

GARIMPEIRO: O NASCIMENTO DO NARRADOR-OBSERVADO NA PRAÇA SETE, EM *MIL ROSAS ROUBADAS*, DE SILVIANO SANTIAGO

Carina Ferreira Lessa¹

RESUMO: Este trabalho pretende analisar *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, tendo em vista a performance do narrador e a construção autoral no romance. Para tanto, partiremos do capítulo intitulado "Garimpeiro", no qual o escritor parece lançar mão de um recurso estilístico inovador ao denotar o olhar do personagem Zeca como aquele que fará nascer o narrador do romance ora apresentado - aqui chamado de *narrador-observado*. Além disso, discutiremos a relação estabelecida com a cultura mineira, que caminha durante o livro por hábitos típicos da região, constituindo fortemente a personalidade e comportamentos dos personagens como a própria vocação da relação isomórfica e polifórmica entre o garimpeiro (Zeca) e sua pedra preciosa (o professor).

PALAVRAS-CHAVE: Silviano Santiago; Autoria; Memória; Performance; Narrador-Observado.

ABSTRACT: This scientific article pretends to analyze *Mil rosas roubadas*, from Silviano Santiago; it focus on the narator's performance and on the novel's building author. To achieve this, we will start from the chapther named "Garimpeiro", in which the writer uses a innovator stylistic appeal when he shows the look of Zeca, one of the characters, like the birth of the narrator from the novel – here named *narrator-observed*. Besides that, we will discuss the relation with the Minas Gerais culture, which it appears in the book through typical habits of the region. The culture strongly forms the personality and the behavior of the characters like the isomorphic and polyformic relation of the gold miner (Zeca) and his precious stone (the professor).

KEY-WORDS: Silviano Santiago; Authorship; Memory; Perfomance; Narrator-observed

Os caracteres inteiriços são como as antigas caldeiras — não têm válvulas de segurança e, em caso de pressão desesperada: despedaçam-se. (Raul Pompeia)

1. Quem diz eu? O autor como uma inflexão

Mil Rosas Roubadas conduz a amizade entre um professor e um músico/letrista, encontro nascido na adolescência e que perdurou até a morte do "biógrafo", paradoxo lançado pelo narrador logo no início do romance. Na imagem dos personagens principais, figuram Zeca – conhecido pela parceria com Cazuzu – e o próprio Silviano. Desde o início, há uma memória coletiva, que retrata as transformações culturais e políticas do Brasil ao longo de seis décadas. Encontramos ainda um retrato da cidade de Belo Horizonte, com descrições geográficas e de costumes dos habitantes. Nas entranhas, espalham-se memórias individuais do narrador e do personagem narrado.

¹Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutorado no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), com bolsa da Capes. Atua como professora colaboradora da mesma Universidade. E-mail: lessa.carina@gmail.com

Florencia Garramuño publicou em 2004 um artigo denominado “Elogio de un falsario, o el retorno del sujeto”, a propósito do lançamento de *O Falso Mentiroso*, de Silviano Santiago. De forma ampla, a autora atenta para o que acredito ser uma tendência da literatura produzida a partir da primeira década do século XXI: o sujeito passa a assumir a multiplicidade de eus dentro de si, fora do contexto da crise da identidade. Se anteriormente os personagens se inquietavam diante das máscaras sociais e culturais, agora, a capacidade camaleônica parece não mais importar. Observemos o seguinte fragmento:

Quando quem escreve se escreve, também, como mentiroso, a escritura de si não é simplesmente a escritura do outro, mas também uma escritura distorcida, no sentido da distorção das hipóteses. Através desta falsificação, as memórias são ao mesmo tempo vida de um sujeito e história do século vinte, e a experiência do sujeito já não aparece como extensão de uma durée [duração], senão como os farrapos que a implosão tempestuosa da história tem depositado sobre o sujeito. Que a memória seja mentirosa não é novidade, que a escritura de si seja a escritura do outro, muito menos. O novo nesta novela mentirosa de Silviano Santiago é que a escritura do outro se converta em escritura sobre o viés da história da segunda metade do século vinte. Não no sentido de uma história coletiva que propõe a experiência de um sujeito, como exemplo o caso da experiência coletiva de uma época – o que ocorre com o realismo, digamos de um Frédéric Moreau ou um Brás Cubas – mas no sentido de que um já não é um, mas muitos. Não é que eu seja outro, porém muitos eus. (GARRAMUÑO, 2004, p. 104)²

O primeiro romance de Silviano Santiago, *O olhar* (publicado em 1974, mas escrito em 1962), inquieta em sua segunda edição (1983). Além do tom ensaístico, ainda tímido nesse romance, o autor lança mão de um recurso inovador: um prefácio que consiste em uma entrevista cedida pelo autor, em 1974, ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Claramente, o crítico Silviano Santiago manifesta-se como leitor da própria obra, indicando caminhos aos interessados em dissecar o romance de estreia. Já ali, voltando às observações de Garramuño, ele se apresenta naturalmente multifacetado – encontramos o crítico, o professor de literatura, o romancista e o ensaísta, dentre outros silvianos. Ainda assim, apesar do vanguardismo, mais uma vez a pluralidade textual é identificada em fragmentos espalhados pela narrativa.

Em Liberdade (1981), no “entrelugar” que representa o pastiche, apresenta o primeiro paradoxo discursivo que será perpetuado na obra do autor em análise. A história de Silviano Santiago, sobre Graciliano Ramos, é perfeitamente acreditável. Graciliano Ramos poderia ter escrito um diário pós-cárcere, ou até mesmo alguns de seus amigos (como José Lins do Rego)

² Tradução da autora.

poderiam ter escrito umas memórias a partir da observação do cotidiano do Velho Graça, mas não o fizeram. Estamos falando aqui de uma escrita muito posterior à morte do romancista e, mais ainda, distante do momento imediato que requer o gênero diário.

Silviano Santiago poderia ter optado por construir um romance histórico, com um narrador-observador, no qual Graciliano Ramos se portaria como simples personagem, com falas eventuais. Entretanto, ousadamente, lançou-se à aventura de dar voz a um narrador-personagem, tal qual o de *Memórias do Cárcere*. Seria o Graciliano Ramos de *Em Liberdade* puramente ficcional? Estamos diante de um Graciliano Ramos que fala tal qual Silviano Santiago o observou e sentiu, seria ele menos verossímil? Em tese intitulada *Retratos dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago*, Ana Crelia Penha Dias fez uma entrevista com o autor de *Em Liberdade*. Nela, a autora questiona sobre de onde vem o conceito de autoficção utilizado por ele ao se referir à própria obra, ao que Silviano Santiago responde:

Desde criança, por razões de caráter extremamente pessoal e íntimo – refiro-me à morte prematura de minha mãe – não conseguia articular com vistas ao outro o discurso da subjetividade plena, ou seja, o discurso confessional. Não estou querendo dizer que minha personalidade infantil, isto é, meus impulsos vitais e secretos eram-me desconhecidos. Pelo contrário, conhecia-os muito bem. Tão bem os conhecia que sabia de seu alto poder de autodestruição e destruição. Acreditei ter de esconder dos ouvidos alheios a personalidade de menino-suicida e de menino-predador, escondê-la debaixo de discursos inventados (ficcionalis, se me permitem), onde eram criadas subjetividades similares à minha, passíveis de serem jogadas com certa inocência e, principalmente, sem culpa no comércio dos homens. Criava falas autobiográficas que não eram confessionais, embora partissem do cristal multifacetado que é o trágico acidente da perda materna. Já eram falas ficcionais e, como tal, coexistiam aos montões. Nenhuma das falas era plena e sinceramente confessional, embora retirassem o poder de fabulação da autobiografia. [...] Os fatos autobiográficos fabulam, embora nunca queiram aceitar a cobertura da fala confessional, visto que se deixavam apropriar pelo discurso que vim a conhecer no futuro como ficcional. O sujeito ressemantizava o sujeito pelo discurso híbrido – o autoficcional. Não estou querendo dizer que não vivia a angústia de não poder articular em público o dado da subjetividade plena, dita confessional. Vivia-o, só que não o exercitava como fala nem o escrevia. Agarrar-me e subtrair-me a essa angústia era o modo vital da sobrevivência do corpo e dos impulsos vitais, era o modo como o discurso autobiográfico se distanciava do discurso confessional e já flertava, inconscientemente, com o discurso ficcional. Onde mais forte se fazia o sentido da angústia e mais necessária sua subtração era à mesa de jantar ou no confessionário. (SANTIAGO apud DIAS, 2008, p. 196-197)

A fala de Silviano Santiago se coaduna às reflexões de Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*:

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, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, me permite chegar próximo da definição que interessa para minha argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção” (Barthes, 2003, p. 221). 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, como veremos a seguir, a autoficção como uma performance do autor. (KLINGER, 2012, p. 46)

Voltamos então ao primeiro paradoxo: o biografado apresenta a voz do biógrafo, bem como o biógrafo apresenta a vida do biografado. O crítico, o ensaísta e o biógrafo se coadunam ao ficcionista e nos apresentam um romance. Como dissera o autor: “os fatos autobiográficos fabulam”. De acordo com o projeto discursivo do presente, o enunciador ainda recriará a história, e a memória se apresentará como convém – indo além da performance do autor.

2. O biógrafo-morto ou biógrafo-biografado

Os romances posteriores estreitarão ainda mais os laços indiscerníveis até chegarmos ao *Mil Rosas Roubadas*, que nos interessa, particularmente, neste trabalho. O romance inicia com o seguinte fragmento:

Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele. Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade, em Belo Horizonte, nos idos de 1952. Ele me distinguiu então com a transparência que fiz também minha e continuei a fazer minha em 2010, quando o vi pela última vez em vida. (SANTIAGO, 2014, p. 7)

O narrador delega ao amigo morto a responsabilidade pela escrita de si, elemento central que conduzirá toda a narrativa. Em entrevista, a propósito da publicação desse romance, Silviano faz um paralelo entre o personagem Zeca e o personagem de Pirandello em

Um personagem à procura de um autor, ao ser questionado sobre o fato de o romance revelar mais sobre o narrador do que sobre o protagonista:

Zeca, o protagonista de “Mil rosas roubadas”, não existe antes do romance, ou melhor, existia fragmentado e malbaratado, perdido em mil discípulos, que vão de Cazuzza a Cássia Eller, cujas histórias, aliás, já foram narradas em prosa, filme e teatro. Para que repeti-las, se essas narrativas o jogavam para um terceiro plano injusto com o personagem? Zeca estava à procura de narrador para sua vida, narrador descomprometido do modo como foi “obrigado” a ganhar a vida e sobreviver caricaturalmente na mídia. Encontrou-o, porque o autor do romance procurava, por sua vez, um personagem para dar a se conhecer. Nos bons casos de arte, há simbiose milagrosa entre narrador e protagonista, repito. Finalmente, tento compreender a razão para a pergunta. Acho que os capítulos extremos do romance, o primeiro e o último, podem ter induzido o leitor a não querer enxergar o equilíbrio interno e denso da obra. (SANTIAGO, 2014, s/p)

Em relação à diversidade do sujeito, a observação de que Zeca, o protagonista, não existia diz muito sobre a perspectiva da narrativa arquitetada pelo autor. Existiam os Zecas do Cazuzza, da Cássia Eller, dentre outros desarranjados, sem o destaque merecido. Saiu do papel de ator secundário e roubou a cena. Roubou totalmente? Como dissera, “o autor do romance procurava, por sua vez, um personagem para dar a se conhecer”, diante dessa simbiose, os leitores recebem um Silviano multifacetado, que é o biógrafo, e outro, que é o biografado.

Há um capítulo, de cunho ensaístico, no qual o crítico Silviano Santiago empresta caracteres analíticos para conceber o Silviano biografado, como teria sido observado pelo biógrafo “impostor” – arrisco dizer: um dos capítulos mais belos da literatura brasileira contemporânea. Denominado “Garimpeiro”, o capítulo servirá de conceito elogioso ao Zeca, ao passo que fará nascer o jovem de dezesseis anos. Além disso, constrói a alma mineira e traz a cidade inteira de Belo Horizonte como metáfora enriquecedora do relacionamento entre ambos. A imagem é cinematográfica, o olhar de Zeca focaliza tais quais os efeitos do filme assistido no dia em questão, na praça Sete belo-horizontina.

O narrador-biógrafo-biografado perpassa todos os cinco sentidos humanos e, ao chegar ao último, sentencia: “Desde nosso primeiro encontro, eu me senti avistado, perscrutado, lido, distinguido, separado e lido por ele. Eu nadava livremente na felicidade que minha única presença lhe proporcionava”. (SANTIAGO, 2014, p. 103). Uma sentença que marca o nascimento do *narrador-observado*, rompendo com a lógica tradicional de romance.

Diante da inversão de conceitos sobre a estrutura narrativa desse gênero literário, podemos dizer que a memória é um romance, porque se organiza de acordo com o olhar do

garimpeiro – sem objetivar o fato tal qual ele foi. Os escritores, ao distinguirem a memória de todo o resto meio nebuloso, fazem o trabalho árduo de limpá-la. Para que a memória seja apreciada, é preciso lapidá-la, deixá-la brilhosa, apresentável – sendo assim, mais alto será o seu valor. Além disso, não basta a pedra pura. Ela deve ser desenhada, com moldes variados de acordo com o que se deseja comunicar – desde a delicadeza à extravagância. Com isso, o narrador sentiu-se observado, nasceu diferente. A mudança de perspectiva mostra que as vozes se intercalam, não há como separar o biógrafo do biografado, o autor do personagem.

A estética empreendida por Silviano Santiago faz questionar o lugar que o autor ocupa no processo memorialístico. Logo, a memória é compreendida como um artifício que vai além da ambivalência ficção e não ficção em todos os aspectos. Ao transitar por diferentes esferas, comporta a fabulação dos sentimentos no momento imediato aos fatos, bem como a transição quando do distanciamento temporal. Além disso, como objeto narrativo, revivifica os acontecimentos e personagens em função daquilo que o autor deseja narrar. O acontecimento só existe nele mesmo, depois, o relato transfigura-se em memória – (des)virtuada pelos sentimentos. O processo memorialístico acontece com as lacunas preenchidas com a vontade imperiosa que perspectiva o olhar do narrador-observado e o esforço proposital que (re)organiza as reminiscências do passado em função do personagem dualiza a sua performance. O autor como uma inflexão diz eu a partir do personagem que, juntamente com ele, se liga por uma dobradiça - que, ao se movimentar, constrói um eterno fluxo de energia mútua. Com isso, Zeca e o professor se dão a conhecer ou nascem diferentes naquele encontro de Belo Horizonte. Há uma simbiose entre o garimpeiro e a pedra preciosa, porque um só existe em função do outro.

3. Nem tanto ao céu nem tanto à terra

De acordo com Costa Lima, a História reflete a necessidade de fixar um conhecimento sobre o passado, enquanto que a Literatura reflete uma verdade intermediada por um discurso híbrido. Costa Lima faz um percurso sobre o problema teórico do tema desde Homero a *Os sertões* e ao *Memórias do Cárcere*. Ao trazer para discussão o pensamento de Iser, que substitui a dicotomia “realidade/ficção” pela tríade “real – fictício – imaginário”, chega a seguinte conclusão:

O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade. Não o define o grau em que o faz. Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do antirrealista -, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade. O realismo então se torna o ponto de referência em torno do qual giram as opções ideológicas. Ora, se todo juízo humano sofre o efeito do lugar físico e social em que é concebido, converter o peso do lugar em pressão ideológica significa abstrair-se de dizer qualquer coisa mais sobre o objeto de que se esteja tratando. E isso porque a interpretação que dele se ofereça seria aceita ou recusada em decorrência da anuência ou rejeição da ideologia que a preside. Em suma, a qualificação de um texto como realista enclausura intérprete e leitor em uma posição previamente demarcada. (COSTA LIMA, 2006, p. 282)

Há neste fragmento uma prévia aceitação de que a literatura sempre será produzida a partir da realidade. Apontamento de fácil constatação na medida em que, mesmo em textos que se propõem fantásticos, conectamo-nos com a objetividade da língua, dos objetos e dos seres que estão a nossa volta cada vez que imaginamos ou escrevemos. Apesar de a realidade ser incontestável, de maneira nenhuma ela pode, como apontado, ser o centro do discurso. Até mesmo porque sempre haverá um eterno desejo do irrealizável entre autor e leitor. Se continuássemos nos detendo a uma suposta mensagem pré-concebida, seríamos frustrados por jamais alcançar o texto por completo.

Quando falamos em memórias, pressupomos um discurso subjetivo sobre a vida daquele que se enuncia. Daí nasce o argumento: “Perco meu biógrafo.” – primeira frase de *Mil Rosas Roubadas*. Na verdade, ao se colocar como narrador do biógrafo morto, o narrador-observado serve-se das próprias memórias e fala de si mesmo. Na história da literatura passamos por alguns impasses, muito em função da originalidade de certos escritores, no que diz respeito à interpretação e à necessidade enraizada de classificação. Dessa forma, quando o autor de um romance constrói uma obra dialética e aberta, sentimos a ansiedade de classificar e de procurar um sentido que se feche. Assim, surgiram acusações sem fundamento contra Flaubert, Dostoievski, dentre outros.

Para ser ficcionista, é preciso olhar os personagens por dentro procurando identificá-los a partir do impacto que causaram no observador e, mais ainda, é preciso compreender a própria performance diante da alteridade que se apresenta. Sendo assim, devemos nos entregar às artimanhas da memória e esquecer a visão puramente objetiva. Ser objetivo, reproduzindo apenas o aspecto não ficcional, descaracteriza a literatura e artificializa os

personagens. Costa Lima, partindo de um fragmento de Schlegel, no qual este fala sobre a matéria-prima do romance ser a subjetividade do autor, coloca a seguinte questão: “a vida de cada ser humano seria um romance?” (COSTA LIMA, 2006, p. 324). Há, portanto, uma diferença que se impõe pela maneira como as situações são colocadas em cena. O teórico atenta para o fato de ninguém questionar se a vida não seria um poema, justamente por este ser produzido por regras mais rígidas de composição que não o descaracteriza enquanto literatura. Em suma, “O romance, ao contrário, por não ter regras previstas em alguma poética, seria algo muito mais ‘liberal’. A dúvida que o fragmento 78 encerra concerne aos limites dessa liberdade”. (COSTA LIMA, 2006, p. 324)

Uma coisa não se pode contestar: o formato imposto pela narrativa sempre nos dirá sobre o caráter do texto que temos em mãos. Devemos então pensar que o contorno que o autor oferece à subjetividade dos personagens, a partir de seus próprios desarranjos, eleva as noções de estilo. Com isso, os personagens sofrem modificações ao sabor das figurações interiores, elevando-os a uma mistura indiscernível de ficção e não ficção.

A forma híbrida, para Costa Lima, parte dessa motivação narrativa em que se traz para a história uma dimensão literária por meio do trabalho com a linguagem. Neste sentido, é fundamental ressaltar como Silviano Santiago também faz questão de acentuar o caráter de literatura em textos teóricos, fazendo do ensaio uma de suas maiores facetas como escritor. Em romance, a literatura perfaz, justamente, um caminho aberto, porque sua morada des(virtua) todo discurso previamente construído. *Mil rosas roubadas* traz para junto de si as transformações culturais e históricas do país a partir da performance do narrador-observado. A existência de ambos os personagens, Zeca e o professor, se intercalam e revelam diferentes facetas e realizações diante do ambiente que os cerca. Mais ainda, ambos são realizações culturais, nascidas em Minas Gerais e construídos pela performance do encontro entre o garimpeiro e a pedra preciosa.

Ao pensar a marca da escritura imposta pela subjetividade daquele que narra, ressalta-se o retorno do sujeito, já mencionado no fragmento de Garramuño. No entanto, diante da necessidade de reafirmar o próprio discurso, o autor se manifesta pelo questionamento de si próprio, reproduzindo a frase que dá título a esta seção:

Será que nosso primeiro encontro aconteceu por vontade ou desejo exclusivo dele? A versão que lhes passei não poderia ser falsa?

Também relativamente falsa – embora mais verossímil – não seria a suposição de que o primeiro encontro tenha sido produto de estranha coincidência?

Nem tanto ao céu nem tanto à terra.

Asseguro com firmeza e responsabilidade que existe apenas um detalhe concreto e, por isso, indiscutível e verdadeiro: foi ele quem me abordou pela direita na rua dos Carijós, esquina com a praça Sete. (SANTIAGO, 2014, p. 93)

Ao se responsabilizar somente pela descrição objetiva, o narrador quer nos dizer sobre a força de um novo sujeito, que reconhece falhas de memória, manipulação do discurso e, principalmente, a realização performática e dobradiça no empreendimento estético. O recurso narrativo utilizado acima é frequente na obra de Silviano, uma marca que reivindica o lugar do autor dentro da obra como manipulador de toda a diegese. Segundo Barthes:

Sabemos que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas (...) Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede por uma isenção sistemática de sentido (BARTHES, 1988, p. 68-69).

Tínhamos uma morte do Autor-Deus, tal qual preconizou Barthes, a morte daquele que julga estar sozinho e dominando por uma única voz. Esse retorno do sujeito, no entanto, não é constituído por múltiplos eus, dentro de um mesmo autor, mas de múltiplas performances que se expandem ao/para o outro - o autor é sempre um novo resultado da relação entre ele e seus personagens. Apesar de a escritura propor sentidos sem parar, é essencial perceber que Silviano faz notar a presença de alguém que manipula o sentido, constrói e desconstrói ao sabor do momento, bem como já vínhamos ressaltando sob o olhar da memória. O autor desfia a própria malha de sentidos, deixa fiapos propositais para desnortear o leitor. E não seria o próprio Zeca o leitor ideal do narrador-autor? Aquele capaz de dissecar com maior precisão a voz que se enuncia? O conceito de narrador-observado se coloca neste trabalho como forma de ressaltar um discurso que se constrói pelos reflexos do personagem escolhido para a encenação romanesca - marcando diferentes formações autorais de acordo com o embate narrativo. Um personagem também múltiplo, que requisita um discurso do narrador moldado pelo presente narrativo. Logo, transformam-se mutuamente, (re)fazem a memória, preenchem as lacunas em função do jogo momentâneo.

4. O Garimpeiro

Zeca é um biógrafo-morto, fala do autor presente na obra, na mesma medida em que sua figura também é encenada enquanto biografia - um existe a partir do outro graças ao olhar garimpeiro de Zeca, que selecionou o narrador naquela praça belo-horizontina e que, por fim, incentivou a abordagem:

Zeca me abordou pela direita (obedecia ao contorno em circunferência perfeita na praça Sete) e foi logo puxando conversa. Isso depois de eu ter lhe demonstrado, por sorriso amigável e rotação do corpo para a direita, que o reconhecia sem na verdade o conhecer.

Continua no ar sua vontade ou seu desejo de me abordar. Se havia segundas intenções, não é difícil chegar à motivação, em particular com os dados que o correr do tempo foi acumulando e estarei passando ao leitor; se havia terceiras intenções, há que adivinhá-las ou, pelo menos, julgá-las misteriosas. Hoje, posso pensar segundas e terceiras intenções e decidir, isso se for humanamente possível chegar a conclusão que não seja arbitrária ou inventada segundo o calor deste momento.

Prefiro destrinchar a motivação para a abordagem em favor das segundas intenções e apenas adivinhar o conteúdo das terceiras intenções. (SANTIAGO, 2014, p. 94-95)

Para justificar as segundas intenções, o narrador passa a elaborar uma teoria dos sentidos, no qual cada ser humano seria dotado de maior habilidade em um deles. Zeca possui uma visão inigualável: "Como eficiente cordão de isolamento, os olhos da câmera não só desanexam a figura dos que a cercam como distinguem o que nela é joio e do que nela é trigo, como a intenção de se deleitar apenas com o bom, o belo e o útil de sua presença." (2014, p. 100). Com isso, por fim, podemos dizer que o biografado sentencia a escolha do biógrafo, que o escreveu sob os holofotes do sol naquela tarde. São quinze páginas que, se recuperam a memória do primeiro encontro de ambos os personagens, também revelam a necessidade do biografado de se construir como joia rara por meio do olhar absoluto de Zeca. O narrador-observado faz uso do discurso memorialístico, lançando mão de recursos literários - como a metáfora do garimpeiro - para fazer-se pedra preciosa diante do olhar no qual deseja projetar o próprio eu. A memória, ambiente passível de manipulação, consciente ou não, revela o caráter mais autêntico do "entrelugar" na literatura produzida por Silviano Santiago.

Já no primeiro capítulo, ao relatar a visita que fizera a Zeca no hospital, o professor busca no olhar do doente os reflexos de si mesmo, reflexos das lembranças do relacionamento

amoroso entre os dois mineiros, cúmplices dos melhores amores, complementos de si mesmos, apesar de amores tântalos:

Passo a focar a boca torta do meu amigo, já sem os dentes postiços por causa da traqueostomia, e faço perguntas aos olhos, que tampouco respondem cabisbaixos. Não refletem mais minha imagem. Seus olhos são dois espelhos baços, tomados pelos vapores da câmara-ardente hospitalar. A deusa da morte tinha subtraído do olhar o fogo da sedução e da entrega amorosa. Também o fogo da amizade, se esta palavra ainda puder ser usada sem a carga chocha imposta pelos tempos pseudossentimentais e insossos que atravessamos.

Será que o espelho dos olhos moribundos ainda capta o que em situação normal a vista filma à semelhança da câmara cinematográfica? Será que me filma aqui no canto do quarto, ao lado da janela envidraçada? Ou será que as retinas embaciadas dos olhos - que nunca quiseram aceitar a operação de catarata prescrita pelo oftalmologista em tarde que o acompanhei para o exame - descuidam-se definitivamente das paredes do quarto, da janela das muitas máquinas? Descuidam-se também da enfermeira e de mim para saírem em busca do verdadeiro espelho e fazer, qual um colonoscópio, a viagem de volta ao interior do próprio organismo?

Será que os olhos moribundos vasculham nas vísceras mantidas sob controle pelas várias sondas de sucção e de nutrição os resíduos de algum sentimento de autopiedade? (SANTIAGO, 2014, p. 16)

Antes mesmo de conhecermos a caracterização como pedra preciosa mineira,³ o narrador-observado busca no olhar de Zeca a escrita de si mesmo, revelando uma câmera falha, embaçada pelos limites que a doença lhe impunha. O professor, ao não encontrar os próprios reflexos, anseia por encontrar qualquer resquício de vida, ainda que a câmera estivesse voltada para dentro de si mesma, ainda que estivesse, tal qual narrador-personagem, preocupada com as próprias entranhas. Por fim, sentencia:

A vida ainda valia a pena para o moribundo envolto pela mortalha dos lençóis. Sem a escrita biográfica dele, nada mais vale para mim. Desde nosso primeiro encontro, não passou ele a ser - graças ao olhar de garimpeiro que punha em ação tão logo se aproximava de pessoa desconhecida que o desencaminharia - a testemunha singular de todos os meus dias de vida? Minha testemunha de defesa, de acusação, de formatura, de viveiro, de vista, idônea, inidônea, direta, falsa, contraditória, suspeita, salvante... (SANTIAGO, 2014, p. 18)

Observemos a morte já definida pela "mortalha dos lençóis", que dá notícias sobre a morte da escrita de Zeca - com a morte do garimpeiro, define-se também o brilho de sua pedra. Na sequência, o narrador questiona a própria existência, na medida em que a

³ Performance autoral diante de Zeca, que parece ter sido eleita pelo professor como a mais autêntica ou a que mais lhe agrada.

"testemunha singular" de sua existência estava esvanecendo e, junto com ela, a imagem de si que mais admirava.

Em entrevista ao *Globo*, a propósito do lançamento de *Mil Rosas Roubadas*, Silviano Santiago é interpelado por Luciano Trigo sobre o processo de autoinvestigação e autorrevelação presente em sua obra. É interessante notar a referência que o escritor faz ao fragmento de *O ateneu*, de Raul Pompeia, que está como epígrafe deste artigo. Aliás, mesmo fragmento que ele retomará no último romance, *Machado*, ao descrever a opressão sofrida por Mário de Alencar como filho pródigo que recebeu o peso da herança de duas escritas paternas. A escrita, em ambas as referências, é uma caldeira antiga que, sem a válvula reguladora, faz uma pressão na qual o eu se despedaça em números incontáveis de pedaços.

Em igual valor, ainda na mesma entrevista, Silviano fala sobre o *portrait* de Inocêncio X, de Francis Bacon: "uma autêntica biografia da vida interior do papa se comparada ao quadro clássico de Verlázquez" (SANTIAGO, 2014, s/p). Uma série disforme da autoridade cristã, com mais de quarenta e cinco variantes, que trazem uma figura com o grito, digamos assim, silenciado em diferentes representações.

Em todas as imagens trazidas por Silviano Santiago (em *O Ateneu*, *Machado* ou *Inocência X*), salta-nos a ideia de performance diante do objeto de apreciação. As realizações ficcionais são intercambiadas pelo olhar que apreendemos da alteridade. Com isso, nesse jogo de encenação, as autorias se multiplicam indefinidamente. Quem diz eu se, ao decidir falar de Zeca, o professor fala a partir do gerenciamento do olhar e da fala que aquele projetava sobre este? O narrador-observado diz:

Se ele já não pode ser meu biógrafo, proponho ser o biógrafo dele.
Proponho? Para que proporia escrever a biografia do amigo Zeca, se só poderia e conseguiria chegar a uma imagem amarelada e fajuta dele, algo tipo trato três por quatro clicado por lambe-lambe no largo do Machado? (...) É o caso de se perguntar quem derrota quem na hora da escrita da biografia: vence a dama ignorância, que ignora e imagina os fatos vividos pelo retrato, ou a dama admiração, que endeusa o ser humano biografado? Uma senhora não deve derrotar a outra senhora. Ambas teriam de conviver e de trabalhar juntas e as duas, na cumplicidade sempre ameaçada pelos mexericos alheios, ai de mim!, estariam decretando a ruína da minha proposta em virtude dos inúmeros equívocos factuais que eu cometeria sem pudor nem vergonha.
Explico-me. Desde 1952 compartilhamos a vida diariamente. Mas a partir dos anos 1960 e principalmente depois dos 1980, descuidei-me da vida que o Zeca levava para que ele se inteirasse mais e apenas do modo como eu ia vivendo.
Sou explícito: pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo.

Mero truque meu. O truque era uma espécie de segredo de polichinelo arquitetado pela mente combatida do professor e pesquisador universitário, com doutorado em história do Brasil, em que me transformara na idade madura. Para não incorrer em desleixo profissional, queria evitar a todo custo o depoimento na primeira pessoa (minha primeira pessoa) como suporte do relato de nossa vida em comum. Delegava a ele a tarefa de me biografar, autobiografando os dois. (SANTIAGO, 2014, 21-22)

O truque metaforizado pela imagem do polichinelo nos revela, mais uma vez, uma faceta importante do narrador-observado. Distante do amigo, Zeca passa a ser uma construção do professor. Sob o olhar garimpeiro, construía a própria vida, projetava em si as supostas ansiedades daquele que o distinguiu na Praça Sete, numa curvatura perfeita e em sintonia. Sem saber, Zeca escrevia a vida do professor, a partir dos reflexos da atuação do músico ousado e anárquico. O professor se construía diante dos extremos opostos que o a relação da juventude lhe incumbiu.

Nós, leitores, recebemos uma autoria marcada pelo jogo amoroso entre o garimpeiro e sua pedra. Um jogo extraído do diálogo entre as "duas damas" no qual damos pitacos e também construímos nossas próprias performances - tudo dependerá da entrega amorosa e de como entendemos o olhar da obra sobre nossa vida. O fragmento supracitado, no qual o narrador revela a ruína na proposta autoral, vai além de suas ficções e desleixos com os fatos, na medida em que os mexericos alheios promovem ainda novas ficções e reinventam a memória apresentada. Este entrelace de expectativas malogradas faz lembrar Agamben, no seu "O autor como gesto", no livro *Profanações*:

O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. (...) (AGAMBEN, 2007, p. 63)

Também o autor se une ao objeto (personagem) espelhado para des(velar) suas imaginações e seus fantasmas - e quando se faz tal afirmativa, estamos considerando a ambiguidade trazida pelos pronomes possessivos. Somos todos construções do paradigma autor-leitor, nos camuflamos e nos revelamos de acordo com a necessidade do instinto de sobrevivência. Nosso gesto se revela de acordo com o encontro.

5. "Os dois atores se confrontam em igualdade de condições"

No capítulo intitulado "Palco", posterior imediato de "Garimpeiro", o narrador-observado continua a descrever a performance do biógrafo-morto. Entre luzes *wash*, spot e *close-up* aprendemos sobre o ator Zeca, ainda jovem. Os olhos autenticamente mineiros e o sol, não à toa, belo-horizontino são mais uma vez lembrados como responsáveis pelo encontro casual e original no palco da Praça Sete:

Falava antes de olhos e de espreita. Falava de olhos de garimpeiro. Por sujeição e finalmente por decisão própria, eu vivi a vida sob o foco do seu olhar e sei do que falo quando falo do facho de luz dos olhos que elege o interlocutor e neste se concentra, embora ao menor indicativo da falta de interesse dele ou de apatia, diminua a intensidade para ir apagando até se diluir na obscuridade ambiente. Falei da luz frontal dos olhos. Ela desperta e ilumina o parceiro de conversa. Falei também da luz do sol belo-horizontino que, do alto, imerge o vale, a paisagem e os moradores da cidade na claridade absoluta do meio-dia e os libera para o geométrico e intrincado desenho das ruas. (SANTIAGO, 2014, p. 109)

Segundo Luciene Azevedo, em artigo intitulado "Representação e performance na literatura contemporânea":

Para Judith Butler, uma performance deve ser entendida como sendo atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala. Sendo assim, o desempenho performático se caracterizaria por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, fugitiva. A condição de existência da performance é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa "herança" como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais. O sucesso da performatividade está no jogo entre servir-se das repetições naturalizadas ao mesmo tempo em que se é capaz de ocultar sua artificialidade. A diferença da estratégia performática em relação à representação é que não interessam mais o texto como denúncia da existência de um Outro social miserável ou como garantia de representação por cotas dos excluídos (sejam eles pobres, gays, mulheres...); nem importa a distância do lugar de quem fala (ou a "heterogeneidade radical entre criador e criatura") e nem mesmo a autoexposição do processo de construção da história [...]. (AZEVEDO, 2007, p. 86)

Esse caráter performático, que muito se coaduna com a construção do narrador-observado, vem ganhando cada vez mais fôlego na obra de Silviano Santiago, principalmente desde *Stella Manhattan*, escrito na década de setenta e publicado em 1985. Além disso,

realiza a complexidade do ser humano na estética da literatura, reafirmando os próprios questionamentos do crítico no seu "Uma literatura anfíbia", em *O cosmopolitismo do pobre*. Para Silviano crítico literário, ensaísta, professor ou romancista não interessa a formação de uma identidade, seja ela nacional, de si ou de seus personagens - na medida em que formar uma identidade significa o empobrecimento estilístico e o vazio temático. Com isso, falar de Zeca e ser dito por Zeca traz toda a instabilidade de múltiplos discursos como vimos até aqui.

A análise performática no capítulo passa por três palcos diferentes: o palco da praça Sete, o palco onde Zeca atua na peça de Martins Pena e o palco que representa a terceira margem - com todos os discursos e ficções daqueles que encontraram ou encontrarão as descrições das cenas internas e externas do biógrafo-biografado. Com isso, ao descrever a performance dos atores em cena, o narrador problematiza não só o teatro como instância artística, mas como projeto metalinguístico, ressignificado para discutir o próprio ato de narrar. Segundo o narrador, cada ator traria dentro de si um espelho, mais sentimental que cerebral, capaz de analisar no palco as imagens do próprio desempenho:

O forte do espelho interno e sentimental é a escaramuça que arma para o ator que, já em cena aberta e diante da plateia, quer se enxergar a si nele. Será que estou levando bem o trabalho de interpretação do papel?

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

Mas junto à imagem de que gosta vem também, e sempre, a imagem de que não gosta. Se em determinado momento da representação a moldura da cena teatral enquadrar a imagem de que o ator não gosta, ele tem de operar no centro do palco o milagre da transmutação. Procura transformar - água em vinho - a imagem de que não gosta em imagem de que gosta, e é só assim que consegue forças para dar o máximo de si e atrair a atenção e o aplauso do público. Solto em cena, tem apenas um único recurso.

O de abrir espaço no próprio espelho interno e sentimental para que nele entre e caiba o ator oponente, ao seu lado no palco. (...)

No início do espetáculo, os dois atores se confrontam em igualdade de condições. Levantam a cortina, termina a camaradagem entre eles. Não há mais ensaio, não há mais negociação possível. (SANTIAGO, 2014, p. 116-117.)

Não seria esse justamente o movimento de construção do narrador-observado? É interessante notar que há uma contrapartida: se o narrador-observado constrói uma nova autoria a partir do enfrentamento com o personagem que escolheu, o ator precisa enfrentar os personagens de si mesmo, guardados no interior, para fazer refletir na vida exterior o jogo teatral. Em ambos os casos, os atores estão em igualdade de condições ao iniciar o intercurso amoroso. No primeiro, os reflexos nascem da alteridade que julga encontrar no exterior, no

segundo, nascem da alteridade que julgam encontrar no interior. Todos movidos pela oportunidade e habilidade em escolher a performance ideal do aplauso.

Como um bom biógrafo-morto, Zeca continua a lançar o olhar movediço sobre o professor:

Diante da doença dolorosa e fatal, caí na armadilha armada por mim e pelo destino. Num relâmpago de lucidez, os feitos e a vida do Zeca se voltaram contra mim. Enxergava-me então tal como fui e sou. Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva.

Por que mendiguei uma biografia por tantos anos?

Não sabia que os olhos fechados de quase um cadáver e a sensibilidade de moribundo seriam tão certos quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro.

Ao morrer no Hospital São Vicente, O Zeca assassinava para sempre o supervisor do sistema de transportes públicos que existia dentro de mim para que ressurgisse da infância belo-horizontina o coroinha que, no confessionário, relatava as diabruras dissimuladas ao vigário da igreja Nossa Senhora de Lourdes.

Ser coroinha sincero ao pé do altar da biografia, caro leitor e padre confessor, é minha negação e única forma possível de reafirmar postumamente o valor do Zeca (SANTIAGO, 2014, p. 262).

Desprovido do olhar de Zeca, do qual extraía os efeitos reluzentes de diamante, o narrador passa a se caracterizar sob uma identidade objetiva e social, perde os contornos, vira grafite monocolor. No entanto, se sua biografia pura ficou sem graça, a construção de si ganhou novos contornos diante da vida como romance. Seria o que temos em mãos? Seria esse coroinha o mesmo ficcionista que confessou ser a infância diante do padre o movimento para nascer o Silviano Santiago?

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto". In.: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AZEVEDO, Luciene. "Representação e performance na literatura contemporânea". In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. v. 16, jul/dez, 2007, p. 80-93.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- COSTA LIMA, Luiz. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DIAS, Ana Crelia Penha. *Retratos dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/DiasACP.pdf>
- GARRAMUÑO, Florencia. "Elogio de um falsário, o el retorno del sujeto". In.: *Revista Margens*. Belo Horizonte: n. 5, julho-dezembro, 2004, 103-104.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada Etnográfica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. "Uma literatura anfíbia". In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. In: TRIGO, Luciano. "Em *Mil rosas roubadas*, Silviano Santiago escreve uma biografia da vida interior". Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/em-mil-rosas-roubadas-silviano-santiago-escreve-uma-biografia-da-vida-interior.html>. Acesso em: 17 de nov. 2017.

Artigo recebido em agosto de 2017.

Artigo aceito em novembro de 2017.