo) traz para o enunciado o debate em torno do que se espera da ficção, em uma tentativa de defini-la dentro de suas fronteiras.

A sobreposição discursiva é constante, pois o sujeito enunciador do discurso, ao mesmo tempo em que afirma que escrever é despir-se (quando insinua que experiências pessoais serão compartilhadas), é desnudar-se quase que imperceptivelmente (metáfora do leite derramado), nega a hipótese de revelar a si mesmo ao insistir que “não gosta de narrativas autobiográficas” e que ficção é fingimento. O espaço ficcional empresta seu enunciado para que, em plena enunciação, concomitante à ação narrativa ambientada em Nova York, o escritor-

crítico teorize sobre o processo enunciativo e, de forma lúdica, insista nas aderências fronteiriças:

“El poeta qua-quaquaqua-quá es um jodedor, eso si. A fucker. A motherfucker. Fode tão-somente pelo prazer de escrever. Por isso é tão fodido. The novelista is a fucker who fucks only to be fuked. El novelista es um jodedor que fode só pelo prazer de escrever). (SANTIAGO, 1991, p. 74)

“Foi por isso que controlei o riso e a voz: está te fazendo bem escrever assim, coisas que você não teria coragem de escrever ou expor para os amigos mais íntimos. Aí você me diz que estou entrando em contradição, aceitando que os valores subjetivos, a experiência pessoal exploda no texto.” (SANTIAGO, 1991, p. 75).

O conhecimento sólido, como afirma a voz que observa o outro nesse ínterim da narrativa de Eduardo-Stella, é deixado de lado realmente? Acredito que, de fato, nunca esteve tão presente no discurso ficcional como agora. Nas linhas que lemos, observa-se o embate entre escritor e leitor desenhados no campo ficcional, enquanto categorias narrativas que se aproximam da concepção teórica de autor-modelo (de Umberto Eco), bem como da concepção de autor implícito (de Wayne Booth), sem, no entanto, se definirem como tais. São categorias narrativas que podem ser compreendidas como autor e leitor desdobrados na superfície textual, experiências de vidas narradas enquanto movimentos da escrita.

As narrativas do *corpus* tecem emaranhados, pontes interligadas que não possuem todos os pilares. O texto ficcional seria um objeto com vazios de significados, cabendo ao leitor o papel de preencher estes espaços. Essa interação entre o texto e o leitor, segundo Wolfgang Iser, tem a capacidade de suscitar a experiência estética. Os efeitos e as respostas para as lacunas deixadas pelo narrador não estariam apenas no texto ou apenas no leitor, mas num outro lugar, produzido durante o processo de leitura. Pensamento esse que Almeida assim explica sobre como ocorre a constituição de sentido na teorização de Iser:

“Wolfgang Iser coloca ao lado da teoria da recepção uma teoria do efeito estético que conduz, a partir dos processos de transformação, à constituição do sentido pelo leitor” (ALMEIDA, 1998, p. 8)

Para Iser, o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações, a comunicação entre o texto e o leitor é um movimento de leitura que se concretiza por meio do diálogo. O verdadeiro objeto literário, para o

teórico, é a interação que se processa entre o texto objetivo e a experiência subjetiva. De acordo com essa perspectiva, o papel do leitor “representa uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p. 75). A constituição de sentido pelo leitor ocorre durante o processo de leitura dos textos literários. De acordo com Iser, o ponto de vista do leitor é um ponto de vista em movimento, uma vez que a leitura avança, ele precisa fazer sínteses daquilo que leu anteriormente. Sínteses que são elaboradas a partir de escolhas do leitor que, dessa forma, irá fazer projeções e suposições sobre o que virá a seguir. O texto corrige suposições equivocadas, confirmando ou reorganizando sentidos atribuídos anteriormente.

No caso específico da escrita aqui estudada, a constituição de sentido do texto irá se processar também durante o contato do leitor com as entrevistas e ensaios elaborados por Santiago. O escritor-crítico, durante as entrevistas, orienta o processo de recepção de suas obras, desempenhando a dupla função de escrever e teorizar sobre sua escrita. O texto literário é destituído do papel de principal condutor da leitura (conforme concepção formulada por Iser) e passa a ser ressignificado continuamente a cada entrevista ou abordagem enfocada pelo autor. A escrita de Santiago se processa em um espaço de interseção, entre o território biográfico, ensaístico e ficcional, apresenta camadas discursivas sobrepostas, como o próprio escritor já acentuara:

“Raciocino, imagino, leio, escrevo em meio a um fogo cruzado que qualifiquei de entrelugar. Esse território é tanto biográfico (minha formação e carreira profissional se fez e se faz por movimentos de deslocamento e de descentramento, de desterritorialização), quanto artístico (na minha ficção e poesia tenho deixado transparecer os jogos dados por uma rica concomitância de tempos e espaços num agora que é benjaminiano)” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 106).

No fragmento da entrevista transcrito, ao afirmar que sua escrita se processa por movimentos de descentramento e de desterritorialização, Santiago se aproxima do conceito filosófico de fissura de Deleuze e de Guattari. São as fendas, os deslocamentos mencionados por Santiago em relação à escrita que elabora e ao espaço no qual se insere (ao se deslocar para outros continentes, falando e escrevendo em outros idiomas, convivendo com pessoas de diferentes

culturas) que contribuem para que o sujeito ficcional das obras do *corpus* interrompa a planificação do mundo diegético. O mundo dualista – modelo e cópia – se opõe, segundo Deleuze, a um mundo múltiplo, cujas multiplicidades “são planas e se definem pelo fora: pela linha de fuga ou de desterritorialização segundo o qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (Deleuze, 2000, p. 17).

Esse distanciamento a que o autor se refere e delimita como o período de sua formação profissional, em que esteve, de fato, distante do país, dilata-se para além de um biografema e pode ser observado em sua escrita teórica e ficcional. Na primeira escrita, desenvolve o conceito de entrelugar: um estudo sobre a questão da dependência cultural em que situa a literatura produzida em um país periférico como o Brasil à margem do *canône* ocidental, delineado pelas produções eurocêntricas. Já na segunda escrita, o entrelugar se faz presente nas questões dicotômicas levantadas nas obras do *corpus*, como a constituição do eu e do outro, as dobras do narrador e do autor, por meio da autorreferência e do disfarce na superfície do texto.

A concepção de entrelugar, formulada por Santiago, ratifica a aproximação com o pensamento de Deleuze, uma vez que, para ambos, escrever não se reduz a reproduzir a imagem do mundo no livro. Longe de buscar uma escrita mimética da realidade, Santiago busca a fenda, a fratura, a desterritorialização do sujeito, o deslocamento do *establishment* e o faz por meio da escrita literária, teórica e por meio das entrevistas. Esse deslocamento – tão almejado por Santiago – pode ser compreendido como uma tentativa de captar a vida ou o “pensamento colado à vida”.

A fissura deleuziana pode ser percebida nas obras do *corpus* por meio das ondulações desenhadas pelo narrador em dobra. Os contínuos movimentos, tecidos pelo *eu-que-diz*, provocam a alternância desse sujeito entre o papel de categoria narrativa e biografema do escritor-crítico. Nessa gangorra lúdica, o narrador ultrapassa as fronteiras canônicas ficcionais quando se desdobra também em um leitor modelo, constituído no momento da leitura. O autor empírico, multifacetado, passa a desempenhar o papel de leitor crítico daquilo que escreve. A voz enunciadora do discurso é ondulante, força a superfície textual, provoca pequenas fissuras, que são perceptíveis no texto literário, porém Santiago insiste em ratificá-las nas entrevistas que concede:

“Qualquer leitor familiarizado com meus livros de ficção – principalmente desde *Em liberdade até Histórias mal contadas* – sabe que um dos grandes temas que dramatizo com gosto e o prazer da obsessão é o da verdade na ficção, ou seja, o da vida na mentira.” (SANTIAGO *apud* COELHO, p. 146)

Nessa organização, por meio da percepção de um leitor-modelo, exigido pela complexidade da elaboração discursiva, é possível depreender que o processo enunciativo demanda um leitor disposto a entender o texto literário como um espaço para teorização⁶⁸, bem como a visualizar as aderências contidas nesse discurso em que muitas vozes superpostas dialogam entre si. Superposições essas que podem ser perceptíveis no exemplo que se segue, retirado do ínterim de *Stella Manhattan*:

“E penso por um instante muito curto, porque você não me dá tempo, que tem de haver uma maneira de fazer intervir no romance que você está escrevendo esses momentos de silêncio do narrador em que explodem gargalhadas, e a gargalhada do narrador é tão importante para o romance quanto a sua palavra ou o peido do personagem, e que o leitor precisa ficar sabendo dela. De quantas gargalhadas sonoras e histéricas não é feito na realidade um romance! Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação”. (SANTIAGO, 1991, p. 86)

O processo enunciativo, portanto, é desconstruído; os textos do *corpus* afastam-se da forma apriorística de se elaborar um romance ou conto ao interromper ou reorganizar a apresentação de uma série de ações encadeadas, envolvendo um grupo de personagens. A enunciação estabelece, concomitante aos fatos desenvolvidos, um espaço propício para a teorização literária. Como explica o próprio Santiago:

“O crítico escritor ou o escritor crítico é aquele que não quer deixar que grande parte do seu potencial intelectual fique no malogro. Ele quer que várias possibilidades de linguagem (críticas ou criativas, se se insiste na dicotomia) coexistam no mesmo espaço escritural que ele traz latente. Para ele conta mais o exercício plural e nômade da escrita do que a obediência cega às regras do gênero em que sua produção se inscreve nas histórias da literatura de cunho acadêmico. A popularidade do termo texto na melhor crítica contemporânea não é pedantismo, como afirmam muitos; é antes indício evidente da desconstrução da noção de gênero.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 81)

⁶⁸ Conforme foi apresentado no capítulo anterior.

Nota-se, portanto, que o escritor se utiliza do momento da entrevista para esclarecer que seu objetivo consiste em desconstruir a noção de gênero, propor uma reformulação na forma acadêmica de se contar uma história. Acredita que, assim, sua potencialidade intelectual será completamente exercida, uma vez que seu texto não irá se dedicar à “obediência cega às regras do gênero”. Propagando a desobediência aos modelos tradicionais de escrita, Santiago não apenas direciona o estudo teórico de sua obra literária, como articula uma projeção de si mesmo enquanto intelectual, cujas “várias possibilidades de linguagem” coexistem “no mesmo espaço escritural que ele traz latente”.

Em outras palavras, significa dizer que Santiago consegue expor, na *realidade* performática da entrevista, uma materialidade fugidia, difícil de moldar: a subjetividade do sujeito que escreve, narra, teoriza e analisa sua própria escrita. São inúmeras atuações para um mesmo sujeito desempenhar, traçando no espaço público da entrevista uma forma moderna de enunciação do eu. Do mesmo modo, há no discurso literário de Santiago a presença de um sujeito-narrador multifacetado, um eu-dobradora com *traços* do escritor, perceptíveis por meio das referências a sua biografia. O crítico-escritor faz questão de ratificar seu objetivo, antecipando-se à teoria acadêmica:

“Esse jogo entre o personagem que é mentira e se diz portador da palavra da verdade, esse jogo entre a ficção e a realidade da vida, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências da verdade uma preocupação nitidamente autobiográfica (relatar a minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas) que muitas vezes – nos textos propriamente autobiográficos ou memorialistas – ficam no meio do caminho. Pelo menos era essa a experiência de leitor que tinha. De leitor e de professor, como podem atestar os meus ex-alunos⁶⁹” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 146).

As superposições de sujeitos enunciadorez desfazem a concepção canônica de gênero, e os discursos, assim, embaralham-se, constituem-se, desconstituem-se e voltam a se constituir. São processos em contínuo movimento: há as narrativas teorizantes que tentam moldar a presença do escritor-crítico no plano diegético e,

⁶⁹ O espaço da fabulação em sala de aula é extremamente profícuo para adensar as considerações apresentadas na tese. Conforme sugestão da professora Rosana K. Bines, outro trabalho a se fazer, quicá por outros pesquisadores por vir, seria colher depoimentos de ex-alunos para constituir mais um *corpus* de análise sobre a figura do professor Silviano Santiago, ao lado do memorialista, entrevistado, ensaísta, romancista... Ainda que seja de difícil apreensão, pois não há arquivos de gravações, recuperar o momento sala-de-aula por meio da fala de seus alunos permitiria ao crítico de sua obra vislumbrar outra (ou outras) das muitas dobras do escritor.

concomitantemente, há, no plano das entrevistas, a preocupação do teórico-escritor em delinear a sua presença em dobra: como intelectual e como personagem-escritor. Nas passagens abaixo transcritas, pode-se verificar seu interesse em situar sua escrita no âmbito da história da literatura brasileira, configurando seu papel enquanto intelectual:

“Meus escritos traduzem sempre, de uma forma ou de outra, as minhas relações com o pensamento europeu. Simpatias, ódios, desprezo mútuo, brigas, birras, frustrações... Um resumo disso tudo pode ser encontrado no vasto painel de *Viagem ao México* em que narro parte da vida de Antonin Artaud.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 90)

“No meu caso pessoal, dialogo tanto com a vertente europeia como com a americana. Depende. Confesso-me autor de *Stella Manhattan* e de *Viagem ao México*. (...) Não podia ter escrito *Em liberdade* sem ter lido os poemas de Robert Desnos ou a peça de teatro de *Travesties*, de Tom Stoppard.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 96)

Nota-se ainda, nas passagens abaixo apresentadas, a tentativa de Santiago em rascunhar um perfil de escritor, coadunado com as vertentes teóricas de seu tempo, consciente das estratégias empregadas e ciente do que pretende escrever:

“O percurso biográfico da minha ficção é pré-determinado pela linguagem de que me vali – daí o pastiche, e não a paródia, do estilo de Graciliano Ramos – , pela experiência de liberdade que os ex-guerrilheiros estavam experimentando e sobre a qual os seus livros não falavam e, finalmente, pela postura política do intelectual brasileiro frente a manifestações de poder totalitário, da colônia à república.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 98)

“Estilos, expressões e gêneros compõem uma unidade tripartida, para aquele que quiser atuar nas fronteiras e nos limites da literatura, para aquele que quiser forçar a circularidade do quadrado no campo das artes e da vida intelectual.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 142)

Silviano Santiago vai além das páginas ficcionais teorizantes que elaborou e publicou: direciona o olhar que anseia que lancem sobre sua escrita, preenchendo as possibilidades analíticas suscitadas por suas obras, esvaziando ou redimensionando o papel do ensaísta-teórico das letras contemporâneas de nosso país. Em entrevista publicada no Jornal *Metamorfose*, em 2006, Santiago afirma:

“Nos meus dois últimos livros de ficção, levei a experiência ao extremo. Tanto em *O falso mentiroso* quanto em *Histórias mal contadas*, quis expor em toda amplitude a organização psíquica da minha experiência de vida, e não os fatos cronológicos.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 147)

Nessa passagem, o crítico-escritor teoriza sobre a obra do escritor-crítico, afirmando que se preocupou em expor como se organiza sua psique, sem se prender a fatos cronológicos. Diante de tal afirmação, pode o leitor-estudante da obra questionar ou duvidar sobre o que é dito? Se levarmos em consideração que a entrevista é um processo performático, em que duas pessoas – no âmbito privado – dialogam sobre um determinado assunto que será – ou por meio da mídia impressa ou veiculado por jornais ou suplementos literários – acessado no âmbito público, fica a questão: é confiável a palavra do entrevistado? A entrevista cria a oportunidade de “ressignificação constante das instâncias do autoconhecimento” (ARFUCH, 2010, p. 97). Ou seja, em diálogo com o outro (entrevistador), o sujeito em destaque compreende-se um pouco mais. Em entrevista concedida em 1975, Santiago afirma:

“Não creio que um autor possa dizer muito sobre os seus livros, a não ser repetir o que já disse – de outra maneira – nos próprios livros. Pode, quando muito e possivelmente, dizer como os fez. Sempre os fiz com o máximo de cuidado.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p.14)

Em entrevista publicada alguns anos depois, em 1987, afirma:

“Como o autor cria a criatura? Essa resposta é difícil, porque eu optei por um tipo de obra muito diversificada: cada livro meu é diferente do outro. Eu não diria que exista uma forma que eu obedeça. Sou um escritor praticamente sem estilo. E as relações entre os livros são muito mais sutis do que as relações normalmente encontradas quando se analisa uma obra completa de um autor.” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 51)

Os exemplos pertencem a períodos distintos, e com o tempo, ideias e convicções podem ser mudadas ou suplantadas. Mesmo assim, é perceptível que, no primeiro exemplo, Santiago está convicto de que não tem muito a acrescentar ao entendimento e à compreensão de sua obra. Acredita que a entrevista só o ajudaria a dizer o mesmo sobre o que já foi dito, mas por meio de outro discurso. Já no segundo exemplo, evidencia-se um esboço teórico em relação a sua escrita. As aderências começam a se tornar perceptíveis: o escritor e o crítico tornam-se o *eu-que-diz*, fundem-se e desdobram-se na figura do narrador-teorizante e no papel de crítico-escritor que concede entrevistas.

Nos textos literários do *corpus*, a presença de um narrador teorizante é nítida. Como pontuamos no capítulo anterior, em *Uma história de família*, por exemplo, há um longo preâmbulo sobre romances regionalistas, o médico – antes da terrível revelação – explicita os mecanismos de construção de romances ambientados em pequenas cidades interioranas. Será no momento da entrevista que as aderências discursivas consolidar-se-ão: o diálogo encenado/estabelecido pelo entrevistado e o entrevistador delinearão um alargamento do espaço ficcional⁷⁰, bem como um *intercâmbio* de saberes promovido pelo crítico-escritor.

A entrevista, portanto, torna-se não somente o momento em que as aderências discursivas consolidam-se, como também outro *espaço*. Um espaço em que o crítico-escritor, diante de um interlocutor, revela-se e delinea sua imagem para um público específico: “no velho hábito da conversa, o entrevistado desdobra-se em um personagem que se narra diante desse outro [o entrevistador]” (ARFUCH, 2010, p. 159). A entrevista é um processo em que se observa a exposição do *eu*, um momento (pretensamente) autobiográfico, em que o entrevistado se utiliza e revela outros gêneros discursivos enquanto responde às perguntas, como “o teatral, o romance, o diálogo, o relatório científico, todos os que se incluem canonicamente, entre os autobiográficos” (ARFUCH, 2010, p. 162).

O entrevistado sabe que o que diz ao sujeito que o entrevista não pertence apenas àquele momento específico em que se processa a entrevista. Portanto, volto a me indagar: é confiável o que diz o entrevistado? A entrevista não é um momento espontâneo, realizado por acaso, pelo contrário, dependendo do grau de importância do entrevistado ou de quão famoso ele é, há uma série de arranjos que são feitos antes do encontro acontecer. As perguntas podem ser selecionadas antes pelo entrevistado, que também pode restringir os assuntos que devem ser

⁷⁰ Outro livro, *Keith Jarret no Blue Note*, também de Silviano Santiago, apresenta semelhante ampliação do espaço ficcional, ao apresentar em sua contracapa a indicação de que se trata de cinco contos gays. Tal denominação, assinada por Heloisa Buarque de Hollanda e também adotada por Santiago, parece um aviso ao leitor de que a obra foi escrita para um público específico. No entanto, durante a leitura, percebemos que os contos versam sobre um homem maduro e solitário, exilado de sua terra e do convívio de seus pares. Há apenas um conto em que se insinua uma relação homoafetiva, mas que não justificaria classificar todos os demais textos em literatura gay. As questões decorrentes dessa denominação foram por mim trabalhadas em minha dissertação de Mestrado, intitulada: *Graças de um corpo: escrita e identidade em Silviano Santiago* (UERJ, 2001).

abordados, uma pessoa mais experiente pode até se antecipar às questões que serão formuladas.

No caso específico de Santiago, em quase todas as entrevistas compiladas no livro de Frederico Coelho, não se verifica nenhuma que seja realmente de foro íntimo e pessoal. No máximo, indagações sobre a infância do autor em Minas (várias vezes repetidas e recontadas), a experiência profissional (as universidades americanas em que atuou, sobre o que lecionou) e, principalmente, informações sobre sua obra literária e ensaística (o que pensa sobre determinada tendência, explicitação de um ponto de vista teórico defendido, etc.). Enfim, não se verifica nenhuma questão/pergunta mais inquietante, ousada ou que nos revele algo inesperado ou extremamente íntimo ou surpreendente. Mesmo que houvesse, não seria relevante para o conhecimento de sua obra teórica e literária, talvez a “revelação” servisse apenas para atiçar a curiosidade de algumas pessoas em relação ao intelectual.

A sensação que permanece é que Santiago estabelece um roteiro a ser seguido ou que há assuntos que não podem ser tratados nas entrevistas que concede. Talvez isso ocorra porque o entrevistador fique inibido diante do entrevistado ou porque o entrevistador, geralmente da área de Letras, não veja realmente importância ou necessidade em saber tanto sobre a biografia do autor. O que se verifica é que, nessas entrevistas em específico, não se observa um:

“processo especular de substituição/identificação, que fala tanto da incompletude do sujeito quanto (...) da impossibilidade de fechamento de toda narrativa pessoal” (ARFUCH, 2010, p. 163).

Mesmo porque, as entrevistas de Santiago não podem ser entendidas como forma narrativa do *eu*, um processo subjetivo de contar uma trajetória de vida. Parecem ser um espaço delimitado para questões do campo teórico e analítico, em que o entrevistado estabelece relação entre seu discurso biográfico e ficcional. As entrevistas de Santiago ratificam a contaminação de discursos, a reelaboração dos espaços narrativos, logo não se organizam como os modelos de entrevistas que estamos acostumados a ler e a assistir.

O gênero entrevista ganha outro enfoque, quando se lê criteriosamente o que foi registrado no encontro do autor com o entrevistador, porque sabemos que o *eu-que-diz* é um eu desdobrado. Trata-se de um sujeito que adota para si

inúmeras subjetividades, desempenhando diversas tarefas, como a de escritor empírico, escritor projetado no texto literário, autor implícito, autor modelo, escritor-personagem ficcionalizado, leitor modelo, leitor crítico de sua própria escrita, e talvez outras.

Trata-se de um mesmo sujeito que se constitui em meio a uma pluralidade de vozes que o ajudam a construir uma identidade no momento da entrevista e outra subtendida nas dobras ficcionais, ligadas pela perspectiva de não serem confiáveis nem definirem a totalidade do sujeito – empírico ou ficcional – que representam. Diante desse contexto, entender a entrevista como um processo enunciativo, construído não apenas pela palavra dita, mas também literariamente escrita, reflexivamente pensada⁷¹, possibilita que se entenda como se constitui o sujeito enunciador do discurso enquanto narrador de si mesmo e de sua própria obra. Trata-se de um sujeito que espera ser desafiado. Afirma que: “a maioria dos [seus] leitores querem [lhe] fazer acreditar exatamente o que já foi dito” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 148), deixando perceber que nem tudo foi dito, que suas obras propiciam novos debates e que ele aguarda por essas novas (ou inusitadas) perspectivas.

O leitor-crítico, estudante da obra do escritor, se vê diante de um entrevistado que narra a si mesmo, um sujeito do qual se pode mais desconfiar do que confiar. Afinal, ao afirmar que “quis expor em toda amplitude a organização psíquica da [sua] experiência de vida” (SANTIAGO *apud* COELHO, 2011, p. 147), o entrevistado sugere que seu processo enunciativo se organizou a partir de um campo específico que não é possível aferir: ou o leitor confia em suas palavras, aceita a análise tecida de sua própria obra ou entende sua entrevista como uma estratégia performática.

Estratégia essa que visa a *desconstruir* os modelos discursivos paradigmáticos do gênero romance, conto, entrevista, ensaio crítico e teórico, para propor – sem de fato parecer que o propõe – uma reflexão em torno dos discursos, do papel da linguagem e da força do processo enunciativo na *construção* de novos

⁷¹ Embora não tenha nenhuma informação explícita, depreende-se que o autor respondeu por escrito algumas perguntas que lhe foram feitas, quando se observa, por exemplo, que cita exatamente sua definição de narrador, como consta no ensaio *O narrador pós-moderno* ou informa a referência de ensaios seus com extrema exatidão, endossando a percepção de que algumas respostas foram redigidas e não respondidas oralmente.

modelos de escrita e de fala (no caso, da entrevista de autores de livros publicados).

O material de estudo da presente tese organiza-se em duas instâncias que, não necessariamente, se anulam; ao contrário, em prosseguimento à análise aqui desenvolvida, inter-relacionam-se insistentemente, são elas: a questão da veracidade e da ficcionalidade. A primeira instância diz respeito ao relato por escrito, o que nos remete a inúmeras probabilidades discursivas, como: biografias, autobiografias, diários, confissões, memórias, correspondências, enfim, formas narrativas que:

“tentam apreender a qualidade evanescente da vida (...) o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade” (ARFUCH, 2010, p. 15).

A busca pelo sentido de transcendência do sujeito, isto é, a necessidade de deixar seu rastro, sua inscrição no panorama intelectual, social ou político da história da humanidade, não pode ser entendida como uma novidade contemporânea. Por muito tempo, essas formas de registro da vivência cotidiana, da contribuição do sujeito, no sentido de ter algo valorativo a transmitir a quem o lê, se organizaram dentro do campo não ficcional. O leitor não tem dúvida, por exemplo, de que a história de vida de alguma celebridade, ou de um físico famoso ou de um filósofo renomado, exposta nas prateleiras de uma grande livraria, assinado por um indivíduo que se declara biógrafo e estudioso da vida de alguém, não seja exatamente o que a capa e a contracapa do livro informam que seja.

O leitor intui que as biografias – constantemente lançadas, por um estudioso ou um jornalista que pesquisou e coletou informações, dados e fatos, confirmados por depoimentos de pessoas conhecidas ou próximas do biografado, ou comprovados por acesso a arquivos pessoais ou públicos – não relatam a totalidade da vivência daquele sujeito em destaque. A impossibilidade de se registrar – em qualquer que seja a linguagem empregada – todos os acontecimentos que contribuíram para o devir do célebre sujeito conduz o biógrafo a fazer uma escolha, uma seleção dos acontecimentos que ele considera pertinentes à trajetória que está sendo contada.

O recorte elaborado – por mais que seja baseado nos critérios ou nas circunstâncias que o biógrafo ou o próprio biografado consideram importantes –

não deixa de ser um recorte, um recontar do vivido, portanto não se configura na apreensão da real e completa experiência do sujeito em destaque. O mesmo se pode intuir em relação à autobiografia – o próprio sujeito tece o relato de sua vida – ou em todas as outras formas tradicionais de escritas de si, como memórias, correspondências, diários íntimos, entre outros.

O falar de si supõe sempre uma seleção prévia do que será dito, ou melhor, o que vale a pena ser dito e compartilhado junto ao leitor. Toda escrita de si, construída pelo *eu-que-diz*, promove a relativização de todas as afirmativas, colocando em dúvida a confiabilidade do que é dito. De acordo com Sean Burke, as concepções biográficas do autor abalam não apenas o próprio conceito de autor como categoria transcendente e a alternativa da impessoalidade textual intrínseca aos discursos anti-autor, mas as próprias condições de produção de “verdade” e “objetividade” universais, que se fundam no distanciamento autor/ texto (BURKE *apud* VERSIANI, 2005, p. 18).

As narrativas do eu não se restringem ao discurso (verídico ou pretensamente verídico) da (auto)biografia. O falar de si, citado nos capítulos anteriores, atravessa os séculos – dos hypomnemata, estudado por Foucault, à literatura contemporânea – e está presente em inúmeras obras literárias, publicadas nos últimos dois séculos⁷². Há obras que enfocam a hipótese do registro da memória (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*), da história de vida de personagens (*São Bernardo*), que articulam, por meio da linguagem empregada, a possibilidade de se pensar o real na ficção: seja por intermédio da presença de biografemas do autor na escrita tecida (os textos do *corpus*) ou seja pelo emprego de estratégias narrativas que criam a possibilidade do real⁷³.

As obras do *corpus* se aproximam dessas narrativas que projetam biografemas de seu escritor, no entanto, vão além do propósito de ficcionalizar o

⁷² Para nos determos à literatura Brasileira, podemos citar: *Memórias de um sargento de Milícias*, *Memórias de Brás Cubas*, *Memórias de João Miramar*, enfim, narrativas que apresentam a questão do biográfico, pelo viés da literatura.

⁷³ O preâmbulo introdutório de *São Bernardo*, em que o narrador Paulo Honório esclarece ao leitor o porquê de ser ele mesmo o narrador de sua história, porque tentou, mas não pôde delegar a outra pessoa a tarefa de redigir sua vida, advém, justamente, do fato dele considerar que sua história de vida só pode ser narrada com a linguagem que está acostumado a empregar, uma linguagem coloquial, de homem simples. Especificar metalinguisticamente a forma de escrever o romance configura-se em uma estratégia para se tentar enfatizar que os fatos ocorreram como serão apresentados por quem, de fato, vivenciou o narrado. A carta do narrador-personagem de *Lucíola* a uma senhora desconhecida, garantindo que contará tudo o que se passou entre ele e Lúcia, é a estratégia empregada para garantir a autenticidade dos fatos apresentados.

real ou instabilizar o leitor com a perspectiva de que o enunciado é possível de acontecer (como o faz Edgard Allan Poe). Os textos de Santiago não se encerram em si mesmos, uma vez que as fronteiras ficcionais são maleáveis, devido à presença de narradores-dobradiças em primeira pessoa (ou desdobrados com o uso ambíguo do pronome de tratamento *você*), que se alternam nas categorias de personagem fictício, personagem-leitor, personagem-autor, autor implícito, bioregistros do autor empírico.

A escrita ficcional provoca esses desdobramentos contínuos no tecido literário, ratificados, comentados ou questionados pelo discurso crítico-teórico do próprio escritor empírico nos ensaios publicados ou nas entrevistas que concede. Na escrita de Santiago, a voz enunciativa do discurso

“apresenta a ambiguidade verossímil que dá suporte para que a figura de Silviano Santiago transite pelas obras destilando o desconforto e a alegria de se saber carregando um estigma: a personagem é ficção ou retrata a pessoa real do autor?” (RIBEIRO, 2009)

A dúvida acompanha o leitor dos textos de Santiago, que vislumbra duas hipóteses plausíveis. A primeira refere-se ao desdobramento do escritor, na tessitura literária, como uma marca do ofício de autor ao ensaiar construir um mundo diegético verossímil. E a segunda hipótese configura-se um efeito estético, uma estratégia da linguagem empregada, que desencadeia desdobramentos múltiplos do *eu-que-diz*, o que o caracteriza como narrador plural. A ambiguidade, provocada pela escrita autodiegética, somada aos ensaios e estudos acadêmicos elaborados pelo autor, bem como às palestras e às diversas entrevistas concedidas, conduzem à constatação de que as aderências discursivas são significativas e indelévels.

Os processos de hibridização, promovidos pelas escritas de Santiago, em que se observa a dissolução das formas canônicas de narrar, apresentam a contaminação dos discursos (ficcional e ensaístico). Esses processos desfazem os modelos tradicionais de narrar uma história e propõem a ondulação das fronteiras ficcionais ao estender seus limites para o espaço crítico-teórico. A aderência discursiva faz parte da escrita de Santiago. Em todos os seus textos – sejam literários ou ensaísticos –, vislumbra-se a *colagem* dos papéis que o escritor se

propõe a desempenhar, mas é na entrevista que essa aderência materializa-se de forma mais nítida.

A entrevista, na cultura contemporânea – juntamente com conversas, perfis, programas televisivos que combinam receitas culinárias e bate-papo informal na cozinha do entrevistado, contribuindo para construir a imagem de uma pessoa comum em oposição ao seu sucesso profissional ou midiático –, confere ao sujeito entrevistado o status de celebridade, de alguém importante que vale a pena ouvir e de reafirmação do autor como autoridade. Obviamente, há inúmeros *tons* de sucesso, pois se entrevista de participante de *reality show* a intelectual renomado, tudo depende das circunstâncias e do contexto (ou do veículo) em que a entrevista será exibida ou impressa: os campos de interesse são diversificados, porque o público é heterogêneo.

“No horizonte midiático, a lógica informativa do “isso aconteceu”, aplicável a todo registro, fez da vida – e, conseqüentemente, da “própria” experiência – um núcleo essencial de tematização.” (ARFUCH, 2010, p. 14)

Em meio a esse contexto plural, as entrevistas que Santiago concede se inserem em um campo restrito a estudantes de Letras, leitores mais eruditos, que têm o hábito de ler suplementos literários, revistas especializadas, enfim, que conhecem a importância do escritor enquanto intelectual e estudioso da literatura contemporânea. O nosso olhar para essas entrevistas não pode ser um olhar submisso, que acata ingenuamente o que é dito nesses momentos específicos (que, em sua maioria, são registrados por escrito, o que limita as possibilidades de inferir inúmeros *perceptos* representativos da linguagem oral). Diante de um escritor que elabora narrativas teorizantes, e que concede entrevistas, explicitando os meandros criativos de produção textual, o nosso olhar necessita ser mais apurado.

O processo de hibridização, promovido por Santiago, encontra nas entrevistas seu solo referencial. Tal constatação permite acatar o *momento da entrevista* como o *momento da verdade*? Trata-se da exposição verdadeira dos sentimentos e pensamentos do entrevistado ou o instante da entrevista, enquanto gênero discursivo, cria a possibilidade da encenação do autêntico? A ideia de se estar diante de uma encenação ganha relevância, quando se pensa no sujeito midiático – cantor, atriz, participante de *reality show*, por exemplo – que se

apropriada do momento-entrevista para promover seus interesses. Ou seja, faz uso do impacto e da repercussão, nos meios de comunicação, que sua fala causará junto ao público para reverter suas palavras em mais exposição, em mais meios de conseguir contratos e – como vivemos em uma sociedade capitalista – vender e faturar mais.

Compreender a entrevista como uma forma de o indivíduo midiático se revelar ao seu público como alguém a quem vale a pena ler/ouvir suas palavras, alguém que tem algo a dizer – seja por sua contribuição intelectual ou por seu destaque na cultura de espetáculos – impossibilita aferir o que é dito/lido como a apreensão verdadeira do indivíduo que se revela. Talvez, tudo não passe de uma grande exposição, uma encenação, a projeção da “pessoa ideal”⁷⁴, o sujeito que o público gostaria que a celebridade fosse ou espera que seja.

O casamento de projeções – do consumidor e da estrela midiática – se concretiza no momento da entrevista, portanto não há como confiar completamente em tudo o que se apresenta na tela ou no papel. A desconfiança, ao contrário, faz parte do processo e instiga e contribui para formatar um modelo idealizado, um perfil com o qual um determinado grupo social anseia se identificar e consumir. De acordo com Leonor Arfuch, “o avanço da midiatização e de suas tecnologias fez com que a palavra biográfica íntima, privada, estivesse disponível até a saturação em formatos e suportes em escala global” (2010, p. 152). O principal espaço para a divulgação do íntimo e do biográfico, ainda segundo a autora, é a entrevista “que poderá se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho” (ARFUCH, 2010, p. 152). Apesar dessa profusão de funções que pode desempenhar,

“a entrevista se revelou como um meio inestimável para o conhecimento das pessoas, personalidades e histórias de vidas ilustres e comuns. Ancorada na palavra dita, numa relação quase sacralizada, sua afirmação como gênero derivou

⁷⁴ Isso é possível quando pensamos nos inúmeros sucessos mercadológicos, de apelo consumista, facilmente descartáveis, tais como: cantores de uma única música que vendem milhões, participantes de reality shows em busca dos seus cinco minutos de fama, enfim, um grande número de falsas celebridades que em nada contribuem à arte ou à sociedade, mas que mesmo assim concedem entrevista que são lidas e ouvidas por um grande número de pessoas. Entrevistas essas que funcionam como continuação performática do papel que pensam desempenhar, tentando sempre moldar a imagem que acreditam vender: a mãe e esposa ideal, a mulher-fruta sedutora, o roqueiro da transgressão, etc.

justamente da exposição da proximidade; de seu poder de brindar um retrato fiel.” (ARFUCH, 2010, p. 153)

O real, no entanto, é uma instância de difícil apreensão e percepção. Não se trata do real no literário, mas de se aferir se há a possibilidade de confiar que, no espaço da entrevista, predomine o verdadeiro, a exposição de um “retrato fiel” da realidade e da subjetividade do entrevistado. Sabe-se que o uso da linguagem, no discurso oral, pode ser ambíguo, há toda uma gama de recursos expressivos, como entonações, ritmo de fala, cumplicidade de olhares – enfim, vários paratextos referenciais que se pode inferir no diálogo a que se assiste – que interferem nos processos de percepção que o leitor da cena tece acerca do sujeito-celebridade, no instante da entrevista.

As entrevistas concedidas por Silviano Santiago, geralmente, se apresentam ao leitor por meio da linguagem escrita. O contato presencial com o entrevistador – por mais hábil e atento que este seja em registrar tudo o que se passa – não permite ao leitor apreender todos os perceptos e paratextos circunscritos ao momento do diálogo entre aquele que entrevista e aquele que responde ao que lhe é perguntado. As entrevistas do escritor – mesmo deslocadas do campo de atuação do sujeito midiático para o campo de atuação do intelectual-celebridade, que se articula tanto no âmbito acadêmico quanto nos veículos de comunicação de massa – podem ser entendidas como discursos confiáveis e autênticos?

Acredito que, quando Santiago aceita o convite do entrevistador e se dedica a atuar como professor, seu discurso acadêmico e ensaístico é confiável, uma vez que se trata de uma fala teoricamente embasada e exemplificada. A materialidade do corpo do escritor (com seus perceptos e paratextos pertencentes à linguagem oral), que fala sobre o que escreveu ou sobre sua motivação para escrever, coloca em suspeição o discurso autobiográfico tecido naquele encontro específico, no espaço circunspecto do momento da entrevista.

Porém, há outro aspecto a ser pontuado. Ao se utilizar das entrevistas para evidenciar as estratégias de elaboração, bem como as referências pensadas e consultadas para a construção do texto, Santiago explicita a transgressão ao pacto ficcional. Tal transgressão ocorre por meio de um movimento duplo, pois, ao

mesmo tempo em que parece impossibilitar⁷⁵ a recepção descompromissada do texto literário por parte do leitor, coloca em suspeição a autenticidade das *verdades* apresentadas no discurso ficcional. O crítico-escritor, durante a entrevista, interfere no pacto ficcional elaborado, escrito, publicado e lido para reinterpretar, acrescentar e explicar *impressões*, já aferidas ou não pelo leitor. O leitor-crítico se depara com uma tentativa do autor em elaborar um “prolongamento” do espaço literário, tornando a entrevista um espaço contínuo ao texto literário e, concomitantemente, tornando o texto literário um espaço em constante redefinição de suas fronteiras.

Por meio da entrevista, o escritor reitera a ideia da literatura como a mentira que revela a verdade, de uma forma mais “confiável” ou “autêntica” do que podemos esperar dos textos autobiográficos. Ele se apropria do discurso da entrevista para definir o propósito de sua escrita: afirma que pretende discutir a questão da verdade na ficção. Assim como o faz em seu discurso ficcional, evidencia o exercício narrativo de pôr a vida na mentira. Dessa forma, complementa, preenche, delimita e direciona o olhar do crítico, desempenhando o papel de teórico de si mesmo e de leitor de sua própria obra.

Acredito, no entanto, que o escritor não espera do seu leitor um olhar submisso, embora, paradoxalmente, parece ser exatamente essa imobilidade intelectual que o autor quer provocar em quem lê sua obra. Por meio das entrevistas que concede, Santiago parece ansiar por ocupar todas as instâncias de produção, recepção e análise de suas obras literárias: situa seus textos no panorama literário brasileiro, analisa sua formação biográfica com o intuito de justificar o contexto em que seus textos foram desenvolvidos e informa, além disso, quais são seus objetivos e como se organiza o processo de elaboração da sua escrita. Ainda em entrevistas, afirma que discorda de autores que se recusam a falar sobre sua própria obra, assim como o faz Rubem Fonseca.

Diante do que se apresentou nessas linhas, surge o interesse em saber o que leva o sujeito Santiago a preencher todos os espaços discursivos – tanto o literário quanto o crítico-analítico – em que se inserem seus contos, romances e novelas. O interesse é grande, mas não me atrevo a enveredar por esse caminho,

⁷⁵ Afirmo aqui que “parece impossibilitar”, porque acredito que sempre é possível o leitor ter uma recepção sua, específica, seja pelo exercício consciente da transgressão ao que diz o autor, seja por puro desconhecimento.

trata-se de um percurso extremamente subjetivo, pessoal e até mesmo íntimo, que pertence ao indivíduo Silviano Santiago e que, talvez, nem mesmo ele saiba confessar a si mesmo.

As múltiplas aderências perceptíveis no *corpus* da presente tese inserem o escritor e sua obra em um contexto específico no panorama da literatura brasileira contemporânea. O crítico Silviano Santiago, por meio das entrevistas que concede e dos ensaios que elabora, suplementa sua ficção com a análise que elabora do seu discurso literário. Análise essa que se vislumbra também no processo enunciativo de seu discurso ficcional, diluída na voz de um narrador ondulante, imbuído de contar o vivido e teorizar sobre a escrita que elabora.

Considerações finais

O estudo desenvolvido na presente tese procurou demonstrar que as obras selecionadas do *corpus* não se enquadram em modelos narrativos com os quais o leitor está acostumado e por isso demandam novos pactos de leitura. *Stella Manhattan*, *Uma história de família*, *O falso mentiroso* e os contos de *Histórias mal contadas* afastam-se do modelo de romance do século XVIII e XIX, não se aproximam das narrativas confessionais que pontuaram boa parte do século XX, também não se deixaram contaminar pela profusão de romances históricos, baseados em farta pesquisa documental, lançados na primeira década do século XXI.

As obras do *corpus* são textos literários que redefinem o panorama crítico-teórico da contemporaneidade, devido à especificidade de sua escrita, apropriam-se de referências biográficas do autor empírico, ao mesmo tempo em que se propõem a fazer do processo enunciativo um espaço propício para a teorização e para a reflexão crítica. Diante de tal perspectiva, as obras – como pontuamos no trabalho desenvolvido – promovem a ressignificação das fronteiras ficcionais, estabelecem novos paradigmas discursivos, impondo novas estratégias de leitura. Essas estratégias de leitura – formas específicas de se ler os textos do *corpus* – me levaram a pensar em uma conceituação teórica que coadunasse com a ondulação discursiva conseguida por meio da sobreposição de sujeitos na enunciação narrativa.

Os desdobramentos dos narradores do *corpus* apresentam biografemas da *bios* do escritor empírico e também do *saber* do escritor empírico. A ficcionalização do crítico-teórico torna-se perceptível, quando se observa que tais dobras, em pleno processo enunciativo, por meio de um narrador que apresenta diversas subjetividades, problematizam a presença do escritor como objeto e referência no texto literário e evidenciam a desconfiabilidade provocada por um discurso em primeira pessoa, pautado pela incerteza.

Os narradores, desdobrados no eu-ensaísta, instigam a redefinição teórica dessa escrita, que – mesmo dialogando com tais gêneros discursivos – não se

inserir no paradigma autobiográfico, autoficcional e não se encerram totalmente nas linhas limítrofes da ficção. Os narradores dos contos de *Histórias mal contadas*, por exemplo, se desdobram em narradores tradicionais e teorizantes. Os contos da primeira e da segunda parte do livro são narrativas que apresentam início, meio e fim, elaboradas por um narrador em primeira pessoa que se alterna no papel de contar uma história e de problematizar como e por quem essa história está sendo contada.

Os enunciados de “Todas as coisas à sua vez” e “Caíram as fichas” podem ser compreendidos como exercícios discursivos, elaborados pelo escritor Silviano Santiago, que incorpora à sua escrita o estilo de autores consagrados (Graciliano Ramos e Mário de Andrade), que fazem parte de nossa tradição literária. Nesse sentido, a conceituação teórica aqui proposta se aproxima da apresentada por Vicent Colonna, em que evidencia a autoficção como uma estratégia representacional, bastante utilizada na literatura contemporânea, que consiste na permanência da figura do escritor-autor como objeto e referência discursiva, ou seja, o autor como parte fundamental da elaboração narrativa.

De acordo com Roland Barthes, em seu texto intitulado “A morte do autor”⁷⁶, o autor pode ser considerado uma personagem moderna, produzida pela nossa sociedade, que descobriu o prestígio pessoal do indivíduo. Nesse sentido, perdurou por muito tempo, nos manuais de história literária, certa reverência à figura do autor, associando-o a sua obra por meio das entrevistas concedidas ou através da preocupação em explicar a escrita de um determinado autor com seus dados biográficos.

Ainda de acordo com Barthes, o “império do autor” foi consolidado pela atuação da nova crítica e, a partir das considerações de Mallarmé, Valéry e Proust, passou a ocorrer a dissociação entre autor e obra no campo dos estudos literários. Para o teórico francês, a dessacralização da figura do autor se processa quando a linguística mostra que

“a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve” (BARTHES, 2004, p. 3).

⁷⁶ Publicado no livro *O rumor da língua*.

Isso significa afirmar que o afastamento do autor além de se configurar um fato histórico ou um ato de escrita transforma “o texto moderno (...) de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta” (BARTHES, 2004, p. 3). Segundo o teórico, nesse instante, surge a figura do *scriptor* moderno, que:

“nasce ao mesmo tempo que o seu texto (...) não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado (...) não existe outro tempo para além da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p. 4)

A distinção barthesiana entre autor e escritor postula uma percepção crítico-teórica para o texto literário em que este deixa de ser analisado com o propósito de se descobrir a intenção ou a presença do autor na esfera ficcional. O teórico afirma que cabia ao crítico a tarefa de encontrar o autor no texto, por isso diz que

“não há nada de espantoso no fato de historicamente o reino do autor ter sido também o do crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser abalada ao mesmo tempo que o autor” (BARTHES, 2004, p. 5).

A teoria literária amplia seus horizontes de percepção, o leitor torna-se instância narrativa, o lugar onde se processam os saberes e conhecimentos dispersos na superfície textual, tais mudanças promovem uma nova perspectiva: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.6). Na contemporaneidade, o papel do leitor, além de ser o espaço em que se processa o texto, passa a ser parte significativa da enunciação narrativa, assim como o processo de ficcionalização do escritor volta a ser objeto de estudo da crítica especializada. Mas agora, a presença do escritor se configura uma estratégia discursiva que, por meio de um narrador em primeira pessoa, permite que se reavalie seu papel na contemporaneidade, bem como a redefinição teórica da categoria narrador.

O eu-que-diz das obras do *corpus* se constitui por meio da sobreposição das subjetividades do eu-empírico, que empresta seus dados biográficos ao eu-ficcional que, por sua vez, se desdobra também, em outro movimento da escrita, no eu-empírico-ensaísta. Este, em outra ondulação da escrita, se constitui em um personagem-autor, funcionando como a ficcionalização do *saber* do escritor Silviano Santiago no corpo do texto.

A ficcionalização do escritor, no discurso literário aqui estudado, se processa tanto no enunciado narrativo como no campo extraliterário das entrevistas, ampliando os limites da ficção para além de suas fronteiras. As ondulações tecidas pelas sobreposições discursivas dos narradores do *corpus*, que afirmam se referir a fatos reais, tornam instável o terreno narrativo. O *eu-que-diz* elabora um enunciado que se organiza sob o estatuto do falso-verdadeiro, parecendo contradizer sua obsessiva busca pela verdade. Consegue, dessa forma, conduzir o leitor pelas trilhas narrativas teorizantes, levando-o a refletir sobre o estatuto do ficcional. Ao oferecer um texto em que o sujeito enunciativo da ação se propõe a desempenhar inúmeros papéis, inclusive o de bem narrar uma história, o escritor empírico Silviano Santiago possibilita uma miríade discursiva e teórica para suas obras.

Os discursos teorizantes, elaborados por narradores desdobrados, não se limitam à ficcionalidade em suas páginas. As narrativas do *corpus* – apesar de manterem pontos de contato com os conceitos com os quais dialogam – não se inserem nas definições aqui estudadas de textos autobiográficos, autoficcionais ou metaficcionais. Diante da inviabilidade de se adotar nomenclaturas pré-existentes para conceituar as obras estudadas na tese, adjectivei o narrador e sua enunciação como ondulante para assim delinear um discurso literário cujas fronteiras não se encerram em si mesmas.

A constituição do sujeito, do *eu-que-diz* plural, se processa a cada movimento de leitura em contínuas sobreposições discursivas. As narrativas do *corpus*, que se organizam por meio das várias dobras do eu-ficcional, são aqui conceituadas teoricamente como narrativas ondulantes, tecidas por narradores ondulantes. São textos que se constituem por meio de narradores multi-referenciais, que aludem à biografia do escritor-empírico e que analisam a escrita que elaboram em meio ao processo enunciativo, evidenciando conceitos teóricos defendidos pelo Santiago crítico e ensaísta, apresentado pelo Santiago ficcionista, ou vice-versa. Trata-se de um discurso que se diverte em promover a ruptura do pacto ficcional. Este é desfeito e retomado continuamente na superfície textual, em meio a um espaço enunciativo reiteradamente reinventado.

Bibliografia

Corpus ficcional principal

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

———. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

———. *O falso mentiroso – memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

———. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Obras teóricas de Silviano Santiago

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

———. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

———. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

———. *Eu & as galinhas-d'angola* in *Leitura e memória*. OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLAMMER, Karl Eric (org.). Rio de Janeiro: Ed. Galo Branco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. Manuscrito. Conferência, Rio de Janeiro, SESC, 2008. Artigo publicado posteriormente na Revista Gragoatá, 2º semestre/2011. Disponível em www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata31web.pdf. Acessado em 07/08/2013.

Obras consultadas

ADORNO, Theodor W. “Posições do narrador no romance contemporâneo” in *Notas de literatura I*. Tradução: ALMEIDA, Jorge de. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALMEIDA, Maria Luiza de Freitas. *Por onde anda a literatura? - Reflexões sobre o conceito*; PUC-RJ, 1998.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. VIDAL, Paloma. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2010.

AZEVEDO, Lucia Almeida de. *Autoficção e Literatura Contemporânea*. Revista de Literatura Comparada, nº 12. São Paulo: Ed. USP, 2008.

BABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução: AVILA, Myriam; LOURENÇO, Eliana de; REIS, L.; GONÇALVES, Gláucia Renata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. PEREIRA, Maria E.G.. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

———. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Equipe de tradução: BERNARDINI, Aurora F.; JÚNIOR, José Pereira; GÓES, Augusto; NAZÁRIO, Helena S.; ANDRADE, Homero F. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. *Cultura e Mercado*. Revista CULT/ fevereiro de 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução GUINSBURG, J., 4ªed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

———. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. MOISES, Leyla Perrone, São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.

———. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

———. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad.: ROUANET, Sergio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Escavar e Recordar*. In: *Imagens de Pensamento*. Trad.: BARRENTO, João. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BERGER, Peter L. “Alternação e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado”. In: _____. *Perspectivas sociológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si/sobre Foucault e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de Comunicação Escrita*. Rio de Janeiro: Ática, 1995.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. GUERREIRO, Maria Teresa H. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORBA, Maria Antonieta J.de O. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In AMADO, J; FERREIRA, M. *Uso e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad.: ANTUNES, José Pedro. São Paulo: COSACNAIF, 2008.

BURKE, Peter (org.) *A escrita da história. Novas perspectivas*. Trad. LOPES, Magda. São Paulo: UNESP, 1992.

COLONNA, Vicent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.

CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. FORTES, Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1969/2000.

———. *Crítica e clínica*. Trad. PELBART, Peter Pál. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

———. *Autobiographiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: FEIST, Hildegard. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

———. *Lector in fabula*. Trad.: CANCIAN, Atílio e GUINSBURG, J. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

———. *Sobre literatura*. Trad.: AGUIAR, Eliana. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FELMAN, Shoshana. *Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar*. In: *Catástrofe e Representação*. SELIGMANN, Silva e NESTROVSKI, Arthur (Org.). São Paulo: Escuta, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*, Revista Criação & crítica, nº 4, p. 91-102, 2010. Disponível em www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_figueiredo.pdf. Acessado em 12/08/2013

———. *Régine Robin: autoficção, bioficção e ciberficção*. Revista IPOTESI—Revista de Estudos Literários, 2011.

Disponível em: www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/3-Régine-Robin-autoficcao-bioficcao-ciberficcao.pdf. Acessado em 12/09/2013.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

———. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. 12ª ed. Trad. ALBUQUERQUE, Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1997.

———. *Historia da Sexualidade: o cuidado de si*. 8ª ed. Trad. ALBUQUERQUE, Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.

———. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução: MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

GAGNEBIN, J.M. *Sete aulas sobre Linguagem Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Trad. FALEIROS, Álvaro. São Paulo: Ateliê Editorial, 1987.

GOMES, Orlando. “Deleuze, literatura e afirmação ontológica” In LINS, Daniel et alii (orgs). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 4ªed. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

GUATTARI, Felix. *Caosmose; um novo paradigma estético*. Trad. OLIVEIRA, Ana Lucia e LEÃO, Lucia Claudia. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Cascatas de modernidade*. In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed.34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. Tradução: SILVA, Tomaz e LOURO, Guacira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

———. “Quem precisa da identidade?” In: *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Organizado e traduzido por SILVA, Tomaz Tadeu. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HOBBSAWN, Erci. *A volta da narrativa*. In: _____. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUTCHEON, Linda. “Moldando o pós-moderno: a paródia e a política”. In: _____. *A poética do Pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 42-50.

HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In: *Pós-modernismo e política*. Organizado por HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad.: LIMA, Luiz Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

———. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. KRETSCHMER, Johannes. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, Frederic. *Periodizando os anos 60*. In: *Pós-modernismo e política*. Organizado por HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

———. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad.: CEVASCO, Maria Elisa. São Paulo: Ática, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, Heindrun Krieger (org.). *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOTHE, Flávio R. *O Cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

———. *A alegoria*. Rio de Janeiro: ed. Ática, 1986.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

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

LACOUTURE, Jean. *A história imediata*. In: LE GOFF, J. (org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAING, R.D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A.R., “O si mesmo (self) e o outro”. In: *Percepção Interpessoal*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1966, p-11-18.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Revue de théorie et d’analyse littéraire, 1978

———. *Le pacte autobiographique (bis)*. Paris: Revue de théorie et d’anlyse littéraire, 1983.

———. *O pacto autobiográfico : de Rousseau à Internet*. Trad. GERHEIM, Jovita ; NORONHA, Maria e GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.

LEITE, Lygia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Luis Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. MARGARIDO, Alfredo. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

———. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MORICONI, Ítalo. *Improviso em abismo para homenagem*. HELENA, Lucia. *Olhares em Palimpsesto* in *Navegar é Preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. SOUZA, Eneida Maria de & MIRANDA, Wander Melo (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

OLINTO, Heidrun Krieger. “Interesses e paixões: histórias de literatura”. In: OLINTO, Heindrun Krieger (org.). *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

———. *Pequenos ego-escritos intelectuais*. Palavra, 10, 2003, p. 24-44.

POE, Edgar Allan. *A máscara da morte rubra*. Trad. RITTER, Jorge. Editora Artes e Ofícios, 2007.

REIS, Roberto. *Canon*. In *Palavras da Crítica*, org. José Luís Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Escrita do Eu: crítica e ficção em Silviano Santiago*. Revista Eletrônica Darandina – Programa de Pós-graduação em Letras/UFJF – volume 2, número 2. Juiz de Fora, 2009.

ROTH, Philip. *Fantasma sai de cena*. Trad.: BRITTO, Paulo Henriques. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1998.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público/ As tiranias da intimidade*. Trad. WATANABE, Lygia Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

SILVA, Valéria. *Panis et circenses: O falso mentiroso, de Silviano Santiago* in *Revista de Estudos Linguísticos*, São Paulo: UNESP, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de & MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, Viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Niterói: EDUFF, 1997.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografia. Conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

———. *A noção de autor*. Revista Literatura em Debate V. 3, n. 4, p. 1-20, 2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad.: FEIST, Hildegard. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática,

—————. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Trad.: BORGES, Beatriz. Rio de Janeiro: 1985.

Sobre Silviano Santiago

BOMENY, Helena e OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Entrevista disponível em CPDOC/FGV-Estudos Arte e História, nº30, 2002/2. Endereço virtual: <http://cpdoc.fgv.br/laboratorios/lapes>, acessado em 04/05/2013.

COELHO, Frederico (organização). *Encontros/Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

DIAS, Ana Crélia Penha. *Retratos dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago*. Tese de doutorado, defendida em 2008, na UFRJ. Disponível em www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/DiasACP.pdf. Acessada em 20/09/2013.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain. *Entre ordem e caos: narrativa equilibrada*. Ensaio disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/veraluciafollain1.html>. Acessado em 05/09/2013.

GRECO, Simone. *Grafias de um corpo: escrita e identidade em Silviano Santiago*. Dissertação de mestrado, defendida em 2001, na UERJ.

MASSI, Augusto. “Santiago enfrenta vergonha e culpa em novo romance”. Entrevista / Folha de São Paulo/Letras, 1992. In: BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MIRANDA, Eduardo Ortolan. Entrevista/Silviano Santiago: “Literatura é paradoxo”. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl>. Acessado em 09/07/2013.

MIRANDA, Wander Melo. *Jogos de meias verdades*. Publicado no Suplemento literário da Folha de São Paulo. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0805200513.htm>. Acessada em 21/01/2013

ROUCHOU, Joelle; GUIMARÃES, Júlio. Revista Escritos/ Casa de Ruy Barbosa, 2007. Disponível: www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos_1/FC_RB_Escritos_1_Sumario.pdf, 2007. Acessado em 22/09/2013.

SANTOS, Cátia C. Assunção Henriques dos. *Ego-documentos na ficção contemporânea*. Tese de doutorado, defendida em 2007, na PUC-Rio. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410445_07_cap_06.pdf. Acessada em 09/09/2013.