

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA – ILEEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

GUILHERME AUGUSTO DA SILVA GOMES



O TROTE DA ESCRITA:

O narrador-operador em *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago

UBERLÂNDIA – MG
2024

GUILHERME AUGUSTO DA SILVA GOMES

O TROTE DA ESCRITA:

O narrador-operador em *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

G633 2024	<p>Gomes, Guilherme Augusto da Silva, 1989- O trote da escrita [recurso eletrônico] : O narrador- operador em Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago / Guilherme Augusto da Silva Gomes. - 2024.</p> <p>Orientador: Fábio Figueiredo Camargo. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.196 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	28 de março de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:35
Matrícula do Discente:	11913TLT011				
Nome do Discente:	Guilherme Augusto da Silva Gomes				
Título do Trabalho:	O trote da escrita: o narrador-operador em <i>Mil rosas roubadas</i> , de Silvano Santiago				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O demônio da carne: escritores homossexuais e catolicismo no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Luiz Carlos Gonçalves Lopes do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; Yvonélio Nery Ferreira da Universidade Federal de Goiás / UFG; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Daniel Padilha Pacheco da Costa da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Fábio Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/03/2024, às 17:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Padilha Pacheco da Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/03/2024, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yvonélio Nery Ferreira, Usuário Externo**, em 28/03/2024, às 17:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/03/2024, às 17:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves Lopez, Usuário Externo**, em 28/03/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Augusto da Silva Gomes, Usuário Externo**, em 28/03/2024, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5306469** e o código CRC **D3C925AD**.

*Para a preciosa Ana Liz,
a alma que terá a oportunidade de também
encontrar a felicidade fazendo o que quiser em
todos os âmbitos de sua vida, inclusive se
quiser exagerar.*

AGRADECIMENTOS

Em minha dissertação de mestrado, redigi agradecimentos inúmeros, buscando atingir uma falsa completude de pessoas que, evidentemente, me auxiliaram no caminho até àquele momento. Continuo sendo grato a muitas delas, entretanto mais econômico nestes agradecimentos justamente por reconhecer que sempre serão, em alguma medida, incompletos.

À Universidade Federal de Uberlândia, em especial ao Instituto de Letras e Linguística – ILEEL, conseqüentemente meus professores, por alguns acreditarem na formação acadêmica de um Técnico Administrativo em Educação ser tão essencial quanto a dos docentes, aprovando o tempo de licença de 1 ano e 9 meses que usufruí para conclusão deste trabalho. Nesse sentido, a UFU e o Governo Federal atuaram com o financiamento de parte desta pesquisa, a quem serei grato eternamente. Também agradeço aos coordenadores do Programa durante o período do doutorado, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro e Profa. Dra. Maria Ivonete Santos. E à minha colega de trabalho e Secretária do Programa, Maiza Maria Pereira, pelos esforços e companheirismo.

Ao meu orientador e felizmente amigo, Fábio Figueiredo Camargo, por suas incontáveis horas de leitura e de apoio nesta pesquisa e em meus percalços de vida. Minha eterna gratidão pela confiança desde a Iniciação Científica até esse momento. Nesta etapa, ao me tornar Doutor, tenho imensurável gratidão por todo seu trabalho realizado com muito esmero.

Aos membros da banca de qualificação, os Professores Doutores Joana Luiza Muylaert de Araújo e Luiz Carlos Gonçalves Lopes, pelas contribuições e discussões impulsionadoras para a versão final da tese durante a qualificação.

Aos membros da banca de defesa, os Professores Doutores Leonardo Francisco Soares, Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Daniel Padilha Pacheco da Costa, Yvonélio Nery Ferreira, os meus agradecimentos pelas contribuições e provocações para conclusão da versão final deste trabalho. Aos Professores Marcus Antônio Assis Lima e Joana Luiza Muylaert de Araújo por se disporem à suplência da banca.

Ao George Lima, o Geo, por ouvir, ler e revisar meus textos, discutir ideias, ajudar com empréstimos de livros e ideias, além de acreditar em mim e em nossos sonhos. A caminhada se tornou muito menos árdua por ter você como aliado e marido. Obrigado pela companhia e pelo amor dedicado.

À minha família nuclear, Rosilene, Isis, Káren e Ana Liz, por sua compreensão, apoio e luta constante para lidar com as ausências e o caos que a pesquisa (também a vida) gerou nesses anos. Sem vocês, não seria possível chegar.

Aos amigos, em especial: Antonio Kvalo por sua linguagem particular, afrontosa e amorosa; Luciana Barbosa, por me dar amor e também coisas básicas (como mesa e cadeira) nos momentos que mais precisei; Rosilaine Cristina, a Rosi, por ser essa presença que abraça e acolhe; Wander Andrade, companheiro de amizade e de lutas por um mundo que valorize os trabalhadores como humanos; Renata e Marina, como o melhor trio que já construí na vida, agora um quinteto, já que Augusto e Luma estão aí para nos ensinar.

À Anna Júlia Lopes, minha psicóloga, por seu trabalho precioso para que eu chegue a essa etapa com saúde mental.

A todos os que participaram em minha defesa e aqueles que certamente eu me esqueci e foram importantes para minha formação, o meu muito obrigado. Que o sonho realizado nesse momento seja fruto de um esforço coletivo na construção de uma sociedade melhor e sem preconceitos.

Os vários mecanismos concorrentes no processo da formação humana, profissional e ética me trabalham por ricochetes como as balas do revólver de caubói. Elas ricocheteiam nalgum *entre-lugar* para dar meia-volta volver e atingir o corpo do atirador. O feitiço da literatura e das artes sempre se vira a favor do feiticeiro.

(Santiago, 2021, p. 273)

RESUMO

Esta tese analisa o romance *Mil rosas roubadas*, de Silvano Santiago, de 2014, à luz da definição de um foco narrativo do “narrador-operador”, a partir da hipótese de que a voz autoral, em se tratando de obra de temática homoerótica, lida com o texto enquanto refração de várias camadas de si e refletindo a educação do texto, tornando-o legível pela sociedade heteronormativa. Para isso, discute as teorias literárias precedentes acerca dos elementos “autor” e “narrador”, além do levantamento da crítica literária acerca da autoficção e das autobiografias, para entender que a teoria é possível de ser aplicada a narradores intradieéticos, narrando em primeira pessoa e em literatura de temática homoerótica. Em seguida, analisa-se a obra levantando os elementos que podem ser utilizados para controlar de maneira evidente como a obra será recebida por um público leitor, visando educar o texto e valendo-se da crítica literária produzida pelo próprio Silvano Santiago e outros autores que abordam sobre a memória, como Ricoeur (1994), Halbwachs (1990) e Gagnebin (2009). Por fim, realiza, em forma de ensaio, a discussão das intertextualidades contidas no romance de Santiago, identificando elementos extratextuais que permitem reconhecer a figura da voz autoral se camuflando por trás da existência desse narrador sem nome. A definição desse foco narrativo que “trota” visa entender a singularidade do romance em questão ao mesmo tempo que observa como há um ideal cristalizado para o que pode ou não ser considerado literatura ou editado por grandes companhias.

Palavras-chave: Foco narrativo; Narrador-operador; Narrador; Autor; Silvano Santiago.

RESUMEN

Esta tesis analiza la novela *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, publicada en 2014, a la luz de la definición de un foco narrativo del "narrador-operador", partiendo de la hipótesis de que la voz del autor, al tratar una obra de temática homoerótica, maneja el texto como una refracción de varias capas de sí mismo y refleja la educación del texto para hacerlo legible por la sociedad heteronormativa. Para ello, se discuten las teorías literarias previas sobre los elementos "autor" y "narrador", además de revisar la crítica literaria sobre la autoficción y las autobiografías para entender que la teoría es aplicable a narradores intradieгéticos que relatan en primera persona y en literatura de temática homoerótica. A continuación, se analiza la obra, identificando los elementos que pueden ser empleados para controlar de manera evidente cómo será recibida la obra por parte del público lector, con el objetivo de educar el texto y haciendo uso de la crítica literaria producida por el propio Silviano Santiago y otros autores que abordan la memoria, como Ricoeur (1994), Halbwachs (1990) y Gagnebin (2009). Finalmente, se lleva a cabo en forma de ensayo el análisis de las intertextualidades presentes en la novela de Santiago, identificando elementos extratextuales que permiten reconocer la voz del autor ocultándose detrás de la existencia de ese narrador sin nombre. La definición de este foco narrativo que "trota" tiene como objetivo comprender la singularidad de la novela en cuestión al mismo tiempo que observa cómo existe un ideal cristalizado sobre lo que puede o no considerarse literatura o ser editado por grandes editoriales.

Palabras clave: Foco narrativo; Narrador-operador; Narrador; Autor; Silviano Santiago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 PRIMEIRO CAPÍTULO: SELA E CHICOTE OU AS FORMAS DE CONTROLE DO TROTE	27
1.1 Ferraduras para não desgastar o casco ou as bases para facilitar o trote	28
1.2 Quem trota? O cavalo ou o cavaleiro?.....	43
1.3 A escrita trota.....	61
2 SEGUNDO CAPÍTULO: SELA – CONFORTO E PROTEÇÃO DO ESCRITOR EM SUA OPERAÇÃO.....	70
3 TERCEIRO CAPÍTULO: CHICOTE – AS INTERTEXTUALIDADES COMO IMPULSIONADORAS DE UMA PERSONALIDADE ACEITÁVEL.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132

INTRODUÇÃO

Domar um cavalo é uma tarefa contínua, com diversas etapas e finalidades. A escrita desta tese, por vezes, demonstrou-se parecida com esse ato. É como se o texto a ser feito fosse um cavalo chucro, desprovido de tratos para que lhe permitam ser amestrado e relativamente dócil, já que as palavras, por serem arbitrárias, acabam se comportando com sua animosidade habitual. Em pesquisas para esta metáfora adotada como título da tese, descobri haver duas domas possíveis para adestramento de equinos: a tradicional e a racional. A primeira exige agressividade, força e, por vezes, violência. Já a segunda exige racionalidade e técnicas. A intenção, nesta tese, é de tratar esta escrita, ou o processo de doma do texto, da maneira mais racional possível, ainda que o caráter selvagem do tempo e do espaço seja relevante para lidar com tal atividade.

No projeto inicial da tese busquei reconhecer, a partir da leitura de alguns textos de escritores brasileiros, de que maneira as personagens LGBTQIA+¹, mais expressivamente ao retratar personagens gays, na literatura contemporânea estavam sujeitas a violências, algo que posteriormente percebi já bastante estudado e evidente em trabalhos que precedem a este. As bases argumentativas se davam em um contexto político, social e econômico em que vários países vinham (e continuam) demonstrando uma mudança para vieses mais conservadores, inclusive e principalmente o Brasil durante a ascensão política da extrema direita, e de que a representação literária recorrente corrobora certo reflexo desses dilemas vividos por pessoas que fogem da norma heterossexual ou, em outro viés, a percepção de um movimento contrário a esse ainda em escalas reduzidas, já que o Brasil não é um país que forma leitores ávidos com muita frequência. Essas bases continuam presentes nesta tese, pois busco, desde meus passos iniciais de pesquisa, a reflexão sobre os padrões impostos pela sociedade² a partir de uma normalidade ideal dos autointitulados “cidadãos de bem” e, em oposição, os desvios do definido como padrão e a rejeição daqueles que divergem da norma, logo o contrário do esperado.

Em um segundo momento, após discussões, leituras e revisões da proposta inicial, retomo uma discussão realizada em minha dissertação de mestrado, ainda embrionária, inspirada em Fábio Figueiredo Camargo a partir da sua leitura de Machado de Assis, em *A escrita dissimulada - Um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de*

¹ Optamos pelo uso da sigla LGBTQIA+, representando Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, Queer, Intersexuais, Assexuais e + para outras identidades.

² Sempre que referirmos à “sociedade” nesta tese, consideraremos a permanência de uma estrutura heteronormativa. A partir dos estudos de Judith Butler (2017) sobre expressões e “performatividades” dos gêneros, compreendemos que a sociedade continua alicerçada em um ideal binário de gênero de “homem” e “mulher” e condutas aceitáveis para comportamentos, inclusive os de orientação sexual. Desse modo, as sexualidades dissidentes afrontam os “armários”, conforme também é discutido por Eve Kosofsky Sedgwick (2007).

Assis (2005), de que narradores em primeira pessoa possuem operações possíveis de serem identificadas e, com inúmeras possibilidades, refletem a discussão sobre limites, imbricações e construções narrativas que podem ou não propor associações com a figura autoral. Conforme apontaremos no Primeiro Capítulo, a tese trata de um desenvolvimento dessa percepção revisitando textos quase duas décadas após sua publicação primeira. E, em se tratando de literatura de temática homoerótica, os jogos do texto funcionam, conforme apontaremos, como um cavalo de exposição, amansado e organizado, na medida em que identificamos nos textos, minimamente, operações que evidenciam “privilégios gays”.

Trato dessa expressão entre aspas para sinalizar uma discussão importante nos movimentos políticos e sociais que visam discutir a necessidade de reparação de diversas opressões realizadas contra pessoas que divergem da matriz homem-branco-rico-cisgênero-heterossexual. À luz das discussões realizadas por Carla Akotirene, em *Interseccionalidade*, de 2019, e outros teóricos que tratam da questão racial, de gênero e de diversidade sexual, compreendo que há um projeto hegemônico buscando a manutenção ou a valorização da matriz supracitada. Nesse sentido, gays brancos cisgêneros (ou personagens nessa matriz) se justificam por si só com maior aceitação de um público leitor ou mais provável de ocupar lugares de produção de textos literários ou demais locais de privilégios utilizados constantemente por pessoas normativas e, algumas vezes, medíocres.

Faz parte, segundo Akotirene (2019, p. 51), de uma coexistência do cisheteropatriarcado, capitalismo e racismo como “modeladores de experiências e subjetividades da colonização até os dias da colonialidade”. Não se trata, então, de um privilégio usufruído em sua plenitude. Em alguma medida, é algo provocador e disruptivo ao produzir, paradoxalmente, o acesso dessas pessoas excluídas a meios de produção e reprodução de outras possibilidades de existência já desfrutadas há muitos séculos pelos privilegiados de fato.

Paradoxalmente e de maneira indissolúvel o dilema do “privilégio” de que usufruem os gays, a partir da leitura da última edição revisada de *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan, de 2018, rememoro, por exemplo, a eclosão do Movimento de Liberação Homossexual no final da década de 1970, ao mesmo tempo em que grupos de mulheres incursionavam debates sobre sexualidade e aborto, bem como o movimento negro começava a discussão sobre racismo e uma cultura da população negra (Trevisan, 2018, p. 315-316). Desse modo, novamente reconheço a interseccionalidade operando nas prioridades de cada grupo, já que em todos os movimentos e pautas buscava-se, inicialmente, a possibilidade de viver em

suas individualidades políticas e coletivas. Por isso, tanto nos movimentos sociais, quanto nas artes, iniciativas como a publicação do *Lampião*³, eram protagonizados por gays, veados e bichas. Ao nomear essas diferenças, buscamos reconhecer que dentro do próprio movimento gay, por exemplo, existem os homossexuais passíveis de serem reconhecidos e usufruírem mais dos seus privilégios, os gays, enquanto as efeminadas, as bichas, ou outras formas de tratamento pejorativas por outros, como os veados, não desfrutam da mesma forma se não performarem como a sociedade espera para o que ela considera um gay “educado”. Obviamente não buscamos uma definição estanque dessas possíveis identidades, até pelo fato de que há formas e momentos de se viver que devem ser valorizadas de maneira semelhante a partir de suas desigualdades e diferenças. Apenas refletimos que não se trata somente de usufruir privilégios, mas de eclodir novas formas de ser no mundo, ainda muito em disputa atualmente e com mais tolerância, justificando inclusive a maior quantidade de produções artísticas voltadas para esse público como resultado desse processo social.

Uma terceira mudança no percurso de produção da tese foi a delimitação dos objetos de análise, resultando, assim, nesta versão atual com foco em uma obra: *Mil rosas roubadas*, de Silvano Santiago, de 2014 (Santiago, 2014a). Partimos dos *corpora* com três romances, sendo todos narrados em primeira pessoa e de temática homoerótica produzidos na última década. Como escolha das obras, buscamos escritores reconhecidos e editados pela Companhia das Letras (de grande importância e prestígio no mercado editorial brasileiro), e muito diferentes em suas propostas de imediato. Por isso, percebo todos os narradores selecionados inicialmente reproduzirem um modelo muito polido e possível de aceitação por parte do público leitor, no sentido de não exporem posturas consideradas abjetas, inadequadas ou menos controladas pela sociedade.

Tais escritores inspiram a observação de práticas homossexuais mais aceitas socialmente, por gays cisgêneros, demonstrando certa negociação com a sociedade e suas posições privilegiadas – emprego, estabilidade, dentre outros. Assim, a reflexão parte da justificativa de pensar as fórmulas negociadas desses sujeitos com o meio em que vivem e que não sejam considerados perniciosos na literatura, portanto, possíveis de serem lidos e apreciados. A seleção do romance de Santiago como *corpus* deste trabalho se dá porque o texto possibilita inúmeros caminhos para exemplificar os elementos definidos na tese e com irradiações possíveis para outras análises que possam surgir.

³ Publicação assumidamente homossexual e disruptiva com a norma social heterossexual e que circulou no Brasil no final dos anos de 1970 e início dos de 1980, nos anos de abrandamento da Ditadura Militar.

Silviano Santiago é um escritor e crítico brasileiro bastante reconhecido tanto por sua produção teórica, inclusive com muito reconhecimento nacional e internacional, por exemplo os títulos de Doutor Honoris Causa pela *Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación*, do Chile (2013) e pela *Universidad Tres de Febrero*, na Argentina (2014), quanto por suas inúmeras contribuições enquanto professor aposentado e emérito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Além disso, sua produção literária também alcança boa visibilidade com a crítica especializada e comercial.

Enquanto escritor de literatura, dentre inúmeros contos, poemas, ensaios, possui ainda sete romances publicados, dentre eles *Mil rosas roubadas*, vencedor do Prêmio Oceanos de 2015, e *Machado*, de 2016, vencedor do Prêmio Jabuti de 2017 nas categorias Romance e Livro do Ano e segundo colocado no Prêmio Oceanos de 2017. Em 2022, ele foi laureado com o Prêmio Camões, um dos maiores reconhecimentos da literatura em língua portuguesa. Sendo vasta e profícua a produção de Santiago, torna-se desafiador sintetizá-la ou adjetivá-la de maneira diligente, entretanto, é possível enfatizar não só a importância acadêmica e a relevância das discussões produzidas pelo crítico, mas principalmente a importante diversidade temática e narrativa na construção de suas personagens e narradores, instigando o leitor contemporâneo adepto à sua literatura. O escritor é o 5º sucessor da cadeira 13 da Academia Mineira de Letras desde março de 2023.

Observando, inicialmente, a capa de *Mil rosas roubadas*, a ilustração remete a uma pessoa se olhando no espelho. Na apresentação desta pesquisa, apenas uma edição do romance foi produzida em língua portuguesa e a capa foi editada por Marcelo Girard. Segundo as informações da ficha catalográfica, trata-se de uma ilustração de Jean Cocteau e mais adiante assinalaremos a presença das ilustrações desse artista em obras de Silviano Santiago. Segue imagem da capa:

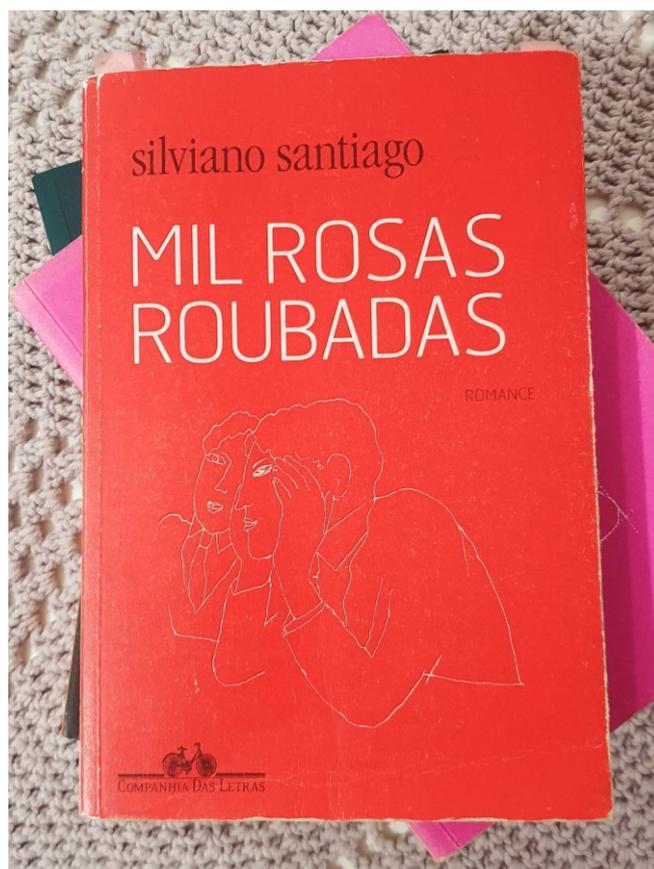


Imagem 1: foto da capa de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, compilação do autor.

Ainda que sejam feitas análises da obra adiante, vale ressaltar um trecho do próprio romance que corrobora a produção desta capa:

Tenho por mim – e aplico a teoria a ele – que cada aspirante a ator traz consigo um espelho que, embora fique guardado lá dentro e seja demasiadamente humano, mostra a imagem objetiva e intrigante da qualidade de seu desempenho como ator. Por trazer reflexo objetivo e intrigante da atuação em cena, o espelho é mais sentimental que cerebral. O forte do espelho interno e sentimental é a escaramuça que arma para o ator que, já em cena aberta diante da plateia, quer se enxergar a si nele. Será que estou levando bem o trabalho de interpretação do papel? (Santiago, 2014a, p. 116)

Nesse jogo de espelhos, tal qual apresenta a capa e o excerto, o narrador joga com essas refrações. Ao tentar narrar a história de Zeca, seu amigo à beira da morte, a voz narrativa se implica em suas memórias e não consegue, de fato, realizar o propósito de biografar o amigo, ficando imerso em si mesmo e nesse exercício de observação do outro. De forma imediata, o leitor não lida somente com a história de vida de Zeca, objetivo apresentado no início do texto, e pelo desenrolar da narrativa com a impossibilidade de focar nessa vida, torna-se evidente o impacto da morte na vida do narrador e de suas memórias.

Podemos supor ainda, já que a história da vida de Zeca e seu amigo temporalmente se situa a partir da década de 1950, essa história como um reflexo dos intelectuais mineiros dessa época. Esse foi um período de grande efervescência cultural e intelectual em Minas Gerais, estado brasileiro conhecido por sua rica produção artística e literária, dentre essas as produções de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Hélio Pellegrino, Cyro dos Anjos, Otto Lara Resende, entre outros. Ainda que esses escritores tenham produzido na década citada, Silviano Santiago é mais jovem, mas inevitavelmente tem contato e influência das obras desses escritores, inclusive enquanto crítico. A maioria dos autores já morreram, algo que é tematizado nas memórias narradas no romance em questão de Santiago.

Nesse sentido, Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima, em sua tese *Memórias de um outro em mim: leitura crítica de Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago* de 2021, realiza trabalho analisando à luz do estruturalismo e das teorias de memória como os efeitos advindos do texto literário estão sujeitos a essa máscara narrativa. Em seu trabalho há diversas análises voltadas às refrações de memória construídas pelo “narrador-escritor” focado na questão da produção do outro, Zeca, a partir de si mesmo. Logo, a estudiosa demonstra o desdobramento da personalidade do narrador e a impossibilidade de se apreender Zeca de fato por esses reflexos narrativos. Ela afirma:

No decorrer deste processo pudemos depreender que o narrador criado por Santiago encontrava-se muito influenciado pelas características do próprio escritor, haja vista seu discurso tendencioso no sentido de despertar a dúvida do leitor, sem, contudo, responder a nenhuma delas em nível microestrutural, obrigando, assim, este interlocutor ao abandono da atitude confortável da leitura pela transformação em personagem atuante da diegese. Deste modo, comprovamos a eficácia dos estudos de Genette, naquilo que respeita à categoria de narratário. Quando Santiago escrevera seu romance, provavelmente, tinha em mente um leitor específico que precisaria tornar-se atuante, caso se interessasse em compreender sua obra; entretanto, este interlocutor somente tem a possibilidade real de transformar-se em personagem quando finalmente é construída a face do narrador e, no que lhe concerne, chama o narratário a compor o vazio deixado pela memória e, sobretudo, pela incompreensão dos fatos. (Lima, 2021, p. 192)

Uma questão recorrente no trabalho mencionado e no trecho acima é a presença que a autora percebe do próprio escritor na obra, algo que será evidente em nossa análise, bem como a transformação do biógrafo em narrador e do biografado em personagem. O que nosso trabalho se diferencia substancialmente da tese de Lima é a evidência dessa construção no sentido de pensar uma voz autoral de maneira a borrar os limites estanques do gênero literário. Conforme apontaremos no Segundo Capítulo, trataremos dessa memória como uma operação que resulta

em um processo que, além de construir a face do ficcionista, conforme aponta a pesquisadora, também denota importantes significações para o leitor do romance de Silviano Santiago.

Ora, quando consideramos Silviano Santiago como produtor de uma crítica que evidencia a presença autoral nas obras, esse fato de se autorrefletir em seu texto literário provoca a compreensão desses sentidos e suscita questionamentos a respeito de uma cisão completa das estruturas narrativas, ou seja, o narrador e a narrativa completamente apartados na noção de autoria ou como mero objeto do escritor, conforme discutiremos em nosso Primeiro Capítulo.

Um dos questionamentos que norteia nossa pesquisa é justamente o de que se presumimos Santiago escrevendo romance, tendo em mente um leitor modelo⁴, como podemos apartá-lo de maneira tão categórica das próprias questões presentes na obra em que já sabemos ser da vida do escritor, as quais ele mesmo assume na relação da realidade com a ficção? Isso, por exemplo, ao propor o jogo com a ideia de biografia e de memórias, quando o texto é catalogado como “ficção”. Como o crítico não se incluiria, em alguma medida, no texto a partir de sua própria experiência, conhecendo bem os estudos sobre literatura e ainda usando dessas operações na obra literária para tentar borrar esses limites?

Em *Stella Manhattan*, outro romance de temática homoerótica escrito por Silviano Santiago em 1985 e reeditado algumas vezes, inclusive com traduções para versões em língua inglesa, francesa e espanhola, já pode ser percebido o quanto o romancista está presente na voz narrativa, algo muito latente em nossa discussão teórica no Primeiro Capítulo. Entre o segundo e o terceiro capítulos do romance, é inserida uma parte que recebe o título de “Começo: o narrador” e em seis partes lemos um jogo de espelhos desse narrador e do escritor em processo de escrita. Em diversas ações, como a de encher uma xícara de leite e entornar, é feita uma reflexão sobre essa relação conturbada desse narrador com seu escritor.

Então o narrador afirma: “[...] se por acaso eu gostasse de cavalo, entenderia de trote, mas nunca de galope, e que você quer reproduzir agora é o galope da escrita. O trote é a invenção amestrada que vem depois do galope” (Santiago, 2017, p. 78). Esse narrador, a partir dessa observação, propõe a metáfora que dá título para esta tese. O galope, segundo esse

⁴ O conceito de "leitor modelo" introduzido por Umberto Eco, na obra *Lector in fabula*, de 1979, é uma peça fundamental na teoria da recepção literária. Eco propõe que, ao ler um texto, os leitores constroem uma representação mental do que seria o destinatário ideal desse texto, ou seja, o "leitor modelo". Esse leitor modelo é uma espécie de personagem ficcional que incorpora as características, conhecimentos, valores e expectativas que os leitores consideram como ideais para compreender e apreciar o texto em questão. Trataremos sempre do leitor nesta tese como esse leitor idealizado na produção de um texto literário mais próximo de um ideal social.

narrador como um desejo do autor, significa uma marcha mais rápida, cadenciada, em que o cavalo se apresenta pleno em sua atividade. Pode-se compreender que esse escritor quer produzir o texto de maneira rápida e plena. Já o ato de trotar, ainda que semanticamente próximo ao galope, é um trabalho além do galope, pois exige que as patas do cavalo se movam de par em par, de maneira simétrica em que o cavalo arqueie o corpo e bata as patas de maneira ordenada. Aplicado ao trecho do romance, no caso na escrita, adotamos esse trote da escrita como essencial para a discussão aqui realizada, já que esse ato de amestrar o texto em camadas indissolúveis entre narrador, escritor, leitor e contexto social é o ponto crucial de que tratamos.

A tração animal é um modal de transporte antigo e pôde ser menos utilizado somente após a invenção das máquinas, mesmo assim de maneira progressiva a partir do acesso às tecnologias. Não obstante, na literatura como representação da vida, também é possível reconhecer vários usos da presença de tração animal como metáforas possíveis de interpretar o comportamento humano. Em “O anel de Polícrates”, conto de Machado de Assis, publicado originalmente em 1882, apresenta-se um diálogo entre duas personagens, A e Z, sobre a vida de Xavier com várias referências à mitologia, por exemplo, a de Polícrates, que aparece no título do conto. Na vida cotidiana do século XIX em que se passa o conto, A narra a Z:

[...] aconteceu passar na rua um taful a cavalo. De repente, o cavalo corcoveou, e o taful veio quase ao chão; mas sustentou-se, e meteu as esporas e o chicote no animal; este empina-se, ele teima; muita gente parada na rua e nas portas; no fim de dez minutos de luta, o cavalo cedeu e continuou a marcha. Os espectadores não se fartaram de admirar o garbo, a coragem, o sangue-frio, a arte do cavaleiro. Então o Xavier, consigo, imaginou que talvez o cavaleiro não tivesse ânimo nenhum; não quis cair diante de gente, e isso lhe deu a força de domar o cavalo. E daí veio uma ideia: comparou a vida a um cavalo xucro ou manhoso; e acrescentou sentenciosamente: Quem não for cavaleiro, que o pareça. (Assis, 1994, p. 5)

Nesse caso, a cena em questão apresentada pela personagem compara a vida a um cavalo, necessário de ser domado, em oposição ao desejo humano de domá-la ou pelo menos parecer que há determinado controle nessa arte. Comparando essa metáfora à de Santiago sobre a escrita, paralelos são possíveis. Em primeiro lugar, o trote e o galope da escrita estão sujeitos à atividade humana, no caso a do escritor. Ainda que existentes como resposta da ação humana, fazem parte do inesperado por parte do texto e requer sangue-frio como arte de controle do cavaleiro.

O narrador, nesse caso, torna-se subordinado à combinação não só do que o texto apresenta como materialidade, mas também do desejo do autor ao construir esse texto. Ambas as atitudes necessitam de controle e vão fazer parte de um resultado nem sempre inseparável

nas suas instâncias. Em segundo lugar, esse “parecer cavaleiro”, em nossa análise, também vai ao encontro da ideia de que o autor, enquanto instância criadora do narrador, implica-se nessa escrita, por vezes não podendo diferenciar-se dela, ou seja, sujeito à natureza do próprio texto.

Outro equino bastante lembrado na história literária é o cavalo de Troia, narrado na *Odisseia*, de Homero, grande artifício de Odisseu para enganar os troianos e a única maneira de aniquilá-los:

[...] pois os próprios troianos puxaram-no à acrópole.
Ele estava nessa posição, e parolavam muito e sem ordem,
sentados à sua volta. E três intenções lhe agradavam:
ou trespassar a oca madeira com bronze impiedoso,
ou lançá-lo das pedras após empurrá-lo ao topo,
ou deixá-lo, grande dom propiciador dos deuses.
E foi assim, de fato, que depois iria cumprir-se:
o destino era a ruína quando a urbe encobrisse
grande cavalo de madeira onde, sentados, todos os melhores
argivos estivessem, levando matança e perdição aos troianos.
Cantava como os filhos dos aqueus saquearam a urbe,
despejados do cavalo, após da oca tocaia sair. (HOMERO, 2014, p. 276)

Essa figura do cavalo como oco e cheio de artifícios também pode ser comparada aos artifícios de escrita que analisaremos. É como se a composição toda da cena de Homero fosse a produção do romance e esses artifícios concorrem para a vitória da batalha. Há uma tocaia preparada nesse trabalho e uma estratégia desenhada por quem o constrói, no caso de que trataremos o próprio escritor enquanto construtor. E o leitor, enquanto troiano, puxa para si essa artimanha e acaba rendido a partir de seu acordo tácito de leitura e de construção de sentidos do texto.

A fortuna crítica de Silviano Santiago é bastante numerosa, mas de antemão vale ressaltar o trabalho de Edgar Cézar Nolasco em organização de coletâneas com outros autores e que são fulcrais na compreensão e localização da obra e crítica do escritor neste momento. A coletânea intitulada *Um livro para Silviano Santiago: entre-lugares críticos e literários*, de 2020, é organizada por Edgar Nolasco e Pedro Henrique Alves de Medeiros (Nolasco; Medeiros, 2020). Nela, vários autores, como Eneida Maria de Souza, Anderson Bastos Miranda, Graciela Ravetti, Veridiana Fernandes Nogueira de Gama, dentre outros, realizam análises e várias delas corroboram o percurso teórico realizado no Primeiro Capítulo.

Em um dos capítulos, intitulado “Sob o peso dos anos: memória e homosocialidade em *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago”, Luiz Lopes apresenta:

O leitor que se aventurar a abrir *Mil rosas roubadas* será surpreendido, já de início, pelas várias citações de obras, autores e referências do universo literário e das artes de modo geral. Dessa forma, compreende-se, ainda nas primeiras páginas, que esse narrador-personagem é um homem ligado ao universo das letras, das artes e um apaixonado pelas formas de saber. (Lopes, 2020, p. 160)

Esse é, sem dúvida, um dos maiores desafios para o leitor do romance escolhido para nossa análise. Um capítulo será dedicado à discussão dessas intertextualidades, mas de antemão é interessante perceber que o universo selecionado para tais referências é o universo do próprio escritor. Então, esse jogo que é analisado por Lopes na perspectiva da memória e da homosociabilidade dialoga com nossa perspectiva de análise ao levar em conta essa ação como um dos fatores que ultrapassa os limites estanques entre ficção proposta no romance e a realidade vivida pelo escritor.

Na coletânea intitulada *Silviano Santiago: grafias-de-vida*, Edgar Cézar Nolasco (2023) convida vários autores, como Diana Klinger, Eurídice Figueiredo, Facundo Giuliano, dentre outros. Trata-se de uma coletânea extensa em cinco partes. Nela também consta o discurso de posse de Silviano Santiago na Academia Mineira de Letras. Nesse discurso, Santiago (2023, p. 24) menciona o amigo que tematiza o romance *Mil rosas roubadas*, Ezequiel Neves, junto a vários outros estudiosos e artistas que tiveram contato com o escritor ao longo da sua vida. Ele ainda afirma:

Há que lembrar que a sobrevivência na tumultuada e já longa vida cotidiana formata um corpo físico em contradições e experiências de fragmentação da personalidade, experiências que desnorteiam, entontecem e enriquecem a estabilidade necessária ao bom cumprimento da vida profissional. (Santiago, 2023, p. 27)

No Terceiro Capítulo, retomaremos essa ideia de fragmentação e multiplicação que essa fala de Santiago aponta. Mais adiante em seu discurso ele reafirma que sua vida é demasiadamente humana, conforme prevê Friedrich Nietzsche, demasiadamente literária, citando Machado de Assis e demasiadamente fragmentada, citando Fernando Pessoa. Não há dúvida que o leitor vai experimentar essas três características nas obras de Santiago, mas de maneira contundente essa experimentação é realizada em *Mil rosas roubadas*.

Outro trabalho relevante para nossa análise é o texto *Corpos escritos*, de Wander Melo Miranda (2009), originalmente publicado em 1992. Trata-se de uma análise literária comparativa das obras *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Em Liberdade*, de Silviano Santiago. Na obra, Miranda explora as camadas de escrita e as sobreposições de significados nesses romances, focalizando o modo como ambos os autores abordam e

representam os mecanismos de repressão político-social, esboçando a discussão de como a ficção, nesses casos específicos, representam a ligação entre memória, autoria e história. O trabalho crítico se debruça sobre a intertextualidade e a metalinguagem presente nos trabalhos de Ramos e Santiago, mostrando como cada autor utiliza suas experiências e perspectivas para construir narrativas que dialogam com a realidade brasileira. Ainda que a obra seja precedente a este trabalho e focada em objetos diferentes, alguns apontamentos são possíveis de serem refletidos, como o seguinte:

[...] A ampliação do campo de manobra do texto repercute, então, na leitura, abrindo espaço para a atuação produtiva do leitor no diálogo textual.

Como se pode depreender do que foi exposto, apesar da grande variedade de temas, formas e linguagens, a produção literária de Silviano Santiago vem desenvolvendo apresenta um fio condutor responsável por sua unidade e organicidade. Trata-se da reconstituição crítica do passado pela memória de um *eu* desdobrado numa multiplicidade de papéis na retrospectiva desencadeada na cena textual e que, assim ficcionalizado, desfaz a possibilidade de correspondência direta e imediata com a pessoa empírica do autor.

A desconstrução da subjetividade e autonomia do *eu*, levada a cabo pela construção memorialista, além de liberar a obra da ingerência limitadora da biografia do autor, denuncia o equívoco da exatidão autobiográfica calcada na verdade e na sinceridade confessionais [...]. (Miranda, 2009, p. 83, grifos do autor)

Muito depois dessa análise crítica do professor mineiro, ainda se mantém a questão da variedade dos textos que Silviano Santiago produz, ainda que aparentemente de maneira muito diversa. As questões memorialísticas destacadas no texto continuam como uma tônica, ainda mais acentuada e propondo os jogos de abismo e espelhamento analisados por Miranda, em que a relação dos narradores produz com a vida de Santiago, afastando e aproximando essas relações a partir da subjetividade do leitor. A diferença que reconhecemos com as obras literária mais recentes de Silviano Santiago, a saber *Mil rosas roubadas* e *Menino sem passado*, é que a relação direta dos narradores com a figura do escritor vai diluindo ainda mais a separação ora percebida na análise de Miranda. E é nesse sentido que a análise das intertextualidades no Terceiro Capítulo e a discussão de autoria no Primeiro Capítulo, a exemplo do que vemos na obra de Miranda, também destacam essa diferença com as análises realizadas por Wander Melo Miranda sobre o romance *Em liberdade*.

Edgar Nolasco, na apresentação da coletânea de 2023, intitulada “S/S: grafias-do-corpo ou a fisiologia da composição” ressalta que tal organização parte da grafia de vida do próprio escritor em sua obra como um todo, indicando que a consciência crítica de Silviano Santiago

não só cria a composição de um “paradigma-outro” seja em sua produção literária, seja nos ensaios críticos. Sobre o título da apresentação, o autor justifica:

[...] remeto o leitor ao título deste texto – S/S – por entender que o corpo se faz presente na barra, em sua composição gráfica, lugar por excelência da grafia de vida. Instaure-se, por conseguinte, a relação homológica entre grafia de vida e composição artística, lógica das relações semelhantes (entre objetos e corpos), mas também acrescentaria eu em minha leitura, lugar de diferença descolonial (o “periférico” para Silviano). [...]

Enfim, quer seja o corpo que se encontre na barra (/), da perspectiva da diferença-na-semelhança, quer seja a fronteira que se encontre na barra (/), da perspectiva da semelhança-na-diferença, o fato é que esse corpo que habita a pele da composição epistemológica atualmente (se é que de fato um dia esteve ausente deste lugar) não pode mais ser ignorado por quem quer que seja. (Nolasco, 2023b, p. 18–19)

Não só o título da apresentação citada anteriormente, mas muitos textos que analisam Silviano Santiago partem do texto *S/Z*, de Roland Barthes, de 1970, em que ele analisa o conto "Sarrasine", de Honoré de Balzac. Barthes desmembra a narrativa em fragmentos, explorando camadas de significados possíveis a partir da obra. Na citação de Nolasco, ele entende, à luz do filósofo francês, a ruptura e desconstrução dos limites de vida e obra do escritor mineiro. É então nesse *deslimite* que fundaremos nossas análises, pois S/S por si só, nas palavras de Barthes, “[...] tem uma função perturbadora: é a barra da censura, a superfície especular, o muro da alucinação, o gume da antítese, a abstração do limite, a obliquidade do significante, o índice do paradigma, logo do sentido” (Barthes, 1992, p. 133).

Portanto, o objetivo desta tese é analisar o foco narrativo utilizado por Silviano Santiago, o qual intitulado como “Narrador-operador”, ampliando a discussão iniciada por Fábio Figueiredo Camargo (2005) a partir da sua leitura de Machado de Assis. Isso detalharemos no Primeiro Capítulo. Para essa proposição, partimos da hipótese de que o escritor, em se tratando de obra de temática homoerótica, lida com o texto enquanto refração de várias camadas de si, por vezes não cabendo separá-las de maneira categórica, inclusive como uma possibilidade de borrar os limites estabelecidos pela crítica. Nesse sentido, ao “educar um texto”, tornando-o legível pela norma heterossexual, ele se coloca de forma aceitável para a sociedade.

Assim, no “Primeiro Capítulo: sela e chicote ou as formas de controle do trote”, trataremos mais detidamente de nossa proposição teórica a partir do objetivo principal de compreender como esses narradores em primeira pessoa na literatura de temática homoerótica contemporânea dão conta dessa confluência de artifícios idealizados pelo escritor e provocando reflexos inseparáveis no narrador, respondendo às expectativas de leitura de um leitor modelo voltado para uma normatividade ou educando o texto para aquilo que a sociedade considera

aceitável ou não. Para tanto, trataremos de teorias a respeito de narrador e autor como elementos de produção do texto literário, apresentando o detalhamento de nossa teoria.

No “Segundo Capítulo: Sela – conforto e proteção do escritor em sua operação” será detalhado como o narrador usa da construção de sua biografia como subterfúgio da produção de um romance, tal qual ele mesmo falha e assume para o leitor. Para isso, utilizamos a questão da memória e dos rastros como responsáveis por guiar esse narrador pelos meandros narrativos propositalmente direcionados a uma aceitação do ponto de vista do narrador sem nome, o que reflete também uma conformação da voz autoral.

No “Terceiro Capítulo: Chicote – as intertextualidades como impulsionadoras de uma personalidade aceitável”, reforçaremos o ponto de vista do narrador que busca impulsionar o seu conhecimento como erudito, fazendo ligações com a crítica de Silviano Santiago e apontando para intertextualidades que buscam encher o texto de referentes no sentido de acúmulo de arte e experiências.

Desse modo, nossa análise busca reconhecer esse foco narrativo como um enfrentamento aos estudos realizados por Silviano Santiago, no sentido de questionar a biografia como gênero literário e seus desdobramentos. Apesar disso, perceber o texto de *Mil rosas roubadas* como a narrativa provocada pelo escritor que, nas palavras do narrador do romance, “enxerga o que pode, não reproduz o que quer e não engendra só o que é conveniente” (Santiago, 2014a, p. 24).

**1 PRIMEIRO CAPÍTULO: SELA E CHICOTE OU AS FORMAS DE CONTROLE
DO TROTE**

Neste capítulo, discutiremos nossa proposição teórica sobre um foco narrativo partindo dos estudos sobre narrador e autor, bem como discutiremos os motivos pelos quais as classificações conhecidas carecem de revisão no sentido de abarcar esses narradores em primeira pessoa, utilizando como parâmetro uma obra de temática homoerótica que analisamos e podendo ser aplicada posteriormente em outros narradores. A partir de nossa leitura desses textos e das análises que realizaremos, identificaremos outra possibilidade de classificação levando em conta o narrador em tela.

Ao adentrar em uma livraria, seja ela física ou nas barras de pesquisa das digitais, o leitor modelo pode se deparar com inúmeras alternativas, filtros, termos e outras possibilidades que irão guiar suas escolhas. Dentre essas, o autor, ou o nome do escritor, é um índice que, superados os desejos pré-existentes ao ato de comprar um livro, cercará expectativas, temáticas e possibilidades do que pode conter em uma narrativa. Dificilmente um leitor se dedicará, de maneira aleatória, a uma leitura de textos produzidos por escritores sobre os quais já tenha construído algum conhecimento prévio de maneira negativa. Nesse caso, a experiência do leitor é um primeiro filtro para a formação dessa tríade de significação leitor, narrador e autor, conforme analisamos a partir dessa materialidade das operações textuais propostas.

Salvaguardados os aspectos genéricos e as probabilidades de desfechos de uma compra a partir da situação apresentada, é inegável que a subjetividade do leitor será o guia de sua escolha a partir das experiências vividas – ou não – com os sentidos possíveis irradiados a partir do nome do escritor, seja experiência própria ou outras vindas de resenhas, resumos, dentre outros gêneros textuais possíveis que cumprem a tarefa de apresentar obras literárias. Em outros momentos da história literária ou em contextos digitais que permitem escritas sem pretensões editoriais tradicionais, os pseudônimos foram e são alternativas de preservação de certo anonimato da autoria, entretanto, a história de uma narrativa produzida em livro sempre estará associada à paratextualidade e significados que proliferam do nome do autor.

1.1 Ferraduras para não desgastar o casco ou as bases para facilitar o trote

Michel Foucault, em “O que é um autor?”, de 1969, atribui funções a esse elemento que, ainda que aparentes na obra, não assumem, na literatura, um lugar que garanta a ligação direta entre quem enuncia (narrador/a ou eu-lírico) e quem escreve. Foucault trata disso como a posição de autor, associada aos diferentes campos discursivos (Foucault, 2013, p. 269). Não obstante, essa função da posição do autor na literatura acaba por se sobrepor às demais (relação de atribuição, relação de apropriação e nome do autor), já que o escritor de texto literário pode

emprestar o seu ato de escrita para uma voz narrativa sobre a qual se atribui personalidade e responsabilidade a respeito do que é enunciado.

Nesse sentido, de pronto optamos por nos aproximar dessa discussão de Foucault justamente por compreender que, na literatura contemporânea da qual tratamos, dificilmente lidaremos com produções literárias que estejam desassociadas da noção de autoria. No momento presente, cada vez mais proliferam produções que lidam com as questões identitárias de quem até então só esteve na literatura escrito por outros ou fora dela. O filósofo francês ainda ressalta que o nome do autor não só permite explicar certos acontecimentos na obra literária, mas constrói alguma unidade de escrita, justificando signos que remetem à sua figura. Portanto, independentemente de sua construção narrativa, aproximar essa função de autor do locutor do texto ou do escritor seria inapropriado, pois a coisa é justamente o que constrói uma pluralidade de egos que compõem essa função (Foucault, 2013, p. 282–283).

Pensando sob esse viés, ainda que escolhamos ler textos literários do escritor Silviano Santiago ou de qualquer outro escritor, atribuir a ele o valor do que é narrado em suas obras ficcionais seria desconsiderar essa função autor teorizada por Foucault, justamente obtida por meio da multiplicidade de egos que se sobrepõem: do escritor, do narrador e do leitor. Entretanto, é por meio dos nomes que, segundo Foucault (2013, p. 278), damos a ver essa função, ou seja, o nome do autor carrega “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.

É curioso pensar que, mesmo sendo praticamente consenso na crítica literária a separação entre autor, escritor e narrador, ainda é possível identificar classificações de narradores muitas vezes atribuindo o nome do escritor como se fosse narrador e reiteradamente utilizadas pela crítica. Em maior ou menor escala, notaremos, na falta de uma nomenclatura específica, essa associação das vozes narrativas aos escritores, gerando relativa contradição ao tentarmos estabelecer uma ilusão de realidade própria dessa estrutura narrativa.

Norman Friedman é um dos teóricos mais reconhecidos e utilizados pela crítica literária por seu trabalho com a classificação de narradores. O texto “O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico”, originalmente publicado em 1967, traz classificações para os narradores em um romance e, para o teórico estadunidense, o ponto de vista é tão importante quanto a metrificação de um poema, pois é justamente esse elemento que produz a ilusão de realidade própria da ficção. Em seu trabalho, ele leva em consideração o fato de haver “graus de extinção autoral na arte narrativa” (Friedman, 2002, p. 169), o que sugere certa autonomia dos narradores – mesmo que ficcionalmente criados por escritores – ao produzirem

essa realidade narrativa. A personificação e o ponto de vista desses narradores produzem justamente a ficcionalização sobre o ato de narrar e os desenhos possíveis que os escritores lançam mão ao produzir ficção.

Os critérios que Friedman apresenta para sua classificação são: quem fala ao leitor (primeira ou terceira pessoa, personagem ou ninguém); de que posição é narrado (próximo, longe, de cima, alternando); quais canais o narrador usa para transmitir a história (pensamento, percepção, sentimento, ações, cenários, dentre outros); a que distância ele coloca o leitor da história (próximo, longe, alternando); e se a história é mostrada ou contada (Friedman, 2002, p. 171–172). Destacaremos, dos “espectros” definidos pelo teórico os que se relacionam com narradores em primeira pessoa, objeto de análise desta tese, e a onisciência, responsável por identificar a contradição da presença ou ausência do que ele chama de figura autoral na narrativa.

A respeito dos narradores em primeira pessoa, os tipos “*Eu*” como *testemunha* e *Narrador-protagonista* assumem posições dentro da história e renunciam à onisciência, produzindo, de acordo com Norman Friedman, participações dentro da narrativa de maneira enunciativa desse “eu”. No caso do primeiro, a diferença é a distância da história, estando em uma “periferia nômade”, enquanto o segundo se torna mais limitado aos seus pensamentos, sentimentos e percepções (Friedman, 2002, p. 176–177). Destaca-se dessas definições que não há, por parte da teoria, nenhuma menção à autoria, apenas aos pontos de vista possíveis que essas vozes propõem. Ou seja, nesses casos o autor não é evidente, pois ele transfere para o narrador toda a responsabilidade do seu “eu”.

Não obstante, ainda considerando as vozes de personagens que assumem a narração, o teórico aponta mais duas classificações: a *Onisciência seletiva múltipla* e a *Onisciência seletiva*, em que a múltipla é marcada pela confluência de vozes de vários personagens, enquanto a seletiva apenas em um só (Friedman, 2002, p. 177–178). Novamente, não há menção à figura do autor ou escritor nessas classificações. Em contraste, passamos a verificar relativa contradição, assumida e reiterada pela crítica ao longo desses anos, ao tratar das demais onisciências.

Ao lidar com a classificação de *Autor onisciente intruso*, Friedman afirma:

[...] a *tendência* no Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’. [...] [Há] presença de intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a história à mão (Friedman, 2002, p. 173, grifo próprio).

Nessa etapa apresentada, percebemos que o teórico considera a presença constante da voz autoral, inclusive tratando por “autor” e não “narrador” ou uma elipse como nas demais classificações, demonstrando a presença do autor na construção da história. Já no tipo *Narrador onisciente neutro*, ele indica: “[a] ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro [...]” (Friedman, 2002, p. 174), portanto, presentificando novamente o escritor do texto no ofício de criação do narrador.

Ainda que tratemos da voz autoral separada do escritor e da intencionalidade, a partir dessa lógica adotada pela crítica, podemos presumir a presença – ainda mais em se tratando de textos com elementos autobiográficos – do escritor nessa ação. Ou seja, a partir das definições de Friedman, na onisciência narrada em terceira pessoa, o autor é que aparece, já que de acordo com o trecho citado, ele domina o material. Os narradores em primeira pessoa, nessa esteira, linguisticamente borram a presença da autoria ou do escritor, já que transferem a enunciação diretamente para a personagem narradora. Entretanto, quando se trata de elementos que dialogam com a vida do escritor, por exemplo, a autoficção e os romances autobiográficos, como tratar dessa separação total? Não há, dessa forma, uma proposição nessa escolha ou o leitor deve ler o texto sem levar em conta tais jogos?

Alguns narradores, como o de Silviano Santiago em *Mil rosas roubadas*, sequer assumem um nome. Nesse caso, o nome do autor impresso no livro, um texto em primeira pessoa e traços de autoficção podem propor ao leitor, enquanto instância construtora do texto, diversas nuances possíveis de interpretação. Assim, mesmo em casos de distanciamento da pessoa do discurso e máscaras narrativas mais bem definidas, a presença autoral sempre foi relevante para se criar as classificações de narradores, por exemplo a idealizada por Friedman em que são atribuídas a presença do “autor” na nomenclatura ainda que nenhuma delas seja narrativa em primeira pessoa.

Entretanto, Norman Friedman não somente indica a autoria, mas utiliza o termo exato para nomear sua classificação. Isso, de certa maneira, desvirtua um pouco o trabalho que é realizado por ele no intuito de estabelecer as diferenças desses espectros narrativos no romance. Ele apresenta no início do trabalho:

Um romance [...] revela normalmente um mundo criado de valores e atitudes, e o autor é assistido nessa busca por uma definição artística desses valores e atitudes pelo médium de controle oferecido pelos dispositivos do ponto de vista; através desses dispositivos, ele é capaz de desenredar seus próprios preconceitos e predisposições daqueles de seus personagens e, dessa forma, avaliar os de seus personagens dramaticamente entre si dentro de seu próprio espectro. (Friedman, 2002, p. 171)

No excerto, é percebida a posição teórica de que o autor produz a ficção justamente em virtude desse ponto de vista criado pelo cruzamento das possibilidades de operações possíveis de participação ou ausência na história do narrador. Então, ao atribuir essa autoria nos casos em que não há máscaras evidentes ou nomeadas, Friedman corrobora justamente a participação dessa subjetividade do escritor na história, de maneira que cria uma diferenciação como se em outras histórias em que a persona do narrador seja mais evidente, não houvesse a presença do escritor.

Nesse sentido de presença ou ausência do escritor na narração, Jean Pouillon, etnólogo e filósofo francês reconhecido por sua teoria que também classifica narradores por “Visão ‘com’”, “Visão ‘por detrás’” ou “Visão ‘de fora’” na obra *O tempo no romance* originalmente publicada em 1946, lida com a questão da autoria para fazer sua classificação. Para chegar a essas definições, o teórico afirma:

[...] ao procurar analisar as posições de existência dos personagens, nós lhes determinamos as visões das pessoas vivas, tal como a partir destas últimas poderia um psicólogo determinar os processos da criação romanesca. Em outras palavras: indo do romance para a psicologia, esperamos demonstrar que não se contradiz nada do que se poderia encontrar indo da psicologia para o romance. (Pouillon, 1974, p. 52)

A partir dessa afirmação, podemos compreender que já era possível abarcar a discussão articulada posteriormente por Michel Foucault, uma vez que pensarmos as visões das pessoas vivas é lidar não só com a figura do escritor, mas também do próprio leitor que irão, inclusive, estabelecer as diferenças de posição e de linguagem que diferenciarão um narrador de outros. Estabelecer que esses processos psicológicos são imbricados é justamente o interesse deste trabalho. Desse modo, a voz autoral da qual tratamos se encontra ainda alicerçada nos limites do que o leitor modelo pode ou não reconhecer, ao mesmo tempo em que ela não é tão desconectada da figura do escritor em alguns casos.

Nesse sentido, Pouillon ainda estabelece uma diferença dos narradores quando esses apresentam ou participam da história. No esquema de apresentação, ele define o narrador da visão “de fora”, ou seja, o exterior das personagens é apresentado de maneira a revelar progressivamente o seu caráter. Ele ainda considera que o romancista se abstém de comentar os seus personagens (Pouillon, 1974, p. 79). Então, percebemos novamente a presença dessa figura autoral para a definição de um narrador.

No quesito de participação do romancista na voz narrativa, o crítico francês estabelece a classificação da visão “com” em que junto ao narrador percebemos outros personagens, segundo ele sendo esse bastante instável. E, novamente, não há como prescindir da existência

do escritor, pois segundo ele: “Tudo isso fica na dependência da natureza do personagem central, assim como das próprias concepções do autor quanto às possibilidades de penetração de outrem” (Pouillon, 1974, p. 55–56). Então, nesse modo de ler o texto, o leitor também vai estar sujeito a essa evidente máscara narrativa, a partir da concepção da voz autoral para o projeto empreendido na narrativa.

Conquanto os narradores de visão “por detrás” também permitem ver a presença do escritor, diferenciando-se do de visão “com” segundo o teórico:

De um modo geral, num romance “com”, o centro a partir do qual se irradia a visão constitui um foco que faz parte do próprio romance; é na obra que encontramos a fonte de luz que a ilumina. No caso presente, pelo contrário, esta fonte não se acha no romance e sim no romancista, na medida em que este dá prosseguimento à sua obra sem coincidir com um de seus personagens. Ele lhe dá prosseguimento mantendo-se “por detrás” dela; não se encontra “dentro” do mundo por ela descrito mas sim “por detrás” dele, ou como um demiurgo, ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas. (Pouillon, 1974, p. 62)

A partir desse trecho, também é possível compreender as definições do teórico considerando a presença autoral, uma vez que nesse caso o romancista funciona como presente articulador, espectador privilegiado ou demiurgo. Mais adiante, Pouillon também reafirma que o romancista “[...] vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem. Em suma: não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que dele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua posição para ver o personagem.” (Pouillon, 1974, p. 63). Então, se presumimos a presença desses fios e o narrador tem essa função de fantoche é justamente uma forma de pressupormos, enquanto leitores, a existência dos marionetistas. Ainda que tal escolha diga respeito à relação de narrador e personagem, ela também só é possível quando pensamos a literatura produzida no presente a partir dos jogos que o escritor quer propor ao se colocar cada vez mais a partir de seus repertórios e vivências.

A partir dessas classificações com evidente presença do escritor para a construção desses narradores e na classificação deles, há uma incógnita a ser resolvida, colocada a partir de uma separação radical das instâncias narrativas, a exemplo dos estruturalistas e suas classificações, conforme apresentadas a seguir. De igual modo, essa ideia da separação de instâncias produtoras do texto, ou da intencionalidade não poder criar limites de interpretação a partir dessa significação dada na criação, conforme é possível dialogar com a proposta de morte do autor por Roland Barthes em “A morte do autor”, de 1967. Ele afirma:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (Barthes, 2012a, p. 64)

Há, a partir desse trecho, a ideia de que a obra, ao sair das mãos do escritor ou da figura autoral criada por ele, se torna independente e passível de diversas interpretações a partir desse olhar do leitor. Não há uma última instância ou sentido último da obra, mas sim como um processo de leitura do texto a partir de sua composição. Uma intertextualidade, por exemplo, só passa a criar significado no texto de acordo com a expectativa do autor a partir do momento em que ela é partilhada com o conhecimento de mundo do leitor. Caso contrário, o efeito não é evidente ou pode ser concretizado de maneira irregular e não controlada obviamente. Entretanto, esse conjunto de significados reunidos faz parte de uma evidente presença autoral. Silviano Santiago, por exemplo, ao privilegiar a cidade de Belo Horizonte como espaço narrativo de *Mil rosas roubadas*, escrito por um narrador que é um professor universitário, provoca espelhamentos consigo mesmo e isso faz parte de um projeto que só pode criar efeitos a partir do conhecimento do leitor sobre o escritor. Ao mesmo tempo, ao negar o espelhamento de sua vida nos textos literários, utiliza-se da ironia e da ambiguidade jogando com o leitor constantemente.

Roland Barthes, em sua obra *S/Z* já traz a análise que ele indica como mistura de códigos:

Na narrativa (e talvez seja esta frase sua “definição”), o simbólico e o operatório são “indecidíveis”, submetidos ao regime do *e/ou*. Por isso, escolher, decidir sobre uma hierarquia dos códigos, sobre uma predeterminação das mensagens, como faz a explicação de textos, é *impertinente*, pois é abafar a malha da escritura sob uma única voz, aqui psicanalítica, ali poética (no sentido aristotélico). (Barthes, 1992, p. 106)

Na análise de Barthes sobre “Sarrasine”, ele observa como certos elementos da narrativa são redefinidos e modificados à medida que a trama se desenrola, desafiando a ideia de uma interpretação única e definitiva. No trecho, ele indica que essa mistura vai indicar uma existência do *e/ou*, ou seja, podemos considerar a constante operação do autor, do narrador e/ou do leitor, justamente visando não abafar a multiplicidade de direções possíveis de um texto literário.

Dessa forma, se por um lado convocamos a autonomia de leitores, autores, personagens e narradores, por outro não descolamos a existência da manipulação destes ao atribuirmos à autoria algumas funções da narrativa, como percebemos nas teorias apresentadas neste trabalho. Jean Pouillon, ainda a partir dessa visão “por detrás”, constata um “perigo” nessa relação do autor com o texto:

[...] o romancista se dá conta muitas vezes deste perigo e, para contorná-lo, procura camuflar a sua posição, esconde ao leitor o que sabe sobre o herói e só paulatinamente se dispõe a desvendar-lhe o caráter. Isto porém é incidir numa outra falha: nem assim deixa este caráter de ter sido posto desde a primeira página; encontra-se inteiramente constituído no espírito do autor e vai comandar toda a economia artificial da obra; de modo que existe um privilégio inadmissível do autor frente ao leitor: o primeiro é o único a conhecer o final da história e só explica ao leitor numa ordem arbitrária, que falseia o tempo sem respeitar a psicologia, pois nada justifica que o leitor esteja menos informado do que o autor a respeito do que este lhe apresenta. (Pouillon, 1974, p. 65)

O fato de esconder sua posição, a partir do que se lê nesse trecho, é justamente o ato que destacamos da presença dessa voz autoral montando artificialmente os desdobramentos, ocultamentos e demais estratégias de estruturação da narrativa. Esse privilégio e essa arbitrariedade apontados são inerentes à existência do romance enquanto texto literário. Ao analisarmos os textos em questão, estamos lidando não só com a latente presença do fantoche, mas da evidência que as linhas dos fantoches vão se tornando visíveis ao leitor.

A partir dessa ponderação, quando um leitor busca textos literários de temática homoerótica, pressupomos não haver uma expectativa de abordagens que sejam estereotipadas e/ou preconceituosas contra as pessoas dissidentes, apesar de ocorrer com diversas finalidades. Obviamente, estamos presumindo esse leitor modelo, enquanto um leitor real pode ser qualquer pessoa. Quando isso aparece despropositadamente ou sem função, no texto que analisaremos, é feito sob uma máscara e com um intuito específico. As subjetividades criadas a partir de uma narrativa em primeira pessoa não são inovações na literatura e as implicações dos narradores são sempre uma tentativa de resgatar as vicissitudes inerentes a um sujeito tentando apreender a si mesmo ou apresentando uma narrativa sob seu ponto de vista.

Gérard Genette, teórico da literatura, expoente por sua abordagem estruturalista, em *Figuras III*, originalmente publicado em 1972, propõe classificações reconhecidas e continuamente adotadas pela crítica literária. Para tanto, produz dois eixos principais em que, combinados, são possíveis identificar tipos diferentes de narradores. Em um eixo, há a categoria denominada “níveis narrativos”, basicamente “intradiegético” e “extradiegético” significando,

respectivamente, os narradores no mesmo nível narrativo da história ou em um nível acima da história, sendo o segundo uma instância geralmente associada ao autor (Genette, 2017, p. 305–316).

O segundo eixo de categorização de Genette é chamado de “relação”, estabelecendo as classificações “homodiegético” e “heterodiegético” para representar os narradores que são personagens ou não de suas histórias respectivamente (Genette, 2017, p. 323–333). Na combinação desses dois eixos teríamos, assim, classificações como os narradores “intradiegético-homodiegético”, explicado a partir de Ulisses, em *Odisseia*, de Homero, nos cantos IX e XII, ou seja, um narrador em segundo grau que conta sua própria história. Também, ainda a partir do teórico, narrador “intradiegético-heterodiegético” como Xerazade, narradora em segundo grau que conta histórias das quais ela não participa. Ainda, narrador “extradiegético-homodiegético”, a exemplo de Gil Blas, narrador em primeiro grau que narra sua própria história. E, por fim, o narrador “extradiegético-heterodiegético”, exemplificado pelo nome de autor, Homero, já que narra em primeiro grau, na posição de autor, uma história em que está ausente.

Interessa-nos, nessa classificação de Genette, a percepção de que o autor, e por contiguidade o escritor que produz, não é uma instância totalmente dissociada de seus narradores, já que no caso de uma classificação como a que traz o nome de Homero deixa ainda mais evidente essa relação muito além do paratexto em um livro. Isso nos leva a acreditar que, a exemplo dos casos de autobiografias e autoficção, essas instâncias são ainda menos suficientes para afastar narrador de autor, ou conforme o próprio crítico francês afirma não poder pressupor o leitor ou o autor a partir dessa estrutura narrativa (Genette, 2017, p. 341). Pelo contrário, muitas vezes esses artificios buscam justamente colar essas instâncias com efeitos diversos.

Outro ponto relevante para esta discussão sobre narrador, ainda sob o ponto de classificação de Genette, é a respeito das funções que essa instância pode articular no texto. Segundo o crítico, essas funções não devem ser observadas com muito rigor, já que nenhuma delas é inteiramente pura e sem conviência com outras. São elas: função narrativa, função de regência, função de comunicação, função testemunhal e função ideológica. A primeira função diz respeito à história, a segunda diz respeito à organização da história, a terceira privilegia a relação com o público, a quarta relaciona-se com a relação do narrador com as fontes de sua informação e a quinta com a relação ideológica do texto que é produzido com o seu narrador (Genette, 2017, p. 336–340).

Na apresentação realizada até este ponto, pudemos compreender quão tênue é a relação escritor-autor-narrador-leitor. Ainda tratando das funções de narrador de Genette, começaremos a destacar as narrativas em primeira pessoa, já que esse é o recorte definido para este estudo. A função de regência diz respeito à organização. Se essa organização é evidente em um texto, trata-se de uma ação do narrador ou do autor?

Genette afirma que “[...] o narrador pode se referir num discurso de alguma forma metalinguístico (metanarrativo no caso) para marcar nele as articulações, as conexões, as inter-relações, em resumo, a organização interna” (Genette, 2017, p. 336). Dessa forma, essas relações e conexões presentes em um texto é que interessam a partir da visão dele, pois buscamos verificar essa presença autoral evidente no texto literário como produção de sentido, independente da vontade ou conhecimento prévio do leitor. Para que esse texto chegue a ser lido, a compreensão é de que essa função de regência é primordial para que ele seja impresso em forma de livro e distribuído como literatura.

Se verificamos, por exemplo, o narrador de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, temos um narrador sem nome manifesto, sendo o único nome que o leitor tem acesso o do próprio escritor na capa do livro. Também são sugeridos traços (tempo e espaço) condizentes com um trabalho de ficcionalização de elementos da vida do escritor na narrativa, conforme trataremos adiante a respeito da discussão da presença de escritor nos textos literários. Em se tratando de um texto em primeira pessoa do singular, como estabelecer os limites das linhas desse fantoche que é o próprio narrador em relação ao marionetista, ou seja, o autor por detrás dessas linhas? A intenção não é, obviamente, afirmar que não há limites ou que não há presença dessas instâncias, mas justamente realizar uma classificação de foco narrativo que leve em conta a imbricação dessas instâncias a partir de constantes e que não seja necessariamente o autor em presença predominante nesse tipo de narrativa.

Em tal caso, se de alguma maneira não nos filiamos aos estruturalistas e pós-estruturalistas nos extremos da morte do autor ou da presença intencional no texto para refletir a noção de autoria, inicialmente lidamos com a discussão de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, originalmente publicado em 1998, mais especificamente na discussão realizada no segundo capítulo, “O autor”. No balanço realizado a respeito da teoria estruturalista francesa, o teórico belga traça discussões sob dois aspectos: o da intenção, enquanto a significação do texto e o sentido da obra a partir das interpretações dadas pelo ponto de vista do autor, bem como as teses que problematizam a morte do autor e, conseqüentemente, da intencionalidade; o das passagens paralelas, em que a crítica faz uso do método de utilização

da obra de um mesmo autor para justificar outra ou, por coerência, outro autor para justificar alguma passagem, repetição ou diferença percebidos em algum texto. Ambos os métodos são procedimentos proeminentes nos Estudos Literários.

Nos dois aspectos supracitados, não há como fugir das discussões que são feitas sem presumir a figura autoral na construção do texto. Pensar a obra de um/a escritor/a, seja ele/ela qual for, é reunir as contribuições dessa figura intimamente ligada ao contexto em que é produzida, inclusive no olhar que se faz para outros momentos históricos criados para a ficção. Por esse motivo, os Estudos Literários buscam identificar estilos, diferenças, semelhanças ou quaisquer outros critérios que sejam relevantes para publicação, reedição e circulação de obras de literatura, conforme já apresentamos a partir de Foucault. Quando, atualmente, verificamos um acionamento de pautas identitárias, buscando reconhecer o silenciamento de artistas fora da matriz hegemônica social, é justamente sobre pessoas escrevendo a partir de sua ótica e de suas experiências além da representação de personagens. Corroborando essa ideia:

Em todos os estudos literários formulamos hipóteses implícitas sobre a intenção do autor, como garantia do sentido. [...] O texto é mais coerente e mais complexo (mais interessante) sob essa hipótese que sob outra. Mas se o poema foi datilografado por um macaco, essa inferência não me é permitida, e tudo o que posso fazer é descrever o que cada frase gostaria de dizer se fosse verdadeiramente empregada. (Compagnon, 2014, p. 93)

Nesse trecho, há uma evidente defesa da intencionalidade, logo a presença do autor como possibilidade de produção de sentido. Não fosse isso, não faria diferença constar a autoria nas capas de livro, por exemplo. Os textos poderiam, caso nos descolássemos totalmente da noção de autoria, circular sem esse paratexto e ficássemos focados apenas no sentido próprio da obra sem essa relação. De mesmo modo, pensarmos essa atribuição e, segundo o crítico, ser mais complexo e interessante, pode ser olhado sob o ponto de vista de coisas inerentes à própria linguagem e caras à literatura que seriam desprezadas no caso de ser uma datilografia de macaco. Por exemplo, a autoficção e, em maior escala, a ironia são elementos largamente adotados por escritores e que, por vezes, sem a noção de autoria poderiam estar totalmente prejudicados nos sentidos prováveis.

Sem a intencionalidade ou o nome de Silviano Santiago na capa de *Mil rosas roubadas*, não faríamos inferências possíveis com a própria construção da história narrada. Em entrevista realizada por Luciano Trigo pelo portal G1 com o escritor, intitulada “Em ‘Mil rosas roubadas’, Silviano Santiago escreve uma biografia da vida interior”, de 2014, na época de lançamento da obra, o entrevistador questiona o paralelismo das histórias de amizade do narrador e de Zeca

em relação à amizade do escritor e de Ezequiel Neves, compositor de “Exagerado”, música interpretada primeiramente por Cazusa, a qual traz a expressão que dá título ao livro.

Todas essas camadas e paralelos não seriam possíveis sem o conhecimento intertextual da história do escritor ficcionalizada na narrativa. Então como afirmar que a intenção não importa nesses casos? Silviano Santiago cria efeitos com essa informação nessa entrevista mencionada. Ele faz questão de reafirmar que é um escritor enquanto o narrador é historiador e sequer menciona a relação da personagem com seu amigo Zeca. Esse efeito e esse jogo só são possíveis precisamente pelos elementos que trataremos nos capítulos seguintes.

Desse modo e a partir dessas observações, é possível compreender que a intencionalidade não se trata apenas de fazer essa verificação de sentido da obra a partir da autoria, mas de reconhecer essa ação como inerente ao acionamento de elementos que suscitam sentidos para alguns leitores.

O fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo pressupõe que o texto representa uma ação intencional. Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana. Não se deduza que estejamos limitados a procurar intenções da obra, mas que o sentido do texto esteja ligado à intenção do autor, ou mesmo que o sentido do texto seja a intenção do autor. (Compagnon, 2014, p. 93)

A partir do crítico literário, portanto, não há como desconhecer o escritor produzindo os traços de autoria e, conseqüentemente, a sua obra como resultado de uma intenção. Ao investigarmos a relação de contexto de produção com o texto, a temporalidade da narrativa, a constituição das personagens, dentre outros elementos, também nos debruçamos sobre o que o autor realizou de fato. Não há um trote da escrita sem cavalo, sem domador ou sem redondel. Não há uma busca de intenções específicas ou de interpretações vãs como “o que o autor quis dizer?”, entretanto o texto está escrito e o artifício da máscara narrativa assegura essas inúmeras possibilidades de espelhamentos.

João Adolfo Hansen, professor e crítico literário, publica “O autor” em coletânea organizada por José Luis Jobim intitulada *Palavras da crítica*, de 1992, em que ressalta como a noção de autoria com a qual lidamos em nossa discussão sofre transformações ao longo da história. Segundo ele, desde o século XIX é que há um crescimento dessa noção de autoria e, a partir das discussões de Karl Marx e Friedrich Engels, sobre o fruto das práticas produtivas e o trabalhador como representante dessa cisão da luta de classes, é ampliada a noção do texto como produto e posse de alguém no intuito de reunir a posição desse sujeito a partir de sua produção. Ele afirma:

Assim representada, a noção é um princípio explicativo que postula um nexo de necessidade entre efeitos de sentido e seu criador, tido como identidade prévia de uma unidade de intuição, ou de pensamento, nos acidentes de uma biografia. Como nome próprio de um indivíduo, o nome de autor classifica uma identidade civil-profissional: identifica um proprietário, regula direitos autorais sobre a originalidade de seu eu exposta às apropriações diferenciadas e diferenciadoras de seu valor. (Hansen, 1992, p. 11)

Nesse sentido, pensar o valor atribuído a alguma obra pelo seu nome de autoria é algo que vem dessa noção. Entretanto, essa ideia do autor presente como efeito de interpretação data da segunda metade do século XVIII e reforça a personificação do valor atribuído àquele produto ainda segundo Hansen (1992, p. 11–13). Isso quer informar que, para os leitores, o que pode ou não ser lido dentro dos gêneros textuais (romance, crítica literária, crônica, notícia, dentre outros) sofrerá o reconhecimento também pela mídia de reprodução e ainda pelo nome de quem escreve. Silviano Santiago escreve crítica e ficção, então o que garante a separabilidade completa de suas referências para a produção de seus textos? Como os filmes assistidos, os textos lidos, as peças vistas e outras referências não influenciam esse escritor em sua produção textual, seja ela qual for?

Devido a isso, para ler os textos literários produzidos no presente, a noção de autoria que insira completamente a presença do autor na obra ou que separe totalmente o escritor dela, a exemplo dos estruturalistas, é necessário que se leve em conta a pluralidade e proliferação de identidades e o acirramento de disputas a partir de discursos conservadores não só no mundo, mas também no que é criado como texto e ficção. Assim, a crítica literária poderá elaborar como os textos literários pretendem privilegiar certos tipos de personagens e representações e, conseqüentemente, fazem desaparecer algumas pessoas que não possuem direito de existência no cânone. Ou ainda, quando se elege tal representatividade, escolhe bem quem pode se camuflar nesse lugar e nem parecer tão gay, tão transexual, tão preto etc.

Assim, pensar a morte do autor ou do leitor também não significa de fato uma separação ideal para compreensão do texto. Refletir a autoria como confluência dessa realização e sentidos possíveis seja vindo da interpretação do leitor, seja de refletir certa intencionalidade (ou operações conforme chamaremos nesta tese) do autor é algo capaz de enriquecer o texto enquanto produto linguístico e passível de sentidos contextuais ou intencionais. Recorremos novamente ao professor brasileiro:

Não bastaria repetir a afirmação de que o autor desapareceu desde que seus ilustres avalistas, Deus e o homem, morreram juntos; importa marcar o espaço deixado vazio, observando-se a repartição dos silêncios e das falas para especificar a função que o desaparecimento faz surgir. (Hansen, 1992, p. 13)

Tal vazio é justamente a presença do silêncio compartilhado entre o texto, quem escreve e quem lê. O preenchimento desses vazios não é uma morte em si, porém é uma fonte inesgotável de surgimentos possíveis. No caso de que tratamos, o autor negocia com um leitor modelo ao produzir um texto que foge de uma normatividade ainda assim mostrando-se educado com a finalidade de ser aceito.

Ainda sob a ótica e reflexão a respeito da função de autoria no texto, Wayne Clayton Booth, crítico literário estadunidense e professor, em *Retórica da ficção*, de 1961, ressalta a questão do silêncio e dos espaços possíveis que a própria linguagem traz como um projeto deliberado do autor para confundir o leitor. Então, ele assevera que é um uso que se faz

[...] quando a perplexidade do narrador é usada não só para intrigar relativamente os factos de somenos na história, como também para destruir as convicções do leitor em relação à própria verdade, de modo a que o leitor esteja preparado para receber a verdade, quando esta lhe é revelada. Para desejar a verdade, o leitor tem primeiro que se convencer que não a detém. (Booth, 1980, p. 300)

Conforme observa-se no excerto, a relação que se estabelece com essa construção da história, ou as operações que autor e narrador em cumplicidade constroem, visa desestabilizar as convicções do leitor. O narrador de Silviano Santiago no romance focalizado aqui consegue contribuir com essa questão. Primeiramente, ele é um historiador e se acha responsável por fazer sua biografia, logo há uma competência presumida dele para realizar tal trabalho. Competência essa que somente ele mesmo acredita. O leitor vai tendo acesso a várias questões pessoais imbricadas na história, o que desestabiliza um pouco essa sua posição já que ela não se realiza focada em Zeca, mas no próprio narrador. Por fim, ele mesmo assume o controle do que era para ser biografia do outro e estabelece que sua subjetividade extrapolou, logo o próprio texto enquanto biografia se tornaria comprometido em seu intuito inicial. Se o leitor se convence inicialmente dessa proposição de biografia, há um pacto com essa palavra do narrador. Entretanto, haverá outros leitores que irão perceber antes da própria narrativa propor esse comprometimento subjetivo de um amigo ao contar os fatos que tenha selecionado para isso. Por isso, não é a verdade que é o mais importante, mas sim as revelações e as montagens feitas como propósito de recepção desse texto.

Pensar esse narrador como essa figura de manipulação do autor e do leitor, no sentido de que ambos identificam a sua fragilidade e ficcionalidade, também é um pacto estabelecido com o próprio texto. Segundo Booth (1980, p. 519), “[...] autor e leitor estão em conluio secreto, nas suas costas, acordados no padrão pelo qual o narrador é deficiente”. Conforme analisaremos adiante, o narrador de *Mil rosas roubadas* é deliberadamente passível de ser flagrado em seu

jogo em relação a Zeca, o “biografado”, e também em relação ao leitor. O leitor perceber ou não ou o autor como controlador dessa história, ou ainda deixar esse ideal fracassar, faz parte simplesmente de uma percepção que pode ocorrer antes ou até mesmo quando ele assume seu envolvimento no suposto projeto biográfico. E é nesse sentido que

[...] embora o narrador possa ter qualidades remissoras da mente ou coração, viajamos com o autor silencioso observando, como se fôssemos no banco de trás, o comportamento humoroso, vergonhoso, ridículo ou mau do narrador que vai ao volante. O autor talvez pisque o olho ou acotovele, mas pode não falar. O leitor pode simpatizar ou deplorar, mas nunca aceita o narrador como guia fidedigno. (Booth, 1980, p. 315)

Por esse motivo, as análises que serão feitas a partir do romance de Silviano Santiago consideram essa ideia do narrador como guia, entretanto não fidedigno. É perceptível esse jogo com o autor do texto, ou traços propostos pela voz autoral, que dão ao leitor essa possibilidade de ser guiado não sem percebê-lo. Desse modo, o leitor pactua, pretensiosamente, com o narrador como guia, entretanto todos observam solidariamente as construções presentes na diegese como artifício interpretativo proposto e tornam-se suscetíveis aos sentidos possíveis oriundos dessa viagem.

Além do ponto de vista de Foucault previamente apresentado, outro atraente para a classificação que começará a ser desenhada é a noção de heterodiscurso elaborado por Mikhail Bakhtin em “O discurso na poesia e o discurso no romance”, da obra *Teoria do romance I*, originalmente publicado em 1975 ainda que elaborado em 1930 com influência dos estudos dos formalistas russos. Nessa discussão, o teórico russo estabelece que um romance é obtido a partir da mistura de discursos no momento presente, ou seja, há uma confluência do romance enquanto gênero textual e sua relação com o cotidiano. Ele afirma:

Se imaginarmos a intenção, isto é, a orientação de uma palavra em forma de raio voltada para o objeto, então o jogo vivo e singular de cores e luz que tal palavra constrói nas facetas da linguagem deve-se à refração raio-palavra não no próprio objeto (como o jogo de imagem-tropo no discurso poético em sentido restrito, na “palavra isolada”), mas à sua refração no ambiente de palavras, avaliações e acentos alheios pelo qual o raio em direção ao objeto: o clima social da palavra que cerca o objeto obriga as facetas de sua imagem a entrarem no jogo. (Bakhtin, 2015, p. 49–50)

A partir desse excerto e das contribuições do filósofo da linguagem no sentido de reconhecer a polifonia nos textos, na literatura observamos esse raio produzindo diversos lampejos em direções distintas. Ao considerar a materialidade das palavras e o seu caráter arbitrário e contextual, a complexidade dos sentidos possíveis é levada a multiplicar tais direções. Quando consideramos, por exemplo, uma palavra aplicada em um poema e um

romance, a tratamos conforme o seu entorno. Uma palavra aplicada em um texto literário não é só a palavra em si. Ela carrega consigo todo o seu contexto, desde o autor grafado na capa da obra até os demais elementos paratextuais compondo a experiência de ler esse texto. Nesse sentido, esse “clima social” revela o que comporá o trabalho inclusive do crítico literário, outra voz refratada nessa relação.

Ao considerar que o texto produzido por Silviano Santiago é uma voz única, seja a produzida pelo narrador ou a do escritor, ignora-se justamente essa ideia do pensador russo de que as vozes vão sendo sobrepostas e gerando significados distintos no decorrer da história. O próprio título do livro que analisamos, *Mil rosas roubadas*, não faria o mesmo sentido para um leitor que não conhecesse a música interpretada por Cazuza em relação a quem a conhece. Se pensarmos esse título em relação à história, ligando à vida do intérprete da música, arrolando a história de Ezequiel Neves e de Silviano Santiago, as direções seriam muito diversas para serem ignoradas, afinal interessa para o leitor também o que faz parte do que Bakhtin nomeia como “ambiente de palavras”.

1.2 Quem trota? O cavalo ou o cavaleiro?

A partir do exposto, torna-se possível compreender a confluência de vozes imagináveis de serem encontradas em um texto literário e isso nos interessa na obra do escritor mineiro, uma vez que é possível reconhecer traços que vão se repetindo independente do gênero textual que ele produz. Acionaremos, a partir desse ponto, outro elemento fundamental para compreender essa classificação de narrador que propomos, especialmente sobre a obra de Silviano Santiago: a noção de autoficção. Conforme mencionado, há um jogo de vozes capazes de borrar os limites entre o que é o ficcional de fato e o que possui relação direta em relação com a vida do escritor, ficcionalizados ou textualizados. Ao colocar esses traços na obra, pressuporíamos, sem muito hesitar, uma ideia de autoficcionalização ou elementos autobiográficos.

Philippe Lejeune, professor e teórico francês, é um expoente nos estudos que surgem a partir da ideia de autobiografia e de pacto autobiográfico, proposto em 1975, na obra *O pacto autobiográfico*. Em 2005, em “Autobiografia e ficção”, trinta anos após lançar as bases para as discussões de que tratam essa temática, ele discute a dissociação cartesiana que a crítica estabelece sobre os limites de romance, autobiografia e outras formas de ficção do autor na literatura:

Pensava poder falar sobre a autobiografia, gata borralheira da literatura, sem provocar ciúmes no romance, gênero-rei. [...] o ato de definir a autobiografia, e conseqüentemente de levá-la a sério, de respeitá-la, de valorizá-la, de reconhecer nela um território de escrita, remobiliza instantaneamente aqueles que decidiram acantoná-la fora do campo sagrado da criação, ao lado de servidões desinteressantes da vida quotidiana, como pagar impostos ou escovar os dentes. – Há na França tanta hostilidade e irritação em torno da autobiografia “autêntica” que certo número de escritores acampam, se posso dizer assim, “ilegalmente” em seu território. Eles mobilizam, dizendo claramente fazê-lo, a experiência pessoal, às vezes o próprio nome, brincando assim com a curiosidade e a credulidade do leitor, mas batizam “romance” textos nos quais dão um jeito de entender a verdade, tratando-a como querem. Essa “zona mista” é muito frequentada, muito viva e sem dúvida, como todos os lugares de mestiçagem, muito propícia à criação. (Lejeune, 2008, p. 108)

Esse trecho evidencia como se encontra, inclusive no momento presente, o desenvolvimento dos estudos que tratam sobre a ficcionalização de autores, ou elementos biográficos deles, em seus textos literários. A pressuposição de “autenticidade” e “ilegalidade”, conforme indica o teórico francês, sobre o que é autobiográfico de fato, romanesco ou outras formas de caracterizar essa ficcionalização de si, leva a credibilizar ou, paradoxalmente, a derrotar esse tipo de “mestiçagem” na literatura. Isso faz com que muitas vezes as próprias experiências de leitores sejam singulares, já que o leitor que não tem conhecimento da vida do autor vai ter uma experiência enquanto o que já conhece, ou até tenha lido outras obras, obtenha possivelmente outras interpretações. E é assim mesmo um processo de leitura: desigual e subjetivo.

Um outro exemplo, além do mencionado a respeito de *Mil rosas roubadas*, dessa produção de uma zona mista na literatura produzida por Silviano Santiago, é a obra *Menino sem passado*, de 2021, em que os elementos paratextuais apontam para uma biografia sobre a infância do escritor, entretanto a ficha catalográfica do livro sinaliza para “Ficção brasileira”. Se, portanto, necessitasse da catalogação como “autobiografia autêntica”, seria a obra dele uma forma de borrar essa classificação, já que o “narrador” da obra não se assume enquanto o nome do escritor grafado na capa do livro, entretanto também não o nega.

Outro exemplo para esse jogo proposto pelo autor, ainda sobre essa mesma obra, é a capa desse livro. A ilustração é um desenho de um perfil grego, datado de 1968, de Jean Cocteau, mesmo artista utilizado pelo designer responsável pela editoração da capa de *Mil rosas roubadas*, conforme mencionamos na “Introdução”. Na contracapa do *Menino sem passado*, há a ilustração original com as informações de autoria. Em 2008, Santiago também registrava outra ilustração desse mesmo artista para justificar sua afeição com esse jogo de vida e ficção. No artigo “Meditações sobre o ofício de criar”, afirma:

Um dos grandes temas que dramatizo em meus escritos, com o gosto e o prazer da obsessão, é o da verdade poética. Ou seja, o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção. Trata-se de óbvio paradoxo, cuja raiz está entre os gregos antigos. Recentemente, encontrei a forma moderna do paradoxo num desenho de Jean Cocteau, da série grega. [...] No desenho vemos um perfil nitidamente grego, o do poeta e músico Orfeu. De sua boca, como numa história em quadrinho, sai uma bolha onde está escrito: “Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité” (Sou uma mentira, que diz sempre a verdade). Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. De um lado, a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas, etc.), do outro, adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental. (Santiago, 2008, p. 178)

Assumidamente pelo próprio Silviano Santiago, portanto, podemos lidar com a despreocupação, tanto dele quanto de Lejeune, de categorizações estanques, ou “autênticas”, dessas produções textuais, as quais, entretanto, não podemos deixar de entender somente por meio do viés teórico que vem sendo desenhado pela crítica, bem como de compreender os efeitos que esse trabalho propõe. Desse modo, tanto os limites entre vida e obra quanto o jogo com ser mentira e verdade dão tônica ao interesse do escritor mineiro.

Outro exemplo desse tipo de execução é quando Santiago, a exemplo do que fez na capa do livro já mencionado em contraste com outra produção crítica, escreve o texto “Invento-me monstro”, publicado em 2000 na coletânea *Artelatina*, organizada por Heloísa Buarque de Holanda e Beatriz Rezende, não de maneira inédita, já que se trata do “Exórdio” do romance do escritor *Viagem ao México*, de 1995. Nesse romance, em sua orelha, há a proposição de que se trata de uma “prosa-limite”. Ou seja, ao contar a viagem do francês Antonin Artaud ao México, em 1936, dialogando com o narrador e o personagem Artaud, Santiago produz “[...] ao mesmo tempo ficção, biografia e ensaio” (Santiago, 1995). Assim, percebemos uma falta de separação radical das proposições teóricas, críticas ou literárias do escritor, o que presumiria, ainda, uma possibilidade imanente de autoficção, ainda que ele jogue com seus textos colocando todas as coisas na conta da ficção. Percebe-se que Santiago não lida de forma dicotômica ou estanque com a crítica especializada da temática e tal qual a crítica atual dessa vertente também já provoca mais relativismos que a origem desses estudos.

O termo *autoficção* surge em 1977 a partir de Serge Doubrovsky, quem propõe esse viés de leitura para seu romance *Fils*. O trabalho dele, o qual trataremos adiante, é uma resposta ao de Philippe Lejeune, de 1975, focado em dar luz à discussão sobre as autobiografias a partir de um pacto necessário para solucionar a dicotomia autobiográfico ou ficcional. Entretanto, ao se

tratarem, grosso modo, de incursões do autor na obra literária, Lejeune estabelece também sua posição de observação para essa questão e afirma:

[...] uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro). Embora intuitiva, essa definição possibilita desenhar os contornos de uma extensa classe, de um rico conjunto de textos: uma região literária parece dessa forma emergir do limbo da leitura. (Lejeune, 2014, p. 26)

A noção do professor e ensaísta francês, portanto, sobre a autobiografia e sobre a autoficção é de que elas produzem uma “região literária”, ou seja, um conjunto de textos de uma autoria, seja ele ficcional ou autobiográfico, resultando em uma série de produções que podem ou não dialogar a depender do leitor. Isso compactuaria inclusive para a noção de função autor criada por Michel Foucault. Se eu tomo por “região” toda produção, poderia presumir que qualquer gênero literário pertence à Literatura, por exemplo. Justamente por isso que a ideia de pacto autobiográfico é baseada na problematização de que a categorização estrita desses limites é inócua. Tal ideia pode ser percebida na obra e na proposição de Silviano Santiago, seja crítica ou literária, uma vez que ele mesmo estabelece, conforme indicamos e citamos seu artigo “Meditações sobre o ofício de criar”, formas de questionar esses limites.

Outra vertente passível de lidar com a ficcionalização de si na obra é a dos estudos de autoficção em decorrência da ideia proposta por Doubrovsky. Jovita Maria Gerheim Noronha, em 2014, organiza uma coletânea de textos intitulada *Ensaio sobre autoficção*. Nela, encontra-se a indicação dessa primeira aparição do termo (Noronha, 2014, p. 7), bem como a organização de textos que permitem compreender, anos após o surgimento do termo e com estudos que compõem, inicialmente na França, um campo de estudos em literatura.

No texto “O último eu”, Doubrovsky, revisitando o conceito criado por ele mesmo 40 anos após, afirma:

Queria simplesmente expressar meu derradeiro sentimento de um "último eu", ao fim de 40 anos de prática autoficcional. No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. [...] Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua "sinceridade", seu desejo de "veracidade", comporta sua parte de ficção. (Doubrovsky, 2014, p. 122)

Pareceria, a partir desse excerto, que o escritor e crítico trata da autobiografia como uma prática de autoficção ao informar que faz autoficção há 40 anos e que a autobiografia e o romance não se opõem. Entretanto, ele é categórico ao estabelecer diferenciação de limites em

seus trabalhos. Em comum entre ele e Lejeune está a importância da presença do nome próprio (homonímia entre autor-narrador-personagem). Em diferenciação com a autobiografia, Doubrovsky insiste sobre a elaboração da narrativa. Ou seja, ainda que a forma de narrar não esteja verossímil com a história referida, continuaria sendo uma autoficção. O objeto, portanto, seria autobiográfico e a forma seria ficcional. Por isso, no trecho citado, ele reafirma que a memória não é completa e, justamente por esse motivo, está sujeita a ser ficcionalizada.

Essa noção aplicada à obra objeto de análise nesta tese não poderia ser percebida de forma veemente, já que *Mil rosas roubadas* não traz sequer a homonímia do narrador com o autor, pois o narrador não tem nome. A inferência de relações entre a vida de Silviano Santiago e do narrador-personagem é incumbência do leitor, desse modo, produzindo incertezas quanto à classificação analítica que possa ser adotada entre essas. Não há como dissociar, ainda, que sendo crítico literário, Santiago é capaz de justamente jogar com esses limites. Ele afirma também no artigo que citamos:

Na infância, já era multiplicadoramente confessional e sincero, era autoficcionalmente confessional e sincero. O discurso confessional – que nunca existiu no domínio público – se articulava e se articulou desde sempre pela multiplicação explosiva dos discursos autobiográficos que faziam pacto com o ficcional. O discurso confessional – que na verdade não o era, era apenas um lugar vazio, desesperador, preenchido por discursos híbridos – só poderia estar plena e virtualmente num feixe discursivo, numa soma em aberto de discursos autoficcionais, cujo peso e valor final seriam de responsabilidade do padre-confessor – e, hoje, de meu leitor. Ao padre-confessor e ao leitor passava algumas histórias mal contadas. (Santiago, 2008, p. 177)

Nesse trecho é possível perceber que, ao ser “multiplicadoramente confessional”, pressupomos a habilidade, desde a infância do escritor, de construir narrativas a partir de situações vividas. No campo da ficção e da crítica, portanto, Santiago encontra espaço para produzir-se ficcionalmente e de modo público sem hesitar e se confessando sobre isso dobra a sua aposta na confusão entre autobiografia, confissão e autoficção. Ao se sentir disponível em produzir esse jogo, seja na esfera crítica, seja na ficcional, o escritor consegue lançar em seus textos a justificativa que aborda a autoficção, os discursos autobiográficos e as suas ficções enquanto produtoras dessa unidade discursiva que aponta para o escritor sem uma problemática que prejudique, por alguns limites estabelecidos pela crítica especializada em um campo, os predicados a respeito do que produz.

Nesse sentido, o que Silviano Santiago produz, então, vai ao encontro das observações contemporâneas dos precursores dos estudos de autobiografia e ficção. Essa forma de confluir em suas produções a sua presença pode ser um dos fatores de reconhecimento, pois ao produzir

ineditismos, provoca outros olhares para sua produção. E isso reflete o momento presente da literatura, conforme reconhecemos ainda no texto atual do precursor da autoficção, em diálogo com a sua primeira produção de 1970:

Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida. (Dobrovsky, 2014, p. 122–123)

Portanto, a partir do exposto pelo criador do termo autoficção, destacamos que Silviano Santiago consegue inventar, conhecendo tão bem as teorias que poderiam basear a análise de sua obra, sua própria forma de lembrar a si com singularidade também apontando para fora de si. E, conforme trataremos adiante, ao trazer a temática homoerótica de maneira tão polida e controlada, estabelece negociações com quem o lê, seja quem for.

Conforme viemos traçando até o presente momento, poderíamos então caminhar para um ponto em que, ao esboçar a presente proposta teórica, apresentaríamos uma diluição das instâncias de autor, narrador e personagem na obra de Silviano Santiago, já que tratamos de tais questões nas teorias que trouxemos e chegamos a esse ponto de discussão dessa “zona mista” envolvendo autoficção e autobiografias. Todavia, nosso propósito não aponta para essa diluição de limites, mas de compreender que, em se tratando de uma sociedade normativa no que tange, dentre várias questões, às sexualidades tidas como desviantes ou as normas estabelecidas para a crítica literária – inclusive sobre o que vem a ser literário ou não – ao propor operações visíveis no texto, o escritor consegue justamente singularizar-se enquanto autor reconhecido mirando para um “cânone”.

Vicent Colonna, além de escritor, também estudou filosofia na Universidade de Paris – Sorbonne e foi o primeiro estudioso a publicar uma tese sob a orientação de Gérard Genette. Em texto intitulado “Tipologia da autoficção”, publicado na coletânea organizada por Jovita Noronha, o crítico propõe a ideia de “autofabulação” e a partir dela outras formas de autoficção, como a “autoficção fantástica”, o autor inventando para si uma vida ao mesmo tempo em que participa da narrativa enquanto personagem; a “autoficção biográfica” em que ele trata como a mais difundida e que, por vezes, é confundida com a autobiografia, uma vez que o autor indica traços de sua vida para a narrativa; a “autoficção especular”, em que o escritor se coloca enquanto personagem se refletindo na narrativa fictícia; a “autoficção intrusiva” (autoral), em

que um narrador-autor se revela sem ser uma personagem. Por fim, a “autoficção intrusiva (autoral)”, em que ele aponta:

[...] o que mostra essa autoficção autoral (da palavra latina *auctor*, que originará "autor" e cuja significação era muito larga: "aquele que faz crescer ou aumentar", "fundador": "instigador", "fonte", "responsável", "autoridade") é que, no cerne da atividade literária, opera uma pulsão de afabulação de si, às vezes plenamente realizada, muitas vezes recalcada. No momento em que um escritor começa uma narração ou um poema, ele tem a possibilidade de se ficcionalizar. A função narrativa lhe dá liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação à história contada, por alusões, comentários, à expressão da sua verve, para se construir como "herói extra". (Colonna, 2014, p. 65)

Aplicar essa noção ao texto de Silviano Santiago, já que não há uma homonímia explícita de narrador, personagem e autor, parece ser algo producente. Isso pelo fato de que o perceptível, a partir do excerto, é justamente a pulsão de fabulação de si, propondo a presentificação dessa fonte da qual emana o texto. Entretanto, retornando ao ponto inicial da proposição de autoficção de Doubrovsky, Colonna justamente produz uma contradição do próprio termo quando criado, uma vez que aponta para a descrição de uma ficcionalização do autor, embaraçando as fronteiras de autor, narrador e escritor.

Perante o exposto até esse ponto sobre a autoficção na obra de Santiago, o máximo que poderíamos atribuir a essa forma de criar do escritor diz respeito às ideias recentes de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky e Vicent Colonna no sentido da produção de uma zona mista, ainda que não *stricto sensu* uma autoficção, a não ser aquela de maneira intrusiva. Outra pressuposição, ou acusação, bastante presentes nas discussões desse campo crítico diz respeito a uma ideia de narcisismo⁵, já que se autofabular ou criar uma personagem a partir de si seria um exercício de espelhamento de si.

No limiar entre narcisismo, como crítica à autoficção, ou utilização de repertório de vida do autor como base para uma ficção, também há como recorrer à discussão realizada no campo das escritas de si. Nela um dos referenciais mais importantes é, novamente, Michel Foucault com o texto “A escrita de si”, publicado originalmente em 1983. Nesse texto, o filósofo parte da ideia das *hypomnemata*, uma escrita base para publicações posteriores, e das

⁵ Na psicologia, o termo "narcisismo" foi adotado para descrever um traço de personalidade caracterizado por uma preocupação excessiva com a própria imagem e autoestima. Há uma doença para os casos mais graves, chamada de Transtorno de Personalidade Narcisista (TPN), e é uma condição mais grave em que os padrões narcisistas de comportamento causam prejuízos significativos nas relações interpessoais e na vida cotidiana. O termo é utilizado para críticos à autoficção e à autobiografia, tentando não considerar alguns textos como literários, conforme apresenta nossa discussão.

correspondências como formas de conhecer e compreender o sujeito que passa a se inscrever nos textos a partir de suas seleções e também de como quer ser visto. Para ele,

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso. (Foucault, 2002, p. 141)

Desse modo, a obra de Silviano Santiago, ao propor uma criação de um narrador que busca sua verdade para escrever a vida do amigo, reflete essa combinação do que está sendo dito, enquanto história, suas motivações e suas escolhas sobre o que é verdade. Ao mesmo tempo, ela também provoca o leitor ao exercício do espelhamento em si e no modo como vai se acreditando no que é narrado.

Quando pensamos a respeito de escritos que tratam de corpos marginalizados, esses corpos foram sempre escritos aos olhos de homens que eram autorizados a esse exercício. Logo, a emergência de escritas que sejam produzidas no ponto de vista de quem vive resulta em outras formas de narrar, seja na história ou na literatura. Isso não é o que ocorre na obra de Silviano Santiago, conforme analisaremos nos capítulos seguintes. Tal narrador se preocupa muito mais em manter suas imagens e seus valores normativos do que de fato relativizar as descrições realizadas do amigo, pensando em um foco que lide com alteridade e respeito pelo outro. Levando em conta isso, esse exercício de suposto espelhamento com a vida do escritor, ao tratar o outro de maneira estereotipada, não reflete em nada para a questão social narrada.

Coaduna ainda a esse pensamento para nossa análise do narrador de *Mil rosas roubadas*, o que Foucault (2002, p. 149) afirma sobre como essa escrita de si é controlada e regulada pelo sujeito: “É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”. Nesse sentido, ainda que o narrador de Santiago revele traços de sua personalidade e seus sentimentos, suas escolhas vão sendo confessadas na mesma medida. Então, às críticas que tratam de tais escritos como exercício narcísico, é necessária uma reavaliação no sentido de que, à luz de Foucault, os textos podem ser lidos nesse viés de que há uma busca de “[...] fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio quando se aferem as ações cotidianas às regras de uma técnica de vida.” (Foucault, 2002, p. 160)

Essa ideia de se autonarrar também pode ser observada, ainda que timidamente, como exercício crítico de Silviano Santiago. Em "O narrador pós-moderno", texto publicado originalmente em 1986, o crítico discute a figura do narrador na literatura contemporânea, marcada por um contexto pós-moderno. A partir de sua leitura das teorias sobre o narrador, de

Walter Benjamin, ele elabora que a beleza da narrativa hoje é justamente a que Benjamin menos valoriza: a perda da utilidade da narrativa e o narrador pós-moderno como produtor de uma sabedoria em decorrência da observação de uma vivência alheia a ele.

Para Benjamin⁶, a modernidade caracterizou-se pela perda da "aura" da obra de arte original, à medida que a reprodução técnica permitia sua disseminação em massa. Além disso, ele argumentou que a experiência da narrativa também foi afetada por essa reprodução técnica e pela cultura de massa. Assim, a tradição oral e a figura do narrador tradicional desapareceram gradualmente, substituídos por meios de comunicação de massa e formas fragmentadas de narração. Esse narrador chamado tradicional, alguém que tem uma experiência direta da vida, que acumula histórias ao longo do tempo e as compartilha com os outros de forma oral, perderia sua posição central nas obras literárias, dando lugar a múltiplas vozes e perspectivas narrativas. Enquanto o narrador tradicional fica enraizado em sua cultura, transmitindo conhecimentos e experiências pessoais de forma direta e autêntica, o narrador viajante adquire outras histórias para narrá-las a partir de diferentes culturas e lugares que ele vivenciou em suas viagens.

Nesse sentido, para Silvano Santiago à luz de tais discussões, isso causa a fragmentação e a heterogeneidade, passando a ser características fundamentais da narrativa contemporânea, que busca representar a complexidade do mundo contemporâneo. Ao pensar essa própria ideia aplicada à escrita de si, marcada por subjetividade e efeitos da própria memória e forma de querer ser visto, lido ou reconhecido, faz com que esse narrador vá se complexificando cada vez mais. Isso difere, basicamente, da própria ideia de narrador moderno de Benjamin, o qual se afasta da profundidade da experiência pessoal e cultural do narrador tradicional.

Santiago, observando a ficção de Edilberto Coutinho, destaca que o narrador pós-moderno não é mais uma figura que detém o controle absoluto da história, mas um conjunto de vozes e pontos de vista que se entrelaçam e se contradizem por vezes. Para o crítico, essa abertura narrativa reflete a necessidade de se questionar verdades absolutas e de se considerar múltiplas perspectivas em relação ao mundo. E aponta:

Dar palavra ao olhar lançado do outro [...] para que possa narrar o que a palavra não diz. Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados. (Santiago, 2002, p. 56)

⁶ A contextualização de Silvano Santiago do termo "aura" se dá a partir de Walter Benjamin e a definição do termo é encontrada em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, originalmente publicada em 1935 e ainda em consonância à discussão de narrador encontrada em "O narrador: contribuições a partir da obra de Nikolai Leskov", disponível em *Magia e Técnica, Arte e Política*, originalmente publicada em 1936.

Por um lado, o crítico Santiago aponta para certo “narcisismo esquartejado”, como um reflexo da ambiguidade e da instabilidade típicas do pensamento pós-moderno. Por outro, as suas próprias produções literárias apontam para a aplicação dessa ideia, já que a produção de verdade de um sujeito, ou a forma de ficcionalizar a si mesmo e estabelecer o seu ponto de vista a partir de uma situação vivida, não está sujeita à comprovação, mas de uma exploração do desenho exatamente desse ponto de vista na ficção. Desse modo, propõe uma mistura complexa entre sentir-se superior e ferido.

Assim, ainda com base nesse texto de Silviano Santiago, esse exercício continuaria enaltecendo a incomunicabilidade de experiência (do narrador-personagem), enaltecendo ainda mais o seu carácter ficcional. Ou seja, mesmo em um mundo onde a palavra parece ter perdido parte de sua influência e significado, isso pode refletir a desvalorização da comunicação verbal em meio a outros meios de expressão e formas de comunicação da própria experiência ao refletir um olhar muito particular. Ao tratar como um anacronismo, há uma indicação de que o narrador percebe sua própria palavra como desatualizada ou fora de contexto, uma vez que a narrativa linear e tradicional de uma vida pode parecer inadequada para compreender a complexidade e fragmentação da vida em tal contexto. Entretanto, conforme trataremos adiante, a relação de olhar do leitor para esse exercício será importante para aperfeiçoar o exercício de operações do narrador.

Esse exercício ficcional pode ser refletido ainda sob a ótica de Luiz Costa Lima, a partir do seu texto "Persona e sujeito ficcional", de 1991, em que ele argumenta que a persona e o sujeito ficcional são entidades distintas que interagem de maneiras complexas para criar uma narrativa, entretanto, sob um pretexto de fábula:

A tantas vezes repetida identidade do autor é uma fábula do registro civil. Ela parte do pressuposto que o produtor de obras é uma fonte pela qual jorra a mesma água. Pode-se admitir que, como diz o famoso fragmento “para os que entram nos mesmos rios, afluem sempre outras águas”. Mas ao senso comum parece inaceitável que, rolando pelo mesmo rio e advindo da mesma origem, a água sempre outra não seja a mesma água. Quem entretanto nos disse que a unidade empírica, i.e., a presença do mesmo autor, implica a presença da mesma fonte? Afinal, que é esta tal unidade empírica, o autor de obras? (Lima, 2021, p. 42)

A partir desse excerto, então, a ideia de que a persona considerada por Luiz Costa Lima é uma forma de mascaramento, em que o autor ou o narrador escondem por trás de sua própria identidade a pessoa que é basicamente a forma de ficcionalizar de diversas formas o escritor. Isso conflita, em certa medida, com o que Silviano Santiago propõe em seu texto anteriormente citado, já que as palavras para ele continuam provocando a incomunicabilidade de que trata

Benjamin. Não obstante, é importante a metáfora da água de Costa Lima, em que ela possa ser “outra” ou “mesma”, o simbolismo desse elemento, principalmente na literatura e na filosofia, é frequentemente usado para representar a fertilidade, a renovação e a transformação, reiterando a mutabilidade das máscaras apartadas do escritor. E isso também retoma o que dissemos anteriormente sobre Barthes e o *e/ou*.

Desse modo, para Silviano Santiago, a mesma fonte pode ser vista justamente como uma forma inesgotável de produzir resultados diversos e não deixa de ser fonte, ou seja, borra as demarcações do que é real e ficcional, por isso sua produção sempre tensionando tais limites. Já citamos alguns momentos em que a memória do escritor passa a compor não somente seus textos ficcionais, mas também os escritos críticos. Nesse sentido, é justamente a memória dessa fonte que é responsável por jogar com o resultado desse jorro para seu leitor, independente do gênero textual atribuído a esses textos.

Costa Lima afirma ainda em seu texto:

Produto direto e imediato da ótica da persona, o memorialismo é uma ficção naturalizada, i. e., uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro de verdade. [...] as memórias explícitas/implícitas de um autor são preciosas para o exame de sua recepção: elas preparam o retrato que o autor promove para a adoção do público. [...] Por isso, entre a ficção naturalizada das memórias e a ficção desnudada se intercala o controle ficcional; este controle domestica e apaga as marcas do deslocamento que caracteriza sua via oblíqua própria. (Lima, 1991, p. 53)

A partir desse trecho, portanto, podemos compreender que o controle ficcional, para Costa Lima, é o que intercala a ficção das memórias e a ficção desnudada. Segundo essa ideia, quanto mais persuasivo e solidamente construído for o universo ficcional, maiores são as chances de os leitores se conectarem emocionalmente com a narrativa e seus personagens e, conseqüentemente, naturalizar a fábula do autor. Por isso, difere da perspectiva que adotamos, já que a memória, seja ela produzida ficcionalmente ou criticamente, é a mesma acionada para produção de um texto. Ainda que haja um trabalho, seja de edição, de pesquisa ou de invenção de uma persona, importa nesse ponto justamente o que, no trecho acima, o crítico brasileiro denomina como domesticação, divergindo da ideia de controle ficcional.

Ao se tratar do texto de Silviano Santiago em análise nesta tese, temos justamente uma ironia ao não camuflar os indícios de autoficcionalização ou de jogar com essas nuances, evidenciando que não há, de fato, tal controle ficcional. Se uma obra aponta tanto para fora, com muitas intertextualidades, tais quais analisaremos no Terceiro Capítulo, está justamente indicando que tal controle é uma falácia e, nesse sentido, também tratar algo como

“memorialismo” não vai descolá-lo da ficção, tal qual discutimos a respeito dos teóricos franceses abordando a autoficção e a autobiografia.

Se há um controle no texto, como separá-lo completamente da sua figura autoral ou ainda do escritor? E é nesse sentido que estabelecemos essa escrita de Silviano Santiago como expoente dessa visão que opera o texto para seu público, tornando textos de temática homoerótica mais legíveis, já que eles negociam com a normatividade heterossexual compulsória. O controle de Costa Lima reitera o poder exercido por autores nos narradores, autores ou instâncias ficcionais sobre a construção e manipulação do discurso na ficção e para ele é possível apartá-los. O que Silviano Santiago realiza é devolver e borrar a capacidade de distinguir quais eventos, personagens e informações são as responsáveis pela construção de um texto ficcional, bem como o estilo e a estrutura do texto ficcional. Isso se dá colocando memórias em textos de ficção, autoficcionalizando-se sem nome, colando a temporalidade das narrativas com eventos reais da própria vida, criando vozes dissonantes no próprio texto, provocando contradições e ironias, dentre outras estratégias.

A operação produzida por Santiago demonstra que a escrita, tal qual a produção de identidade, vai sofrendo transformações ao longo dos anos e sendo modificada quando colocada em contraste com o seu contexto e as mudanças inerentes a essa temporalidade. Os escritos críticos da época em que Silviano Santiago inicia sua jornada estavam sujeitos às regras e às normas daquele momento, por exemplo. Ao passar dos anos e com o acúmulo de repertórios, é factível que haja revisões, ampliações ou modificações, inclusive de maneira drástica, sobre o que foi feito. Do mesmo modo, a produção literária e suas possibilidades de catalogações também estão sujeitas aos mesmos exercícios.

Assim sendo, localizamos que a produção textual e a identidade estão sujeitas à noção aplicada a elas no momento da produção. Identidade e subjetividade são conceitos intimamente relacionados na medida em que ambos se referem à forma como as pessoas se veem e se experimentam no mundo. Isso significa dizer que Silviano Santiago não vai deixar de lado sua identidade de escritor literário para produção de seu texto crítico ou vice-versa. Do mesmo modo, a identidade é formada através da interação com o mundo e com outras pessoas, e é influenciada por fatores biológicos, sociais, culturais e psicológicos. Assim, os fatores externos vão contribuindo para a visão que o escritor vai estabelecendo sobre si em diferentes momentos, o que acaba refletido em seus textos, já que à luz de Luiz Costa Lima trata-se dessa fonte única.

A relação entre identidade e subjetividade também molda como a pessoa se vê e se experimenta no mundo. A identidade influencia a subjetividade e essa, conseqüentemente,

influencia na memória em seus diversos momentos, uma vez que a forma como uma pessoa se percebe pode levar a mudanças em sua identidade ao longo do tempo. Desse modo, o que pode ser lido como um texto literário associado a uma vertente específica, em determinado tempo, pode sofrer ressignificação se colocado em confronto com outras vertentes. E a mesma suposição vale para enxergar a si mesmo no contexto social. Certamente, Silviano Santiago atualmente se observa de outra forma quando comparado a outros momentos, justamente pela ressignificação de acontecimentos e vivências. Por isso, a identidade e a subjetividade são conceitos que são construídos socialmente e culturalmente, ou seja, são determinados pela cultura, pelas normas e pelas expectativas da sociedade e do próprio sujeito.

Portanto, pensar a produção de uma autoficção vai ao encontro diretamente dessa ideia de identidade, já que para se escrever no mundo, é necessário se localizar aos olhos do outro para compreender a forma de se narrar. A respeito dessa ideia, Diana Klinger, professora e pesquisadora, traça, em sua obra *Escritas de si, escritas do outro*, publicada inicialmente em 2007, a ideia de que a ficção brasileira e latino-americana a partir dos anos 1990, passa por um novo panorama que está intrinsecamente ligado à noção de identidade. Ela parte da ideia de que há um “retorno do autor”:

Esboçamos aqui a hipótese de que o “retorno do autor” – a autorreferência da primeira pessoa – talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado. Acredito que na atualidade já não seja possível reduzir a categoria autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, [...] torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”. (Klinger, 2012, p. 30–31)

A partir dessa ideia, pode-se compreender como a ideia de “retorno” apresentada pela teórica demonstra essa tendência contemporânea permitindo a elasticidade da ideia de autoria quando podemos perceber, por exemplo, que o autor de todo modo nunca tenha ido para que assim pudesse “retornar”. Trata-se desse movimento de recalcar, reaparecer e expor uma ficção que vai se construindo em camadas possíveis a partir dessa significação obtida do contato entre os elementos que se produz um texto – autor, narrador, texto – e sua recepção.

Por isso é que essa ideia de recalcar e reaparecer, enquanto voz autoral ou o seu repertório, não é uma questão que pode ser levada a ferro e fogo na obra de Silviano Santiago. Além dos exemplos já mencionados, a narrativa *Em liberdade*, de 1981, também pode corroborar essa ideia. Como poderia o escritor ficcionalizar a vida de outro escritor brasileiro

(Santiago, 1994), no caso Graciliano Ramos, sem seu conhecimento crítico prévio? Do mesmo modo, o jogo também é realizado em *O falso mentiroso*, de 2004, em que desde a foto da capa, retrato em preto e branco de um bebê, o leitor é convidado a adentrar em um jogo de espelhos com seu duplo, o narrador Samuel Carneiro de Souza Aguiar, jogando a partir de suas cópias e possivelmente “verdadeiras” memórias, já que o título aponta para um jogo bem-humorado das inúmeras leituras possíveis com o conhecimento dessas nuances narrativas. Percebemos, ainda, como esse título dialoga com o artigo “Meditações sobre o ofício de criar” em que ele traz a citação retirada do artista plástico repetido em pelo menos duas capas de romances e explicado no artigo. Assim, é necessário afirmar que a linha separatista entre real e ficção não é necessariamente uma questão.

Mediante o exposto, consoante os pensamentos a respeito da produção de ficção associados à ideia de autoficção e autobiografias quanto das questões identitárias apontadas até aqui sobre Silviano Santiago, podemos ainda acionar o que Diana Klinger observa:

[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a 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. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (Klinger, 2012, p. 50, grifos da autora)

Observado o excerto, compreendemos que a singularidade da produção de Silviano Santiago vai ao encontro dessa ideia de um sujeito que encena a sua vida inclusive em sua obra para reforçar a ideia de que o autor nunca foi, ou o retorno apontado por Diana Klinger. Não se trata, essencialmente, de que o leitor vá buscar esmiuçar a vida do escritor para que faça sentido o que está exposto em sua obra. A questão é que o pouco que se sabe possui relação com ela já é suficiente para compreender que não se trata somente de um exercício narcísico, mas que o escritor está, mais ainda na atual fase de sua produção, repetindo a fórmula aplicada já em outros romances, propondo limites amplos sobre o que ele considera ser ficção, inclusive a que cria sobre si mesmo.

Assim, então, se desconsideramos que Silviano Santiago opera exatamente no tratamento autoficcional do seu texto, como em *Mil rosas roubadas*, e ainda se não há relação com o que é nomeado como autobiografia, ficando apenas as ideias próximas a essas teorias para a forma singular dessa escrita de si, seria possível pensar que o escritor brasileiro propõe uma zona fronteira dessas teorias? O que expusemos até aqui, além de afirmar isso, também corrobora o pensamento de que, ainda que seja crítico literário, não há exatamente uma filiação

de Santiago com alguma questão específica além do exercício da escrita literária na contemporaneidade. Notadamente não há como desconectar o repertório adquirido em anos de estudo para produzir textos, por esse motivo tratamos sobre Luiz Costa Lima e a fonte inesgotável que, por vezes, jorra a mesma água.

Para finalizar essa etapa da reflexão crítica e partir efetivamente para a delimitação de nossa proposta teórica, ressaltamos que há exercícios teóricos que coadunam essa ideia. Destacamos, assim, a tese de Luana Marques Fidêncio, *Particularidades absolutas – a autoficção como um procedimento literário em César Aira*, de 2019. Nela, a autora foca em apresentar uma abordagem da autoficção como procedimento que não está necessariamente preocupado em cotejar a vida e a obra de um escritor, mas de destacar o trabalho do escritor argentino em oscilar nos efeitos dessa abordagem crítica em sua obra, portanto, como operação e não como fenômeno literário em si. No capítulo em que discute a questão autoficcional, ela afirma:

O Eu que se apresenta nas autoficções parece contribuir entre outras coisas para a análise crítica quanto à *debilidade das fronteiras* tradicionalmente pretendidas entre os gêneros literários e, em certa medida, contribui para redimensionar as relações que os textos literários mantêm entre si e com as demais formas narrativas no interior das culturas que os engendram. No presente, no âmbito das análises quanto aos imbricamentos entre ficção literária e autobiografias, por exemplo, é possível assinalar o entendimento de que a definição de autobiografia tradicional não seria adequada para tratar dos desdobramentos das narrativas do Eu no território das formas narrativas nomeadas como autoficcionais. Contudo, seria impossível não reconhecer também, nos modos clássicos, modernos e contemporâneos de produção das autobiografias, a *plasticidade, inventividade e riqueza* que a crítica da autoficção às vezes acaba por reivindicar apenas para essas narrativas que pretendem se estabelecer em paralelo e/ou em oposição à autobiografia. (Fidêncio, 2019, p. 140, grifos nossos)

Conforme ressaltamos ao longo de nossa discussão, ao destacar que há uma “debilidade de fronteiras”, é exatamente o que viemos lidando com a escrita de Santiago ao estar em um exercício de oscilar entre os gêneros como exercício próprio de produção de ficção. Nesse sentido, não há uma novidade exatamente, já que existem diversos procedimentos correlatos em outros escritores conforme aponta a autora. Do mesmo modo, o que procuramos estabelecer em nosso exercício é exatamente a forma de tornar esse trabalho inventivo, rico e que propõe ao leitor uma leitura especular a partir do que sua leitura vai apontar, seja para dentro do próprio texto, ou para seu conhecimento prévio de mundo. Assim, a leitura pode ser tão singular para cada leitor e sem se preocupar necessariamente com qual tenha sido a intencionalidade do autor.

Apontamos anteriormente sobre a tríade autor – narrador – leitor na produção de um texto literário, principalmente para não nos filarmos na armadilha da intencionalidade ou do

famoso “o que o autor quis dizer?” nem tanto à morte do autor em que apenas e exclusivamente o leitor é responsável pela produção do texto. Ainda que a leitura seja singular, é de consenso que a maioria das produções textuais apontam para um sentido que as próprias palavras propõem, algo intrínseco à língua. Nesse ínterim é que o efeito de especularização é importante para a compreensão na ou da literatura contemporânea, especialmente da que tratamos.

O efeito especular no texto literário refere-se à criação de um espelho ou reflexo da realidade dentro da própria obra, por meio de elementos simbólicos e metalinguísticos. Isso pode ser alcançado a partir de técnicas narrativas, como a repetição de frases ou imagens, ou pela construção de personagens e situações que ecoam ou se opõem ao mundo real. O efeito especular pode gerar uma sensação de profundidade e complexidade na obra, permitindo ao leitor uma reflexão mais ampla sobre temas universais, como a natureza humana, a sociedade e o significado da vida. De tal modo, elementos da vida do autor propostos na obra, podem coadunar esse efeito. Fidêncio também reflete que há

[...] imbricamento entre vida de autores e suas ficções, considerando justamente o modo multidirecional com que na literatura contemporânea se desdobra em projetos de especularização autor-texto. Tais obras ensejam a análise quanto ao jogo entre interior e exterior do texto, entre verdade e ficção, elas apresentam, além do mais, propostas capazes, por sua radicalidade, de interpelar a tradição, tanto autobiográfica, quanto literária, com doses de autoironia e ímpetos iconoclastas, por parte dos escritores e de denegações exemplares, por parte da crítica literária mais tradicional. Seja como for, os escritores contemporâneos, em número expressivo, estariam recorrendo aos procedimentos de autoinserção e de autorrepresentação literárias. O gesto de assumir como centro das narrativas a matéria da própria vida, memórias e experiências, pode ser considerado um passo importante nas produções narrativas ficcionais. (Fidêncio, 2019, p. 156)

Há, a partir do que observamos nesse trecho, na obra de Silviano Santiago, ainda que de maneira irregular, essa possibilidade de interpelar a tradição. Conforme indicaremos adiante, o jogo do escritor brasileiro expressa, muitas vezes, uma “educação do texto”, conforme tratamos como “vocação normalizadora”, que não permite colocá-lo radicalmente longe do que é esperado pela crítica. Inclusive isso pode ser comprovado pelo reconhecimento que a obra literária dele recebe, por exemplo, com inúmeras premiações que contemplam o autor. Outrossim, ainda podemos também apontar para uma crítica literária que aceita com parcimônia esse tipo de produção, seja pelo prestígio do autor, seja pela obra de fato.

Tal gesto de relação da crítica com esses textos também é apontado por Luana Fidêncio:

O modo como a autoficção tem demonstrado êxito em seu gesto, muitas vezes autoproclamado como inédito, de desvelar, trazer para a ordem terrena, a intimidade, a verdade da vida do escritor, do artista contemporâneo, torna-se praticamente sinônimo de jogo, e de mudança de paradigma. Talvez, muito

por isso, a recepção crítica do conceito de autoficção e das próprias narrativas autoficcionalis tenha um caráter geral ambíguo. Trata-se de fenômeno de difícil sistematização ou que evidencia a impossibilidade dos movimentos consensuais no âmbito da crítica. Cabe dizer também que a autoficção, desde sua proposta inicial de conceito que emerge de uma obra de ficção construída justamente para comprová-lo, seria, ao mesmo tempo, a seta e o alvo, o motivo e a causa do dissenso crítico gerado quando de sua abordagem. (Fidêncio, 2019, p. 179)

Desse modo, é possível compreender que não há uma rigidez nesse gesto. Tampouco, para ser singular, um escritor contemporâneo necessita racionalmente lidar com o que a crítica lida ou como o campo da autoficção determinou enquanto regras e limites. A contribuição de Luana Fidêncio para o campo da autoficção é a de provocar o que é possível de reconhecer também no texto de Santiago: uma debilidade de fronteiras estanques propostas muitas vezes pela própria crítica, inclusive aquela feita por Santiago em outros tempos. Como veremos nos capítulos que seguem, é possível que por algum repertório de Silviano Santiago (e são inúmeros) o leitor obtenha uma recepção diferente de quem não conheça acerca da intertextualidade proposta pelo narrador a partir da informação compartilhada com a voz autoral, já que ele faz a seleção do que esse narrador-personagem vai conhecer ou não. Tão singular quanto essa recepção também é a crítica a partir do dissenso.

Como em breve trataremos do contexto como um ponto importante para a compreensão dos textos, seja por parte do leitor ou do crítico, vale entender a partir da crítica de Silviano Santiago em “Vale quanto pesa”, de 1979, que embora a construção social sobre as coisas passe pelo valor simbólico que vai adquirindo ao longo do tempo, a produção de livros no geral e principalmente de literatura ainda está muito restrita. Ele afirma:

Mas no momento em que se invertem as realidades sociais a serem discutidas, percebe-se ainda, não sem malevolência, que o discurso sociológico é muitas vezes cego com relação aos valores pequeno-burgueses que carrega consigo, tornando-se assim muito “respeitoso” no que toca os valores da classe de origem do sociólogo. Não só respeitoso, mas ainda também reacionário, porque esses valores, transmitidos à ideologia da luta de classes, se encontram solidificados e empedernidos pela certeza dogmática da palavra científica. É aí que o bisturi literário, mais impiedoso e menos comprometido com as instituições burguesas (tanto a universidade quanto os centros de pesquisa), mais anárquico e bandido, mais marginal enfim, pode cortar com rigor e vigor as carnes esclerosadas da classe dominante brasileira. Pena que o conhecimento praticado por essa cirurgia fique restrito a uma edição de 3.000 exemplares num país de 110 milhões de habitantes. Que eficácia pode ter? (Santiago, 1979, p. 177)

Supostamente, segundo Santiago, a produção literária é menos comprometida com as instituições e, por esse motivo, mais crítica. E quando a literatura é feita por um crítico literário, a exemplo de Silviano Santiago? As máscaras são diferentes ou ficam tão próximas do

comprometimento de uma ordem pré-estabelecida? As camadas possíveis de se produzir essa crítica são inúmeras. De modo evidente, o texto literário não se filia automaticamente com a ciência, entretanto, conforme veremos em *Mil rosas roubadas*, o narrador é cientista. Trata-se, portanto, de ironicamente criticar o que ele apresenta ou criar camadas de filiação a esse pensamento. As intenções, obviamente, não serão determinadas, mas o texto literário acaba por refletir, ainda que de forma atenuada, a carece normalizadora esperada pela ordem da crítica. Percebemos, então, que há esse exercício especular, já que Silviano Santiago, professor, crítico literário e escritor, produz um narrador que é professor e se propõe a escrever uma biografia. É a partir dessa polidez e educação que denota desse texto que é possível entender a crítica ainda que menos cirúrgica e com o seu bisturi evidente. Portanto, sua crítica fica levemente comprometida, ou propositalmente, pensando um texto literário que se pressupõe mais crítico e menos agradável à produção acadêmica.

Ainda que na década de 1970 o crítico Santiago acredite que a literatura é mais corajosa, nos anos 2000 a astúcia que ele acredita vai se metamorfoseando. Em 2004, é publicado o texto “O homossexual astucioso – Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações”, em que ele reflete sobre a produção intelectual brasileira questionada pelos países metropolitanos. Ele faz um resgate histórico do movimento social de “sair do armário” em paralelo às análises de personagens gays e lésbicas, discutindo que tal “exibicionismo”, ao se revelar, propõe a explicitação da violência social contra si mesmo. Nesse sentido, é como se justificasse que qualquer tipo de violência pode ser provocada pelas motivações do violentado e não da cultura em si. Ele afirma:

[...] o homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que é bicha, viado, paraíba, sapatona etc, embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir os gestos ou esconder as próprias roupas, características de homossexuais. A conduta e a preferência sexual bicha/sapatona não precisam ser redundantes, não precisam estar constantemente espelhadas, em público, nas palavras bicha ou sapatona. Conduta diferente não é motivo de expiação pública. (Santiago, 2004b, p. 202)

Não há, necessariamente, nas palavras de Santiago, um desejo de voltar para o armário. Entretanto, por suas palavras, a astúcia do intelectual brasileiro não é a mesma reacionária tal qual ele previu em “Vale quanto pesa”. Enquanto na década de 1960, percebemos um crítico crente em uma literatura mais corajosa, não ocorre do mesmo modo nos anos 2000. Enquanto o movimento de liberação e de defesa das liberdades sexuais vai acirrando, o efeito crítico de Silviano Santiago aponta para uma sofisticação na forma de negociar com o espaço em que se insere. Por mais que seu texto produza ironia com esse lugar, talvez mais represente essa

astúcia, a seu ver, enquanto uma posição mais silente e conformada, esperada pela norma, do que combativa tal qual ele previu anteriormente.

Do mesmo modo, não há como negar a astúcia explanada por Silviano Santiago no narrador de *Mil rosas roubadas*, já que, conforme demonstraremos no Segundo Capítulo, ele negocia com o leitor seu ponto de vista enquanto uma conduta exemplar diferente da conduta de Zeca. Assim, ao camuflar os próprios desejos, depararemos com um narrador ressentido e frustrado, demonstrando que tal posição pode não ser tão astuta assim.

1.3 A escrita trota

A partir dessas considerações, portanto, observamos o narrador do romance de Silviano Santiago como essa “escrita que trota”, considerando que tal desenho pode, em momento oportuno, ser percebido sobre outros narradores que estão buscando a “astúcia” de se esconderem para serem aceitos socialmente ou publicados para que um leitor normativo o consinta. Ou ainda que esses narradores estão tão moldados à normatividade que não se subjetivaram de outra forma que não aquela que consiga torná-los menos deslocados do ideal construído. Sob essa ótica, ao vislumbrar, por exemplo, os romances produzidos em primeira pessoa, ao percebermos os verbos e pronomes que morfologicamente apresentam esse narrador, temos essa refração não só do que a história narrada por essa voz irá permitir reconhecer, mas também um objeto que proporrá jogos de linguagem possíveis com as instâncias leitoras e produtoras do texto literário, bem como sua relação com o cotidiano sob o qual foram produzidos os textos.

Desse modo, a primeira variável determinante para esse trote da escrita que propomos é o enfoque da narrativa, ou seja, quando a história é narrada em *primeira pessoa*. As narrativas em terceira pessoa denotam, linguisticamente, uma distância entre a voz e a história, mesmo nos casos de testemunha, relatos, dentre outras formas de textos compondo essa estrutura. Ainda que os autores que precedem essa discussão coloquem o nome do escritor associado às narrativas de terceira pessoa, nosso interesse é evidenciar que não há como dissociar ele de seu narrador de maneira completa, principalmente nos casos de narradores que não trazem seu nome, dentre outros aspectos. A autonomia narrativa não é atribuída somente ao narrador nem somente ao escritor, mas trataremos como uma narrativa compartilhada a partir dessa primeira pessoa do discurso, pois teremos a instância operadora, ou o narrador-operador, propondo edições para a vida do narrador.

Outra observação a respeito dessa primeira pessoa no discurso narrativo é:

[...] o narrador na primeira pessoa é, pois, simultaneamente enganador e autoiludido. Ele nunca se apercebe de sua perfídia, e o leitor tem que a inferir das suas admissões quase inconscientes. Nem se põe a questão de a história se não ter tornado inteiramente “minha”. (Booth, 1980, p. 358)

Há, a partir desse trecho, a percepção de que a narrativa em primeira pessoa é um comprometimento da subjetividade nesse texto. O leitor, dessa forma, necessita perceber os momentos em que esse ego se sobrepõe aos fatos, como já é percebido em muitos narradores em primeira pessoa. Esse artifício é também uma forma de o autor se comprometer menos, já que quem assume a responsabilidade do texto é a persona que narra e não ele. E é também pela voz em primeira pessoa que a subjetividade da máscara construída também se esvai da cabeça do autor a respeito do que ele pensa.

Por exemplo, ao narrar um comportamento egoísta, o autor vai evidenciar traços do que segundo ele pode ser egoísmo ou de acordo com o que o leitor vai conseguir pactuar com essa idealização. Interessa-nos essa discussão das manipulações do autor nesse ser ficcional justamente por reconhecer que ela é um dos motivos para esse foco narrativo, reconhecendo essas edições pautadas em contextos sociais de controle do que pode ser lido ou, simplesmente, mais tolerável por um público leitor de livros idealizado.

O ponto de vista da narrativa em primeira pessoa também irá demonstrar um ponto de vista específico da história. Nesse sentido, entendemos que esses narradores em questão também precisam configurar-se como *intradiegéticos*, sendo o segundo eixo importante para essa classificação proposta.

Além do ponto de vista e do enfoque a respeito do enredo e da história e, especificamente, na abordagem feita no romance de Silviano Santiago, o terceiro eixo que contribui para nossa discussão é o fato de o narrador estar associado a uma história de temática *homoerótica ou de dissidência sexual* em relação à heteronormatividade. Como estamos lidando com uma norma social que se baseia em um binarismo de gênero ou na heterossexualidade compulsória⁷, o fetiche de se igualar ao ideal “normal” pode propor mascaramento do desejo ou da realidade, visando uma aceitação do outro a partir da ótica da norma.

⁷ "Heterossexualidade compulsória" é um termo que foi cunhado pela autora feminista e crítica cultural Adrienne Rich em seu ensaio "*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*" ("Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica"), publicado em 1980. Nesse ensaio, Rich discute como a heterossexualidade é imposta e considerada a norma na sociedade, de modo que as pessoas são socializadas desde cedo a aceitar e adotar a heterossexualidade como a única forma legítima de orientação sexual.

A partir desses limites estabelecidos, a proposta de classificação desses narradores como narrador-operador configura como uma estrutura que leva em conta três partes. A primeira delas diz respeito ao *contexto de produção*, tomando por empréstimo da Linguística Textual. Segundo Ingendore Koch, em seu texto *Introdução à Linguística Textual*, de 2004, a *situacionalidade* opera tanto do contexto para o texto quanto vice-versa. Além disso, o leitor, ou o interlocutor, interpreta conforme suas convicções e propósito. Ela afirma: “Há uma *mediação* entre o mundo real e o mundo construído pelo texto” (Koch, 2004, p. 40, grifos da autora). Não há dúvida de que cada obra será lida de acordo com seu contexto de leitura e exatamente isso que fará com que o texto passe por constantes pontos de vista e até mesmo por revisões da própria crítica literária. Entretanto, é primordial compreender que esse contexto produzirá vertentes de produções como a que tratamos.

Ainda que os textos literários sejam lidos em diferentes tempos históricos e tal leitura reflita na recepção dessa obra, não há como desconsiderar que os textos muitas vezes refletem o estilo de escrita do momento em que são produzidos, comumente intitulados ou organizados como movimentos ou escolas. Estamos lidando também com a ideia de que a obra literária, enquanto ficção, também possui uma seleção específica de signos que irão compô-la. Michel Foucault, em “Linguagem e Literatura”, conferência proferida em 1964 e publicada em 2000 no Brasil, relata sobre isso:

[...] esse sistema de signos não é isolado. Ele faz parte de uma rede de outros signos que circulam em uma dada sociedade, signos monetários, religiosos, sociais etc. A cada momento da história de uma cultura corresponde um determinado estado dos signos, um estado geral dos signos. Seria preciso estabelecer quais elementos atuam como suporte de valores significantes e que regras obedecem esses elementos significantes em sua circulação. (Foucault, 2000, p. 163)

Pensar, desse modo, os textos de temática homoerótica produzidos no momento presente é refletir sobre quais concessões são feitas pelas personagens e pelos autores para que tais textos entrem em circulação. É de qualquer modo que esses textos lidam com questões de sexualidade até então tidas como desviantes? Uma pessoa centrada na heteronormatividade vai lidar de que forma com as sexualidades que não são exatamente as delas?

Quando lemos textos como o de Silviano Santiago, lidamos com edições, supressões ou mesmo apenas pontos de vista que podem ser compreendidos como um ideal de aceitação social latente. Esse ideal é algo vivido politicamente, principalmente por gays, ao alcançarem realizações políticas outrora negadas e que nesta tese adotamos como um conceito denominado como “vocação normalizadora”. O termo foi cunhado pela teórica da Educa o Guacira Lopes

Louro, em um artigo intitulado “Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação”, de 2001, ao afirmar que existem estratégias normalizadoras que agem na seara da educação:

Escola, currículos, educadoras e educadores não conseguem se situar fora dessa história. Mostram-se, quase sempre, perplexos, desafiados por questões para as quais pareciam ter, até pouco tempo atrás, respostas seguras e estáveis. Agora as certezas escapam, os modelos mostram-se inúteis, as fórmulas são inoperantes. Mas é impossível estancar as questões. Não há como ignorar as ‘novas’ práticas, os ‘novos’ sujeitos, suas contestações ao estabelecido. A *vocação normalizadora* da Educação vê-se ameaçada. O anseio pelo cânone e pelas metas confiáveis é abalado. A tradição pragmática leva a perguntar: que fazer? A aparente urgência das questões não permite que se antecipe qualquer resposta; antes é preciso conhecer as condições que possibilitaram a emergência desses sujeitos e dessas práticas. (Louro, 2001, p. 542, grifo nosso)

Ao mirar na Educação, realizamos analogias a respeito da literatura quando o anseio pelo cânone é provocado, mas perpetuam espectros sociais normativos, já que reproduzem visões binárias, modelos estáveis de vida, impossibilitando a emergência de visões sobre novos sujeitos ou outras pessoas dissidentes. Trabalhos de educação do texto, a exemplo de *Mil rosas roubadas*, demonstram o desejo de escritores que buscam disfarçar ações abjetas na perspectiva social. Assim, há uma visada para diferenciar o que é um texto literário, com um trabalho de palavra focado na norma social, de outros textos, por vezes sequer considerados literários e, conseqüentemente, passam a ser subcategorizados, na visão normativa, como pornografia. Com efeito, se pornografia pode ser literatura, no entanto, um sexo fora do que é considerado normativo também não sofreria a mesma interferência?

Por esse motivo, compreendemos e ressaltamos novamente que a obra de Silviano Santiago, de maneira geral, consegue representar sua singularidade quando propõe borrar os limites de seus ofícios de crítico literário e de ficcionista. Entretanto, quando percebemos uma polidez em seus textos e consideramos que se trata de um autor editado por grandes companhias, denota visivelmente essa normalização desse texto. O próprio texto que estamos produzindo também segue a mesma lógica, já que a escrita acadêmica possui seus limites. O próprio narrador de *Mil rosas roubadas* é bastante polido e faz críticas conservadoras às pessoas com as quais se relaciona. Se estamos considerando uma despreocupação de separação de vida e obra de Silviano Santiago, obviamente também estamos reconhecendo na sua forma de produzir essa escolha por colaborar com um contexto ainda normativo na literatura, já que o escritor é considerado um expoente em seus trabalhos e ocupa lugares considerados privilegiados ou honrados, como é o caso da Academia Mineira de Letras.

Se de um lado verificamos que Silviano Santiago lida com os textos sociológicos sendo “solidificados e empedernidos pela certeza dogmática da palavra científica”, em “Vale quanto pesa”, por outro lado em “O homossexual astucioso”, ele acredita que “ao explicitar menos violência social contra si mesmo, o homossexual malandro deixaria mais explícito o modo como a ‘norma’ foi e está sendo constituída social e politicamente pela violência heterossexual” (Santiago, 2004b, p. 202). Então, ainda que haja essa polarização em suas discussões, entendemos que *Mil rosas roubadas* representa esse tensionamento de maneira que o romance possa ser lido por um heterossexual e conseguir captar sua tolerância. Entretanto, o nosso questionamento é se essa repetição é mais comercial ou mais debochada.

Então, trataremos do que consideramos a proposta do narrador-operador. Para localizá-lo nessa estrutura é como se esse narrador funcionasse, de maneira diversa e não constante, entre o autor (no sentido de que este é que cria, o que trataremos como operações) e as estruturas do romance em si que ele cria. E esse narrador-operador é como uma linha tênue que antecede o processo de criar o narrador e a própria narrativa, já que essa instância é que será responsável por definir inclusive as próprias ações do narrador ou como ele irá produzir o texto.

O termo “narrador-operador” é proposto por Fábio Figueiredo Camargo a partir da sua leitura de Machado de Assis, em *A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis*, publicada em 2005, conforme informamos brevemente na Introdução. Em sua definição, temos, por um lado, o narrador-personagem que, em tese, tem ciência de toda a sequência de sucessão dos fatos, afinal ele os viveu na medida em que aconteceram. Por outro lado, temos um narrador-operador que pode ser visto como essa voz autoral compondo estratégias em virtude do ato de criação ficcional, sendo nomeado dessa forma e não personalizado apenas na figura do autor, pois ele é quem tem o poder da construção narrativa, organizando as memórias e deixando o narrador-personagem pensar que tem controle sobre sua criação.

Interessa-nos, portanto, perceber que esse narrador-operador do qual tratamos é precisamente o que começava a delinear Camargo, ao analisar Machado de Assis e Bento Santiago:

É clara a posição de Machado de Assis na produção do texto, já que o narrador-personagem, Bento Santiago, é um mero fantoche nas mãos de seu narrador-operador. [...]

O que há nessa dissociação entre narrador e personagem [...] é a defesa da escrita. [...] A genialidade do texto está em saber traçar os (des)limites da escrita na qual os narradores também são mais uma ficção. (Camargo, 2005, p. 76–77)

Percebemos, no excerto, novamente surgir a imagem do fantoche previamente discutida por Pouillon (1974), o que sugere esse ponto de vista que defendemos nesta tese: o narrador-operador não só constitui esses narradores em primeira pessoa, mas se trata de um foco narrativo que leva em consideração a presença constante do autor nesse *deslimite* de escrita e de produção do texto ficcional. No caso dos narradores de literatura de temática homoerótica, percebemos ainda uma negociação constante com as instâncias de poder do contexto social no qual se insere o narrador e o autor.

Utilizaremos, aproveitando a ideia de que essa operação é um trote da escrita, a ideia de objetos de controle de cavalos para simbolizar as duas formas de controle que dão a ver as operações obtidas com o reconhecimento dessa estrutura de narrador-operador no texto. A partir dessa ideia, por empréstimo, para nomear as estratégias desse narrador, o autor funciona como instância que aparece evidente na produção e na manipulação desse narrador-personagem por meio do narrador-operador. Dessa maneira, essa estrutura funciona como os objetos que auxiliam a instância que controla a doma: o trote, a sela e o chicote e, em alguns momentos, utilizam esses elementos para controlar o cavalo, a escrita.

A *sela* é a estrutura de suporte que fica sobre o dorso do cavalo, servindo para que a pessoa condutora do animal se assente. Dessa forma, ela funciona como um mediador de impacto entre humano e animal. Enquanto metáfora na classificação e utilizada pelo narrador-operador, essa categorização trata das estratégias utilizadas para que se foque na narrativa, ou no enredo e na trama produzidos em uma ficção. Novamente reiteramos que o narrador conhece a história em sua completude. Ainda que, subjetivamente, ele queira atuar sobre o ponto de vista, a seleção dos elementos da memória que serão contados fazem parte dessa operação do narrador-operador como fenômeno de produção de um texto que vá captar a atenção e a afabilidade do leitor em função do ponto de vista e das escolhas feitas por esse narrador.

Podemos citar, por exemplo, na obra em análise de Silviano Santiago: os recortes temporais que são realizados para que o narrador cumpra o propósito de escrever uma biografia de Zeca no leito de morte. Entretanto, sob seu ponto de vista e sua vivência com ele, falhando ao discorrer muito mais de si do que do biografado. Tais estratégias levam o leitor a produzir uma imagem sobre esse narrador tal qual ele deseja ser lido, bem como a respeito de Zeca. Nesse sentido, a memória e as ideias de verdade e verossimilhança criam essa estrutura de sela que controla o que será apresentado no Segundo Capítulo.

Já o *chicote* aplicado ao controle animal é mais controverso e traz o outro efeito produzido pelo narrador-operador. Algumas vertentes de controle animal tratam desse elemento

como dispensável na doma. Outras apontam que ele é um objeto que aumenta o contato do corpo do humano com o cavalo, também ampliando a percepção do animal em relação ao comando. Dessa forma, na categorização esboçada nesta tese, são elementos que ampliam o controle e evidenciam mais essas interferências. Nesse caso, as escolhas de intertextualidades funcionam como construção de um ponto de vista que arquiteta o narrador como agradável, conservador e digno de produzir um texto literário polido. Como exemplo disso na obra de Silviano Santiago, a escolha lexical e as intertextualidades que remetem a produções culturais inúmeras servem como construção de um narrador culto, o que não pressupõe uma imagem imediatamente negativa, já que é uma intenção dele captar a atenção do leitor. Em ambos os casos, entretanto, a estratégia do narrador-operador é de editar e construir uma ideia boa sobre si e refletindo muitas vezes a escolha do escritor, o que iremos detalhar no Terceiro Capítulo.

Em *Mil rosas roubadas*, a desordem das memórias do narrador-personagem deixa escapar indícios de perspectivas hierárquicas do narrador em relação ao outro que evidencia posições discursivas conflituosas, já que Zeca é artista e tem outro modo de viver em relação a esse narrador, historiador e professor universitário. É como se os ideais sociais estivessem evidentes dentre o que o narrador, pessoa de prestígio, construiu, inclusive um romance, e o que Zeca fez enquanto pessoa mais livre. Entre vários momentos aparentemente elogiosos, encontramos trechos como:

[...] Não me lembro de tê-lo visto ganhar (ou seduzir) o interlocutor com a última do português. Evitava a vulgaridade de comportamento e de fala que nos define como povo tropical e afeito à chalaça. Seu repertório de piadas prêt-à-porter era zero se comparado ao da maioria dos nossos amigos comuns. No patati, patatá da conversa fiada, ele pegava uma ou outra tolice alheia e, na condição de amante sádico, aprontava a própria língua com a ajuda dela e, num rompante, vibrava as chicotadas de crítica destruidora. Ele escolhe uma palavra ou frase já proferida pelo interlocutor para martirizá-lo. A palavra ou a frase selecionada denota a falta de talento e sensibilidade de quem fala. O outro não consegue fazer humor e ser engraçado. Zeca deixa a língua solta deslizar pelas sílabas alheias e desajeitadas a fim de dar a chibatada definitiva, que desperta o riso do grupo. (Santiago, 2014a, p. 151)

Não tentando esgotar, nesse ponto, a análise e sabendo que a narrativa passa por duas condições, a saber, a frustração do narrador em não viver um romance com Zeca e os traços amargurados de sua subjetividade arrependida desse impedimento que ele mesmo criou, o que se destaca é justamente a necessidade do narrador em construir esse outro como promíscuo, maldoso, instável, egoísta, efeminado, dentre outros adjetivos negativos.

O que pretendemos com a análise do romance de Santiago não é questionar a amargura ou a frustração do narrador em não ter vivido plenamente o amor conforme gostaria e classificar

o outro – artista e com outro modo de vida – com adjetivos tão ferozes. O que interessa nele é que, ao assumir uma posição de certo privilégio social – professor universitário e ter o direito de escrever um romance – trata o outro dessa forma e enaltece a si e o quão bom ele foi em conviver com esse amigo desviado. Para isso, é evidente que o narrador-personagem demonstre essa visão normalizadora esperada pela sociedade. Entretanto, o narrador-operador é, principalmente, o que desenha e edita o que poderá ser falado ou não por essa personagem. Então, esse foco narrativo que propomos demonstra que há não só uma presença autoral na produção do narrador-personagem e da narrativa, mas uma orientação normalizadora vivida a partir do contexto de existência da obra enquanto ficção e produção cultural. É, portanto, a partir dessas operações que o narrador vai se tornando não tão astuto para que o escritor cumpra seu propósito de o ser.

Novamente ressaltamos o fato de Santiago considerar astúcia justamente o fato de não ser motivo de publicidade uma ou outra conduta que exija dos indivíduos o seu “sair do armário”. Outrossim, imaginar a quantidade de escritores gays que só conseguem se colocar nesse espaço público dessa forma e, em alguns momentos, procuram normalizar sua presença em espaços de privilégio, também representa esse nosso propósito de reconhecer que uma instância autoral gay não é tão separada assim de seu texto educado para um público ideal e inserido em uma cultura predominantemente heteronormativa. Silviano Santiago crítico ou Silviano Santiago ficcionista não são pessoas tão diferentes assim como suas próprias referências irão compor sua crítica ou seus textos ficcionais.

É como se o romance em análise nesta tese funcionasse como uma resposta positiva ao texto crítico do próprio autor, aproveitando do título do romance com sua referência a um eu-poético da música de Caetano Veloso, entregando-se por amor de maneira exagerada. Dessa forma, *Mil rosas roubadas* é simbólico para essa análise de foco narrativo pautado no controle evidente desse narrador-personagem, exagerando em alguns momentos, mas mantendo o seu local privilegiado de enunciação.

Booth também reconhece que esse trato com o texto literário é um artifício evidente da autoria:

[...] os romancistas dos nossos dias [...] sentem uma ligação inseparável entre arte e moralidade, independentemente do que é popular dizer-se sobre moralidade; a sua visão artística consiste, em parte, em juízos sobre o que veem, e eles pedem-nos que partilhemos desses juízos por serem parte da visão. Seja como for, só esses romancistas – qualquer que seja seu número – podem ter algo a dizer sobre a moralidade da técnica. Batendo em retirada do exame a obras cujo interesse central é moralmente duvidoso, temos que nos

voltar para aquelas em que o juízo moral do autor é lido erroneamente por causa das proposições poderosas do seu narrador imoral. (Booth, 1980, p. 401)

À luz desse trecho, apontamos que não há um equívoco em pensar esse controle estimulado pelo contexto de produção. Talvez seja mais fácil para uma grande editora publicar textos que podem ser lidos como pornográficos, desde que estes sejam responsabilidade do narrador, enquanto ser ficcional, do que talvez uma biografia de mesmo teor, exceto se tratar como algo midiático. Do mesmo modo, Silviano Santiago, enquanto crítico e romancista reconhecido pela academia, opta por um narrador que não vai evidenciar as nenhuma conduta fora da normatividade ou algo que fuja à norma social, mas um ser digno de ser lido enquanto literatura, alimentando ainda mais a ideia de que um texto pode ser educado e tudo o que foge da norma deva ser lido com outras formas. Desse modo, a astúcia desejada por Santiago pode ser observada no sentido de galopar a escrita e deixar que seu personagem que se exceda e não ele.

É um fato recorrente esses dilemas dentro/fora do armário nas literaturas de temática homoerótica e nos dilemas vividos pelas personagens. Isso se torna uma questão latente e existencial, o que acaba corroborando a vivência dos personagens para os quais os escritores dão voz. Não obstante, o narrador de *Mil rosas roubadas* representa essa astúcia em busca do reconhecimento do leitor das inúmeras aflições vividas ao longo de sua vida. Desse modo, a presença dessas personagens na literatura contemporânea evidencia essa negociação com a cultura heteronormativa, inclusive como potencial leitora dessas narrativas.

2 SEGUNDO CAPÍTULO: SELA – CONFORTO E PROTEÇÃO DO ESCRITOR EM SUA OPERAÇÃO

[...] *somos todos lacunares quando se trata de narrar as várias facetas de uma vida*
(Santiago, 2014a, p. 221)

Neste capítulo, analisaremos de que modo a narrativa de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, é construída a partir de elementos que podem ser utilizados para negociar um texto educado ou como a obra será recebida pelo público leitor, ainda que a manipulação não dê conta do sentido do texto a partir da figura do leitor, conforme discutimos no Primeiro Capítulo. Partiremos, então, da arquitetura desse narrador anônimo e como sua personalidade vai sendo demonstrada para o leitor buscando aproximação deste com a produção do ponto de vista narrado. Em seguida, conforme o texto literário sugere, analisaremos como essa crise do gênero biográfico, projeto inicial do texto, evidencia ainda mais essa voz lidando com suas memórias recortadas e suas emoções. Por fim, explicaremos como esse controle textual reflete tanto na produção desse texto, quanto na busca de uma idealização da recepção dele enquanto literário.

Destacamos, na epígrafe deste capítulo, que o próprio narrador da obra reconhece o caráter lacunar e multifacetado da narrativa de uma vida, ainda que busque o gênero textual biográfico, não tão reconhecido e compreendido pela crítica literária. Indicamos, anteriormente, a metáfora da *sela* enquanto estrutura de suporte que fica sobre o dorso do cavalo e como ela é, nesta tese, a representação das estratégias que consideramos para que se foque na narrativa, ou no enredo e na trama produzidos em uma ficção. Tal equipamento é fundamental na equitação, pois permite que o cavaleiro monte e controle o cavalo com mais segurança e eficiência. Dentre as funções dela, destacam-se: a distribuição do peso do cavaleiro de forma mais uniforme sobre o dorso do cavalo, evitando pontos de pressão excessiva e minimizando o desconforto e a dor para o animal; controle e proteção do cavalo, protegendo o dorso do animal contra ferimentos causados pelo atrito ou pressão excessiva da sela e dos equipamentos de montaria; conforto do cavaleiro, reduzindo a fadiga e o desconforto e permitindo que ele monte por períodos mais longos com mais facilidade.

Em suma, partindo dessa escolha temática, a sela é o elemento crucial para conforto e proteção do cavaleiro. Ainda que haja um zelo pelo equino, tal cuidado é relativo, uma vez que o próprio processo de montaria e equitação parte de uma atividade de interesse humano e não animal. Não é diferente no texto literário de que tratamos. O texto literário de Santiago, ou o processo de controle para que seja lido enquanto tal, é um processo de construção de reconciliação do narrador do romance com a sua história e de Zeca, apresentado ao leitor como seu biografado. Por outro lado, a partir de sua montagem do texto, seleção de memórias

específicas que servem para biografar, há uma intenção de diminuir as frustrações, de atenuar seu ponto de vista, por vezes preconceituoso e estereotipado e alinhados a uma perspectiva social normativa. Por esse motivo, esse conforto e proteção, ainda que não ocorra ao fim da narrativa, é um exercício de controle estabelecido e negociado com o leitor. Há evidente tentativa de convencer o leitor de que Zeca frustrou inclusive o projeto da biografia, esta realizada a partir de inúmeras memórias do narrador sem nome.

Quando se pensa no presente da narrativa de *Mil rosas roubadas*, o leitor se depara com um momento específico no qual o narrador busca elaborar um livro biográfico, portanto, retomar episódios já vividos por ele e Zeca ou episódios sabidos da vida do biografado. Trata-se do momento presente (ou recente) da morte de Zeca e, por se tratar de um projeto de biografia, o narrador retoma desde o momento que conhece o amigo e outros traços de sua vida para entregar ao leitor. O primeiro capítulo do romance, intitulado “Admiração”, traz todo esse panorama de apresentação partindo já de uma frustração: “Eu perdia minha muleta de carne e osso. Eu perdia minha sobrevida. Se ele já não pode mais ser meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele” (Santiago, 2014a, p. 21). Nesse momento da narrativa e nos demais que vão seguir, essa perspectiva contínua da morte ainda por vir ou prestes a acontecer, marcada pelo pretérito imperfeito e dando ideia de não finalizada, vai dar o tom de que a morte de Zeca é a propulsora dessa escrita tida pelo próprio narrador como incompleta e fragmentada.

Como trataremos de uma escrita de memórias, iremos considerá-la, à luz de alguns teóricos, a partir da ideia de rastro, em uma perspectiva de que a memória não funciona como os acontecimentos. Ao passar do tempo, revisamos os acontecimentos passados tendo em vista o momento presente e constantemente ressignificando os acontecimentos e, por vezes, esquecendo ou recuperando novas memórias interessantes ao momento atual. Esses aspectos da memória serão elucidados aqui a partir de Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs e Jeanne Marie Gagnebin.

Paul Ricoeur, filósofo francês com contribuições reconhecidas para o campo da filosofia, hermenêutica e fenomenologia, publica em 1983 o texto *Tempo e narrativa*, explorando como narrativa e temporalidade estão interconectados, de modo que a experiência humana nos permite ressignificar a partir da temporalidade da vida. Ele afirma:

Em nome de que proferir o direito de o passado e o futuro serem de algum modo? Ainda uma vez, em nome do que dizemos e fazemos a propósito deles. Ora, o que dizemos e fazemos quanto a isso? *Narramos* as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os havíamos antecipado. É sempre a linguagem, assim como a experiência e a ação, que esta articula, que resiste ao assalto dos célticos. Ora, predizer é

prever e narrar é “discernir pelo espírito” (*cernere*). (Ricoeur, 1994, p. 25–26, grifos do autor)

O filósofo, além do excerto, reforça a partir de textos de Aristóteles, Hegel, Heidegger e Santo Agostinho, que o tempo tal qual lidamos está relacionado a um exercício constante e contínuo de memória, praticamente abolindo a existência do presente ou tornando este um contínuo dos demais tempos e intrinsecamente ligado ao espaço, à memória e à identidade, e à natureza da ação humana. Por esse motivo, ao narrar as coisas, elencamos aquilo que consideramos verdade e os colocamos articulados à subjetividade inerente ao ato de experienciar algo. Outro ponto crucial e levado em conta na análise do narrador de *Mil rosas roubadas* diz respeito à linguagem como articuladora desses tempos. Assim, a memória tal qual lidamos, seja para biografar, seja para ficcionalizar, opera no propósito de quem a aciona.

Nesse sentido, retomando o narrador criado por Santiago, há uma ciência dele de que narrar a vida de Zeca vai partir desse ideal de seleção dos episódios passíveis de se escrever algo elogioso e que exprima a admiração sugerida no primeiro capítulo. Apesar disso, fica ainda mais evidente e diversas vezes reiterado, conforme citado anteriormente, o desejo de não estar produzindo aquela biografia de Zeca, mas de ser objeto de escrita do amigo. Havia, segundo a voz narrativa, um acordo de que somente o biografado faria algum dia uma biografia do narrador. Portanto, essa inversão de papéis não era esperada por ele e fica sempre marcada essa inversão de expectativa e realidade. Tal frustração é evidente, por exemplo, em:

Minha biografia teria sido escrita por ele e não seria mais. E não fora, descobri no Hospital São Vicente na tarde de 7 de julho de 2010. Daí minha decepção. [...] se volto os olhos para a imagem e a personalidade global dele, só tenho material para escrever uma biografia de merda. Na idade madura, só ele poderia ser nosso biógrafo. [...]

Armado pela admiração, ou seja, cego de um olho e vesgo do outro, não posso enxergá-lo tal como ele foi (existiu, sofreu, amou, trabalhou...) ao se alimentar e se fortalecer para construir as décadas finais da sua própria vida. Não existe a possibilidade de que eu possa escrever algo sobre os velhos anos de vida que seja minimamente digno de fé. Escrita por mim, a biografia dele padeceria de cegueira e também de estrabismo. Ao enxergá-lo no plano real pelo olho sadio, o outro, o cego, permaneceria estrábico no sem-fim da imaginação, apenas matutando as imagens reais que lhe seriam passadas pelo projetor cinematográfico do médium Chico Xavier. (Santiago, 2014a, p. 23–24)

No trecho citado, confirmamos a observação de que esse narrador parte de uma decepção por essa perda para chegar ao ideal de escrever a vida de seu amigo. Entretanto, ele reconhece também sua incapacidade, adjetivando desde já sua proposta de biógrafo enquanto um objeto que padece de problemas do olhar e fadada à “imaginação”. Assim, esse narrador entrega ao leitor desde esse momento a incompletude e subjetividade de sua seleção. Logo, fica

sugerido que há lacunas possíveis de serem encontradas no livro, por meio desse exercício de memória do narrador, inclusive identificada a ironia de que as imagens seriam projetadas como uma psicografia ao trazer o nome do mais ilustre médium brasileiro. Não obstante, o narrador ainda opta por não expor que há dor, luto ou qualquer outro sentimento que nutrisse outra forma de analisar suas sensações frente à partida de Zeca.

Ainda em se tratando da tentativa de se fazer uma biografia, o narrador afirma:

Escrita por ele, minha biografia, nossa autobiografia seria fusão. Pura luz.
Escrita por mim, sua biografia, nossa autobiografia.
Não sei se algum escritor chegou a pensar em escrever sua própria vida com a memória real que o outro tinha dela. Se tivesse sido possível associar as lembranças armazenadas por ele à minha memória atual, cá estaria eu a escrever minha autobiografia de maneira subjetiva e objetiva. A partitura da vida estaria sendo tocada a quatro mãos. As duas mãos dele são as do compositor. As duas outras mãos, a do intérprete, eu. [...]
Teria sido sublime se Zeca tivesse transformado em escrita as lembranças armazenadas em tantos anos de observação compulsória. Se tal tivesse feito, eu estaria aprendendo agora o que não soube e ainda não sei de mim. E meu próprio trabalho de leitor e supervisor da biografia escrita por ele teria sido desprezível. Aqui e ali, quando muito eu poderia preencher algum vazio significativo nas lembranças dele. Tendo o cuidado de não entrar em contradição com a perspectiva assumida por ele, acrescentaria um parêntese ou nota de pé de página com a informação indispensável. (Santiago, 2014a, p. 29–30)

Nesse trecho, observamos não só a subjetividade da seleção de memórias que aparecerão no livro, mas reforça o que apresentamos no Primeiro Capítulo sobre a forma de borrar os limites entre ficção e biografia, algo que o próprio narrador vai confirmar com veemência mais adiante, assumindo a ficção da obra para além de sua intencionalidade. Estamos lidando com esse narrador que tem procedimentos possíveis para realizar uma escrita biográfica, já que seu ofício – de historiador – sugere que ele seja habituado a lidar com datas, documentos, fatos, dentre outros. Porém, diante da subjetividade de sua admiração e de sua falta de conhecimento total sobre situações que o biografado gostaria de ter registrado, o narrador se demonstra dentro desse labirinto que é escrever sobre o outro, ao mesmo tempo lidando consigo e suas memórias sobre seu amigo, por isso, tensionando os possíveis limites do que seria um biógrafo ou um narrador.

Apesar disso, nesse mesmo trecho o leitor toma contato com essa confluência de significados que a voz narrativa, ao produzir uma biografia, produz em seu texto. Ao impor o paradoxo de referente (biografado) e narrador (biógrafo), a voz logo apresenta seu dilema indicando que os rastros de sua memória imprimirão nas páginas, além da vida do amigo, sua própria vida, inclusive identificando desde já como esse texto se trata de “nossa autobiografia”.

E como estamos falando de memórias de um narrador que vão servir de base para construir a biografia de um amigo, há que se considerar o pensamento do sociólogo francês, Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, publicado inicialmente em 1950.

De acordo com Halbwachs (1990), a reconstrução e a simulação das lembranças são influenciadas pela experiência compartilhada em grupo. Podemos criar representações do passado com base na percepção de outras pessoas, em nossa imaginação do que aconteceu, ou ao internalizar representações de memórias históricas. Nessa mesma perspectiva, percebemos os esforços na contemporaneidade em revisitar a historiografia e indicar que a produção de narrativas históricas e literárias muitas vezes estão sujeitas às figuras hegemônicas. Assim, a lembrança é uma imagem que está constantemente interligada a outras imagens e, em grande parte, é uma reconstrução do passado com base em dados emprestados do presente.

Além disso, a lembrança também é moldada por reconstruções anteriores, uma vez que a imagem original já foi modificada. Quando nos recordamos de eventos que aconteceram conosco e com outras pessoas, ou seja, quando compartilhamos experiências em comum, podemos até mesmo falsificar memórias, uma vez que nossa percepção do passado é expandida com informações fornecidas por outros membros do grupo. No entanto, o autor ressalta que a memória nunca é pura e simples imaginação, uma vez que todo esse processo de construção da memória é influenciado pelo referencial do sujeito. E essa ideia é reforçada por ele ao pensar a noção de “Lembranças simuladas”, em especial sobre as pessoas que morrem. O autor afirma:

[...] a morte, que põe um fim à vida fisiológica, não interrompe bruscamente a corrente dos pensamentos, de modo que eles se desenvolvem no interior do círculo daquele cujo corpo desapareceu. Algum tempo ainda nós o imaginamos como se ainda vivesse, ele permanecesse engajado à vida quotidiana, imaginamos o que ele diria e faria em tais circunstâncias. É depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é menos nítida, que ela transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela. (Halbwachs, 1990, p. 74)

Essa ideia do sociólogo francês, associada ao seu ideal de memória coletiva, pode ser útil em nossa análise para compreender não só o desejo do narrador (e aparentemente de Zeca) em construir uma narrativa, uma biografia, que desse conta de manter a memória viva de quem foi. Conquanto, o livro e a história aos quais temos acesso representam essa “imagem menos nítida” à medida que o próprio biógrafo apresenta sua incompletude e sua mobilização de memórias pessoais para dar conta da vida de Zeca. Mais ainda, sem perder a perspectiva de

nossa análise, a seleção das memórias que esse narrador faz para constar em um livro de biografia parte de um ideal social. O que seria digno de estar em uma biografia? Quais feitos pessoais são relevantes para constarem em um texto que se pretende a eternizar uma existência? Qual vida é tão importante e ilustre para constar em uma biografia? Todas ou algumas? Tanto é assim que, conforme analisaremos adiante, a visão tomada como “admiração” no começo da biografia vai se deteriorando, já que o narrador manifesta mais sua forma de ver a si mesmo e o outro do que qualquer outra abordagem que narrar a vida do outro pudesse assumir.

Tal perspectiva também não é negada ou anulada pelo narrador. Ele inclusive se questiona logo no início do texto:

Por que é que o historiador repensa sua incompetência de biógrafo através de figuras estranhas, enceguecidas pela própria natureza? Não será com a ajuda e o apoio dessas imagens fantasmagóricas que se deve avaliar a competência do biógrafo?

Todo biógrafo não será monstruoso por definição? Cada um ao seu jeito, não será cego de um olho e estrábico no outro? Não enxerga o que pode, não reproduz o que quer e não engendra só o que é conveniente? (Santiago, 2014a, p. 24)

Percebemos, desde o começo da narrativa, esse narrador, portanto, explorando o reconhecimento de seu provável local de falha enquanto biógrafo: possivelmente um historiador incompetente, monstruoso, cego, estrábico e conveniente a partir do que surge em seu questionamento. Obviamente, ele joga para que o leitor responda ao mesmo tempo em que deixa exposta sua opinião. Só que há um paradoxo implantado por ele: por um lado, ele se questiona nesse lugar de incompletude na tarefa, por outro continua escrevendo a vida de seu amigo. Seria ele, então, competente ou incompetente? Em sua falta de habilidade, o que faz ele continuar o projeto? Essa memória fragmentada e editada permitirá ao leitor captar difusamente a ideia de narrativa que se desenha, na medida em que ela traça mais a vida do biógrafo do que do inicialmente biografado.

E quando traçamos uma reflexão sobre quem é esse narrador, diz respeito justamente à sua posição social que irá construir a partir de seu ponto de vista, sua visão sobre o outro. Trata-se, dessa forma, de um narrador que articula muito bem não só sua posição de sujeito, mas negocia com aquilo que, segundo ele, o leitor pode querer ou não conhecer sobre a vida de Zeca. E, sobre esse narrador, ele julga que sua vida é mais importante e ilustre que a de Zeca para se fazer uma biografia, uma vez que sua frustração vem do lugar de quem perdeu seu biógrafo e não necessariamente e primeiramente seu amigo.

No que diz respeito à escolha de quem deve ser biografado, não há limitações rígidas, mas certos critérios podem ser considerados. Isso inclusive é um critério adotado para uma

editora lançar um livro, afinal não é qualquer pessoa que é tão interessante publicamente para que tenha sua vida biografada. Os indivíduos selecionados para uma biografia geralmente são pessoas que tiveram um impacto significativo em suas áreas de atuação, como líderes políticos, cientistas, artistas, escritores, filósofos, entre outros. Também podem ser selecionados aqueles que tiveram uma trajetória de vida notável, superando adversidades ou fazendo contribuições notáveis para a sociedade. Nesse sentido, Zeca sequer é apresentado, no primeiro capítulo, enquanto objeto ideal para uma biografia. Desse modo, a subjetividade tanto do narrador quanto da importância desse biografado vai tomando traços de ficção desde então justamente por não haver conhecimento sobre essa importância ou sequer tenha detalhado o seu biografado de início. Novamente, tudo que o leitor acessa vem dessa suposta admiração e não do referente da biografia.

A seleção do biografado também pode ser baseada na representatividade, buscando dar voz e visibilidade a grupos sub-representados ou marginalizados. A biografia, desse modo, oferece uma oportunidade de destacar as vidas e realizações daqueles que desempenharam papéis relevantes, inspiradores ou influentes em diferentes esferas, a fim de preservar e transmitir seu legado para as gerações futuras. Por outro lado, ao registrar a história de alguém aparentemente desconhecido, há o poder de não só trazer importância para essa pessoa e sua memória, mas também de provocar uma reflexão sobre a compreensão da história, da cultura e da sociedade. Quando, por exemplo, o narrador apresenta suas histórias sobre Zeca enquanto uma pessoa promíscua, difícil, vaidosa etc. a partir de seu ponto de vista, pode demonstrar ao leitor um reflexo sobre como pessoas como o narrador pensavam naquele momento sobre pessoas com atitudes tais quais as de Zeca.

É importante ressaltar, assim sendo, que o narrador não ilude o leitor e afirma que essa biografia é uma visão particular, recortada, subjetiva e enviesada sobre a vida do biografado. Ainda no primeiro capítulo, em que busca apresentar ao leitor as motivações de sua admiração, ele narra:

Acolá poderia superpor à lembrança (fruto da observação dele) os dados da minha memória (fruto da minha vivência), combinando os tons conflitantes dos dois pontos de vista em sutilezas psicológicas que poderiam ter algum interesse para o leitor que ainda tem aos dois como desconhecidos. Na mente do leitor, continuaríamos figuras desconhecidas embora vivas, já que seríamos personagens intrigantes. Intrigantes porque instigantes. Instigantes porque dignos do livro e, ainda mais, autênticos.

Tal como ele me vê, tal como eu me vejo no relato dele – que biografia mais autobiográfica!

Ao vê-lo moribundo no leito do Hospital São Vicente, o privilégio de ter a minha vida narrada por ele me escapou por entre os dedos, como areia em

ampulheta. Olhos fechados, boca desdentada e murcha, cabelos apenas tosquiados por alguma enfermeira de plantão. (Santiago, 2014, p. 24)

Um primeiro ponto a ser observado, nesse excerto, diz respeito ao fato de esse narrador contemplar todas as questões importantes em uma biografia: o referente, o biógrafo e a seleção do que será apresentado. Esse narrador se demonstra bastante consciente tanto de seu ofício, quanto do que pode ser ou não relevante para um leitor. E ele realiza uma distinção importante sobre o que é lembrança e memória para esse seu texto. Memória, lembrança e narrativa são elementos que estão relacionados à atividade humana, mas têm diferenças e sobre as quais traçamos paralelos a partir desse trecho.

A memória é o processo pelo qual as informações são codificadas, armazenadas e recuperadas no cérebro e sua função cognitiva é complexa e diz respeito àquilo que importa no momento de recordação. Conforme já afirmamos sobre a memória coletiva, ela se constrói a partir do acúmulo social sobre alguma questão e vai se perpetuando ou se modificando a partir das ações sociais estabelecidas. Qualquer ato pode ser relevante para uma recordação, mas uma recordação sozinha não produz uma memória complexa e inclusive a memória pode ir se alterando a partir de novas lembranças. No caso da narrativa produzida em *Mil rosas roubadas*, podemos inferir que o impacto da morte de Zeca pode recuperar, a partir do estímulo focado em produzir a biografia, um senso de identidade sobre essa pessoa em uma perspectiva muito particular do narrador. Por esse motivo, ele indica para o leitor que a memória ali representada é fruto de sua vivência, novamente provocando o leitor a compreender esse seu local de escrita. Assim, ele novamente vai afirmar que trata, nesse caso, de um texto autobiográfico.

O narrador ainda apresenta, no início do trecho, o verbo “poder” no futuro do pretérito do indicativo. Essa conjugação verbal denota incerteza nesse contexto. Não obstante o verbo também, em sua semântica, produz o mesmo sentido de algo que pode ou não ter acontecido em uma situação no passado já que a biografia está terminada, afinal está editada. Então, o leitor não consegue fechar se essa possibilidade – a de sobrepor as lembranças em relação à memória pessoal – de fato ocorre ou não em sua história, já que ele mesmo deixa em aberto a relação desse texto consigo mesmo e com sua própria vida.

A lembrança, enquanto o narrador trata com cautela, diz respeito ao ato de recordar ou evocar uma memória específica. É a capacidade de trazer à consciência informações ou experiências previamente armazenadas na memória. A lembrança pode ser desencadeada por estímulos externos, como a própria morte de Zeca, ou por associações internas como pensamentos ou emoções. A frustração desse narrador, portanto, é dada ao leitor como esse combustível de produção da narrativa. Desse modo, a lembrança inicial irá produzir, então, a

organização e a apresentação de eventos ou experiências em uma sequência lógica sobre a vida de Zeca enquanto resultado da própria frustração do narrador, quando ele apresenta, por exemplo, o corpo do amigo em processo de falecimento.

Isto posto, esse narrador apresenta, com uma suposta admiração, sentidos e significados para os eventos passados, presentes e futuros a partir dessa experiência. Em resumo, ainda que a memória desse narrador seja responsável pelo processo cognitivo de codificar, armazenar e recuperar informações, é essa lembrança traumática de frustração que guiará a ação de trazer à consciência a memória desse Zeca. A construção de significados que serão propostos dá ao leitor não somente a visão de Zeca, mas principalmente a visão desse narrador sobre seu amigo. E isso é apresentado e reiterado pelo narrador.

O que estamos analisando até aqui, então, é de que maneira esse narrador parte de um ponto traumático, ou pelo menos inesperado, de sua vida com o objetivo de escrever um texto supostamente biográfico para um leitor que ele não sabe quem é, mas imagina que essa forma irá pelo menos dar conta de quem seja essa pessoa para o mundo e o momento histórico em que ela viveu. Não obstante, todas as reflexões sobre esse ofício narrativo vão se desvelando aos olhos do leitor. Então, desde o início, a pessoa que lê tem acesso a esse jogo da voz narrativa com o texto que ele irá explorar.

A narrativa escrita de *Mil rosas roubadas*, enquanto produto da memória do narrador ocorrida a partir do momento da morte de Zeca, é então o resultado da seleção de memórias partilhadas entre essas personagens, mas totalmente selecionadas pelo ponto de vista do narrador. Quando refletimos sobre o ato de escrever memórias, há que considerar o que é posto por Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer*, de 2006. A autora explora a complexidade e a fragilidade da memória humana, investigando como lembramos, o que esquecemos e como escrevemos para dar sentido às experiências vividas. Ela aborda o papel da escrita como um meio de preservar e transmitir memórias individuais e coletivas, mas também questiona os limites e as armadilhas dessa tentativa de resgate do passado.

Ela examina como a escrita pode ser uma forma de resistência contra o esquecimento, mas também como pode recriar e distorcer a memória. A respeito da relação da escrita e da morte, ela afirma:

[...] a escrita foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor de transmitir sua mensagem. [...] às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se

seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. (Gagnebin, 2009, p. 112)

A compreensão que buscamos fazer desse narrador, novamente reiterando a informação de que não conhecemos muito sobre ele – sequer o próprio nome –, vem desse lugar de refletir o propósito de seu texto e, analisando o excerto acima, podemos inferir que há legítimo desejo de que ele deixasse sua marca imortal no mundo a partir dos olhos de Zeca. Entretanto, a morte do amigo propôs que ele o fizesse em retribuição a esse desejo pessoal. Pensando no momento de produção do texto e no contexto contemporâneo de que várias produções artísticas são possíveis de existirem (filmes, vídeos na internet, documentários, podcasts, dentre outros), presumiríamos que várias possibilidades estariam ligadas a essa produção de biografias. Obviamente, para outros suportes audiovisuais, por exemplo, o investimento e o trabalho envolvido poderiam ser impeditivos da existência desse registro. Por esse motivo, uma biografia escrita se torna o ponto mais afim do ofício desse biógrafo: professor universitário e historiador.

Não só o seu ofício permite que ele convença o leitor de que não haveria melhor pessoa para fazer a biografia de Zeca, como também dá credibilidade desse ponto de vista criado. Apesar de suas frustrações e crises geradas pela falta de conhecimento do amigo, pelo julgamento que realiza sobre o comportamento desse outro e pelo ideal de atrair o leitor para seu ponto de vista, o narrador opera fielmente ao seu desejo, de se imortalizar, como adiante analisaremos quando ele rompe com o pacto biográfico e assume o pacto ficcional, inclusive já orientado por essa visão, conforme percebemos na última citação do romance que fizemos quando ele intitula a si e Zeca como “personagens instigantes”.

A construção do texto que vai se fazendo ao mesmo tempo em que o leitor lê, ou seja, na medida em que o narrador vai convocando o leitor para refletir o seu ofício de criar essa biografia, faz com que fique evidente a ideia de rastro na escrita, de acordo com que Gagnebin define enquanto rastro. Ela afirma:

[...] assistimos hoje a mais uma transformação no conceito de rastro: desprovido da durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo. (Gagnebin, 2009, p. 113)

A afirmação da autora sugere mudanças na natureza dos rastros e podem ser aplicadas à ideia do narrador de *Mil rosas roubadas* de que sua memória é falha e ele não estabelece uma complexidade da vida do biografado, mas de seu próprio ponto de vista. Tradicionalmente, uma biografia é um produto que tem o ideal de verdade e não como esses rastros/restos apresentados pela autora. Quando se pensa uma biografia, ela pode estar baseada em uma escrita buscando

permanência em registros históricos, como nas cartas, documentos. No entanto, no caso desse romance de Santiago, os rastros se tornam cada vez mais efêmeros, perdendo sua durabilidade, o que torna na superfície um ideal e na escrita uma outra relação com esse gênero textual. Um exemplo de que o narrador é ciente de sua falha de memória pode ser lido em:

Comprou à vista uma máquina portátil Olivetti Lettera 22, cor azul-piscina ou verde-musgo. O estojo em material plástico, com duas listras de couro, tinha a mesma cor da máquina. A memória pode estar confundindo as cores. Será que o material da máquina tendia ao verde e o estojo azul-acinzentado? (Santiago, 2014, p. 56)

Nesse sentido, compreendemos, enquanto análise, a presença desse jogo de memória. E essa elasticidade motivada do presente para o passado buscando recordar detalhes evidencia o exercício de escrita, seja da biografia, seja de um romance. Essas reflexões vão ocorrendo ao longo de todo romance, às vezes mais incisivas no processo reflexivo, às vezes atenuadas como um procedimento comum de resgate memorial.

Analisamos que no primeiro capítulo de *Mil rosas roubadas*, o narrador explica as motivações de fazer a biografia de Zeca e expõe o seu trauma em ter que fazer algo que esperava sobre ele mesmo. No segundo capítulo, nomeado “Primeiro encontro”, supostamente o leitor vai conhecer o primeiro encontro do narrador com a pessoa que se tornaria seu amigo. Entretanto, vai ficar evidente a caducidade do rastro. Não só a biografia ou o jogo com o texto vai se esvaindo, mas também a própria ideia do referente, Zeca, vai ficando mais difícil de ser detectado, já que o narrador se expõe demais. E o exercício reflexivo sobre a criação continua, por exemplo:

Em virtude do compromisso assumido no Hospital São Vicente, venho batucando palavras e frases que descrevem suas ações e seus pensamentos, quando ele é que deveria, por pacto de sangue e de vida, estar batendo as teclas deste computador. Pouco atento que sou às idiosincrasias do Zeca, que nos diferenciam, nunca poderia ter me ocorrido que computador é máquina eletrônica que ele odiava, como também odiava as conquistas da internet e as diabruras sem fim das redes sociais. (Santiago, 2014, p. 55)

Já foi apresentado suficientemente o quanto essa informação sobre a morte e a frustração é reiterada no texto. Para além dessa situação, fica bastante evidente não só o quanto a vida do narrador é mais notável, obviamente na visão dele mesmo. Isso se baseia em construir biograficamente esse Zeca como um desajustado, logo estabelecendo uma diferença imensa de comportamento e de atitudes. Isso faz com que o narrador, e não o biografado, seja digno de ter uma biografia. Anteriormente, resgatamos que a prerrogativa para um registro biográfico, socialmente estabelecida, é muitas vezes baseada em uma vida ilustre. No segundo capítulo do

romance, o narrador dá indícios de que Zeca e ele possuem uma origem comum e muitos aspectos que se repetem em suas vidas: ambos são filhos de pais “com profissão liberal” na área da saúde, uma das mais valorizadas, e mães “professora[s] de ensino primário”; ambos moram em Belo Horizonte e o narrador vai contando do desenvolvimento da cidade na medida em que os pais deles chegam nela; a infância e adolescência dos dois seguem a mesma regularidade. Não obstante, a adolescência, momento de primeiro encontro deles, também vai sendo desenhada para o leitor em pé de igualdade:

Ao trotar desprevenidamente pelas ruas da cidade, ele e eu ganhamos o corpo de animais de sangue quente, sujeitos às feridas libidinosas da puberdade que, às escondidas, são lambidas e infectadas pelos deuses da tristeza e da alegria. A saliva dos deuses pagãos contamina os dois e outros semelhantes com os *rabies* vírus de animais no cio. O bacilo circula pelas veias e se irradia pelos nervos. Arrasta-se com pés de chumbo e asas de passarinho pelo sistema emotivo central. Ele e eu já viramos andarilhos. Somos vagabundos naturais, descomprometidos e instáveis por definição e pela maior glória do corpo nas ruas que se cruzam em paralelas e transversais no vale dominado pelas montanhas da serra do Curral. [...]

Ele e eu nascemos um para o outro aos dezesseis anos, logo depois de termos sido, cada um à sua maneira, contaminados pelo *rabies* vírus da adolescência: tristes e melancólicos e também alegres e carinhosos. (Santiago, 2014, p. 49)

Nesse trecho, observamos esse narrador construindo a si mesmo e Zeca em pé de igualdade, basicamente como duplos. Verificamos também a responsabilização das atitudes deles sendo motivada pela adolescência, ao associar esse momento duas vezes ao vírus responsável pela raiva, uma doença que infecta animais de “sangue quente”, também acionado pelo narrador para metaforizar a puberdade. Outra associação que ele propõe para esse episódio da vida deles é que esse momento de alegria e tristeza é permeado pelo cio, ou seja, de maneira que a adolescência, ou a descoberta da sexualidade, não só produz esse sangue quente e animalesco, mas propõe também que eles perambularem e se “cruzem” nas ruas. Nesse sentido, esse cruzar pode ser tanto na literariedade que o texto propõe, andar nas ruas da cidade, quanto fazer alusão ao ato sexual ou simplesmente ao desejo.

Além de se colocar em igualdade com Zeca, outras adjetivações reforçam essa proposição, quando, no trecho acima, ele os descreve como “vagabundos naturais”, “descomprometidos” e “instáveis”. Essa descrição cria uma visão estereotipada da adolescência, algo importante para atrair a atenção do leitor para justificar as atitudes dos garotos à época, além de propor a percepção desse narrador sobre o que ainda será descrito, já que Zeca será praticamente achincalhado em uma visão normativa e estereotipada, justificando seus pontos de vista sobre o amigo como se ele ainda mantivesse exatamente esse comportamento adolescente. Por esse motivo, o leitor vai sendo guiado para a diferenciação

deles: o narrador como o ideal – professor, biógrafo, saudoso e generoso ao escrever a biografia do amigo – e o amigo como o dessemelhante, principalmente pelo fato de ambos já se encontrarem idosos. Em nenhum momento há sequer alguma descrição mais explícita de alguma cena sexual. Então, o narrador constantemente negocia com seu lugar de enunciação, inclusive lidando com a sexualidade a masturbação como culpa conforme o trecho anterior e, desse modo, impedindo alguns temas ou situações que pudessem tornar a sua escrita menos aceitável para alguém mais moralista (tanto quanto o narrador).

É importante perceber que a construção da identidade em relação à diferença com outros é um processo complexo e multifacetado. Desse modo, ao perceber o narrador estabelecer diferenças consideráveis sobre ele e Zeca na medida que o romance vai se encaminhando, entendemos que ele busca justamente negar esse outro com dignidade e trazer a atenção do leitor para o seu enfoque. Através de interações sociais, reflexões pessoais e experiências individuais, os seres humanos moldam sua identidade, por isso esse narrador propõe essa diferenciação baseada também em uma expectativa do que esse público leitor ideal espera enquanto dignidade e decoro para constar em um livro.

A diferenciação que esse narrador estabelece entre eles ocorre por ir construindo e apontando características distintas e únicas que os diferenciam. E ele vai realizando isso ao longo da obra. Um primeiro exemplo, antes de partir para as descrições que ele realiza de Zeca, é quando ele vai apresentar a personagem Vanessa ao leitor. O narrador propõe sete páginas inteiras de descrição da personagem (Santiago, 2014, p. 81–88) de maneira que a cria enquanto “amiga mais velha dele e mentora” (Santiago, 2014, p. 81). Ele a descreve como uma pessoa bela, culta e leitora, inclusive apresentando ao leitor a única foto presente em todo o romance. Ressalta-se que a colocar, no momento da escrita, em pé de igualdade com ele mesmo faz parte de indicar posteriormente que ela tenha influenciado o amigo. Isso é feito para justificar o que ele vai atribuir como representativo na personalidade de Zeca. Ele indica nesse capítulo que, logo após conhecer Vanessa, foi fazer doutorado em Paris (Santiago, 2014, p. 84). Assim, todos os demais episódios que vão acontecer na vida de Zeca são influenciados, segundo ele, pela amiga e ele só assiste, de alguma maneira, alheio e à distância.

Desse modo, Vanessa – e seu estilo de vida *bon vivant* – é uma das responsáveis por forjar esse Zeca que se diferencia muito do que ele conheceu na adolescência. Nesse momento da narrativa, o narrador indica que vai preencher espaços vazios – de sua memória – a partir de sua percepção e propõe uma metáfora para o seu encontro com Zeca, apresentado no capítulo anterior do romance: a metáfora das borboletas-azuis. Tal figura de linguagem ainda é retomada

também como título do capítulo seguinte do romance. Segundo o narrador, as borboletas possuem asas pardas, mas os raios de sol produzem decomposição da luz e faz com que os olhos humanos enxerguem a tonalidade azul. Então, ele vai apresentando ao leitor a primeira conversa dele com Zeca indicando a metáfora criada: os seus olhos podem ver as borboletas dessa maneira, entretanto talvez não seja tão belo tal qual ele viu. Nessa relação de diferença, Vanessa aparece como mentora, persuasiva e responsável por apresentar ao amigo o verso de Nabokov, o qual aparece no texto como pretexto de colocar o título do capítulo como “Borboletas-azuis”. Os versos são:

*Sendo o versado em latim taxonômico, dei-lhe
nome ao encontrá-la; tornei-me assim
padrinho de um inseto e seu primeiro
observador – e não quero outra fama.* (Santiago, 2014, p. 91, grifos do autor)

Tais versos transcritos no texto, segundo o narrador, poderiam ou não terem sido recitados para ele por Zeca. Então, o narrador vai demonstrando que tudo isso que ele apresenta pode ter um caráter bondoso de sua parte e não necessariamente corresponda à verdade. Ele, dessa maneira, permite que o leitor hesite tanto quanto ele sobre os fatos apresentados. Além disso, enquanto uma instância criadora, ele afirma que “[...] eles estão aí para comprovar que as borboletas-azuis existiram, e como!, na nossa primeira conversa.” (Santiago, 2014, p. 92). Tudo isso leva o leitor a refletir se há muitas coincidências mesmo ou se tal exercício faz parte justamente do trabalho retórico de construção do romance.

A comparação de Zeca ao modo de vida de Vanessa – posteriormente assumido pelo amigo – permite a exploração e a negociação de valores, crenças e padrões culturais tidos como anormais ou desviados em uma visão coletiva, fazendo com que a identidade pessoal do outro em contraste com a dele seja percebida. À medida que ele os reconhece como diferentes, define a sua singularidade e estabelece a sua identidade, de modo que vai estabelecer diferenças consideráveis em relação ao outro, negligenciando a biografia enquanto lugar possível de uma memória honesta à vida do amigo. Se por um lado estamos associando a construção de uma biografia baseada em fatos que enalteçam a memória, por outro também consideramos que há outras possibilidades.

Uma biografia, enquanto gênero textual narrativo, pode assumir diversas nuances. Os aspectos de (re)construção da vida de um referente podem assumir tons e formas tão diferentes quanto a própria constituição da identidade ou personalidade de uma pessoa. Por muito tempo, a visão jornalística foi a privilegiada para esse gênero, de maneira que a subjetividade desse relato não fosse amplamente questionada. De igual modo, a literatura também não se preocupou

por algum tempo em analisar esse gênero, já que ele supostamente não assume o seu caráter ficcional. O que o narrador de *Mil rosas roubadas* produz, em seu projeto de biografia, é justamente o tensionamento desse limite. Já que ele é historiador, seu relato não deveria ter credibilidade? Se ele exalta a subjetividade presente em seu texto e demonstra um ponto de vista menos elogioso ao biografado, seria a biografia de Zeca menos valiosa ou uma mentira?

Roland Barthes (2012), em *A câmara clara*, texto originalmente publicado em 1979, realiza uma leitura sobre diversas fotografias e das possibilidades de leituras de uma foto e suas nuances. Em um texto quase como um romance e perpassando por questões pessoais e narrativas, várias leituras do filósofo sobre diversas fotografias trazem as suas noções sobre essa arte. Ele afirma: “Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (Barthes, 2012b, p. 14).

Logo de início, Barthes trata essa questão da contingência de uma imagem fotográfica e na sequência ressalta a inseparabilidade do objeto e da imagem, ou seja, a fotografia é atingida por uma “imobilidade”, logo a imagem registrada está colada diretamente com seu referente ali registrado. Para tanto, a noção de *studium* surge nos estudos de Barthes. Ele afirma que:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (Barthes, 2012b, p. 31)

Então, na visão do autor, compreende-se essa noção de *studium* como um modo de leitura da imagem, ou seja, um modo mais convencional, mais vasto, culturalmente estabelecido a partir do que uma cultura mostra ou permite ler. O autor ainda aponta que esse conceito está relacionado com o *to like*, ou seja, mais genérico, uniforme, uma metodologia que opera a leitura de uma fotografia e a sua composição. Aplicando essa noção de Barthes à produção de uma biografia, há como realizar uma analogia – inclusive com a própria noção de biografemas produzida também por esse filósofo – já que culturalmente se estabelece pontos de vista seja sobre uma imagem, ou sobre episódios de uma vida. Obviamente, se uma pessoa comete um crime, por exemplo, o episódio do crime não pode ser apagado enquanto fato, mas a forma que tal episódio é narrado certamente estará subjetivamente e culturalmente imbricado.

Roland Barthes, ainda na mesma obra, indica que o *punctum* de uma fotografia é o contraste, é o pungente de uma fotografia, “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 2012b, p. 31). Então,

tal ideia é um detalhe específico que salta aos olhos de quem vê ou, na literatura, por analogia, de quem lê. Não que seja uma coisa única e pessoal, mas é algo que a fotografia provoca e faz saltar aos olhos e a torna única. O autor chega a dizer que o *punctum* é uma “força metonímica”.

Portanto, utilizando essa proposta conceitual sobre fotografia, pode-se compreender que, enquanto *studium* está relacionado com o que está na ordem da paisagem, do espaço, da percepção e de uma leitura objetiva, além de uma metodologia de leitura de fotografia mais ampla, o *punctum* é aquilo que salta, são detalhes dados “ao acaso”, segundo o próprio filósofo. Se considerarmos essa analogia ao romance em análise, podemos perceber essas forças operando: enquanto há ali uma paisagem – a história de Zeca acionada a partir de sua morte – enquanto *studium* – há também o *punctum* – a forma que esse narrador escolhe apresentar ao leitor.

Novamente reiteramos e relativizamos a questão do ponto de vista na narrativa, pois passaremos às descrições realizadas pelo narrador sobre Zeca. Considerando a análise feita no Primeiro Capítulo, esse narrador nas tipologias de Norman Friedman (Friedman, 2002) e de Gérard Genette (Genette, 2017) é, respectivamente, “eu” como testemunha e intradieético-homodieético, uma vez que ele narra e participa dos fatos que narra e sempre diz ao leitor que preenche os espaços vazios, por não conhecer todos os episódios, e, por fim, se coloca enquanto produtor de um texto ficcional ao se considerar impelido a essas ficcionalizações. Nesse processo de questionamento sobre o gênero textual, poderíamos considerar inclusive que, ao levar a produção de seu ponto de vista, na tipologia de Friedman seja narrador-protagonista.

Nesse processo realizado no/com o texto pelo romancista, ressaltamos que é fundamental o jogo metalinguístico realizado para convencer o leitor de sua falha enquanto biógrafo e, para isso, ele estabelece dois direcionamentos principais: o biografado enquanto uma pessoa desviada e indigno de ser prestigiado com uma biografia; e a falha do próprio gênero textual, levando à construção de um romance. São esses fatores as bases do que indicamos no Primeiro Capítulo como provocação sobre os *deslimites* do texto e produzir uma elasticidade com o projeto literário do romance em questão.

Se, no começo do romance, esse narrador dá ares elogiosos para o texto, ainda que se assumia incompleto e não tão bem-informado de episódios numerosos da vida de Zeca, na medida em que o romance avança as metáforas e o tom aparentemente elogiosos não só se esgotam, como também o texto se transforma em uma linguagem mais contundente, produzindo um ponto de vista conservador e ressentido. Tal percepção pode ser acionada justamente pela maneira com que o narrador vai descrevendo Zeca. Por exemplo, ao ressaltar o uso de drogas:

A matéria jornalística era digna de conto ou de romance contemporâneo, tal a entrega do crítico ao devaneio em palavras alimentado pela endiabrada e dançante curtição musical. Tomava cinco doses de vodca a mais, dava tapas e mais tapas no bagulho, cheirava mais uma, duas fileiras, e aumentava o som para curtir melhor os *riffs* da guitarra de Jimi Hendrix, para se perder na voz negra de Janis Joplin, para naufragar na nasal judaica e rouca de Bob Dylan, para se afogar nos gritos histéricos de Mick Jagger, para se masturbar na entrega sedutora de Jim Morrison à plateia. E mais e mais ele se aprontava para localizar a todos – cantores, músicos e bandas – numa *wase land* do rock ‘n’ roll que, na verdade, se transformou na sua metáfora favorita para apreender o desastre do mundo consumista e hard rock – puro lixo. (Santiago, 2014, p. 57)

Esse trecho é um dos primeiros momentos em que o narrador começa a descrever mais precisamente Zeca como desviado de uma expectativa social. Anteriormente, ele já havia chamado o amigo de “intruso”, “omisso” e “lacunar”, ainda que de maneira sutil, pois justificava o comportamento “misterioso” (Santiago, 2014, p. 33). No entorno desse trecho, o narrador apresenta o ofício de Zeca no jornalismo enquanto crítico de música em jornais e revistas. Por esse motivo é que acontece a escolha pela aproximação do ambiente musical do rock n’roll com a vida de Zeca. A música aparece aí como um enfrentamento da norma social e ligado ao amigo, tido como influenciado por esse estilo musical: tomando vodca, usando cocaína e maconha. Obviamente, uma biografia não necessita esconder os dilemas ou episódios não tão aceitáveis socialmente sobre uma pessoa. Só que o que vai se desenhando é esse Zeca dissidente da norma, o que vai gradualmente aumentando a partir desse ponto.

Ainda no mesmo capítulo de maneira resumida, o narrador informa ao leitor que Zeca, ao ficar idoso, ainda assim continuava querendo destaque:

Zeca foi tudo e era, antes de qualquer coisa, um aparecido. Tão aparecido quanto JK e os velhos políticos mineiros que tinham prazer em acompanhar os trilhos do bonde e subir a rua da Bahia – sem proteção alguma de guardacostas – até a praça da Liberdade. Todos os que o conheceram me servirão de testemunhas oculares. (Santiago, 2014, p. 61)

Nesse trecho, o narrador ressalta o quanto, na visão dele, Zeca se colocava em evidência. Na narração, estabelece inclusive uma metáfora com políticos enquanto pessoas notórias que dificilmente passariam despercebidos pela população ou não gostariam que isso ocorresse. No contexto dessa exposição ainda, a voz evidencia que seu amigo negava o envelhecimento – segundo o narrador, Zeca se dizia “sexygenário” – só que essa informação é apresentada como uma “falta de decoro às frases do relato que escrevo” (Santiago, 2014, p. 61), o que indica um ar de contradição ao interesse inicial de se inspirar para narrar a vida do biografado. E toda essa expectativa de que fosse visto, também é dado o destaque de que Zeca era falastrão: “Ele gostava de falar pelos cotovelos. Eu continuava sem conseguir abrir a boca” (Santiago, 2014,

p. 66) . Desse modo, o narrador vai contornando os desenhos dessa personagem como incômoda com uma falta de senso de realidade, no caso da idade, e vaidoso. Novamente é importante ressaltar esse jogo com o leitor, sendo que essa era a percepção do narrador. Não que ele cumprisse tais características – ou o contrário –, só que tornam-se importante tais descrições para convencer de que o narrador é melhor que Zeca e, por isso, sua posição narrativa.

Apesar disso, há um empenho do narrador em tecer alguns elogios. Isso denota um empenho em criar uma biografia que apresente uma pessoa sem maniqueísmos, uma suposta realidade. Podemos apresentar, por exemplo, quando ele destaca que Zeca era meticuloso ao afirmar que:

Zeca emendava sensatez e sofreguidão, pachorra e pressa e as equacionava em frases como que meditadas no correr dos poucos anos de vida. Todas elas saíam bem-feitinhas da casca, saíam redondinhas da boca e eram regalo para meus ouvidos já então sensíveis ao modo como cada indivíduo se expressa. Não há que escarafunchar fundo na memória para transcrevê-las agora. (Santiago, 2014, p. 66)

Curioso perceber os paradoxos que ele produz. Se anteriormente o amigo foi chamado de falastrão e afoito ao falar, nesse momento ele busca corrigir informando ao leitor que as palavras eram bem elaboradas e voltadas ao interlocutor, já que Zeca se sensibilizava com quem falava. De todo modo, há destaque para a pressa e a sofreguidão. No decorrer da narrativa, a voz continua nesse empenho em desenhar Zeca como uma pessoa inadequada. Ele descreve os anos de vida em que o amigo se empenhou em ser ator. Dentre várias descrições, ele retoma ícones do cinema, lazer principal dos personagens do romance na década de 1950 em Belo Horizonte, para destacar que o amigo não obtinha o talento sequer próximo aos colegas de sua geração que atuavam. Ainda destaca a aparência dele:

No caso específico do Zeca, cujo aspecto físico era desprovido do mínimo que o tornaria naturalmente galã no teatro ou no cinema, havia sempre que canalizar o novo e controlado impulso caprichoso de energia improvisada – impulso sentimental ou cerebral, pouco importa – em direção a uma inesperada e, por isso, ousada construção do personagem. Ao pisar no palco, a imagem de que ele gosta não é aquela que lhe chega refletida no seu espelho interior. A imagem de que ele gosta é a que ele só conquistará no embate com o oponente. (SANTIAGO, 2014a, p. 119)

Faltou, nesse trecho, somente o narrador chamar Zeca de feio. Ou, eufemicamente, ele realiza, já que sequer faz referência ao mínimo de beleza para torná-lo galã no ofício de ator. Sem contar que para ser galã nessa época o espelho era justamente a produção cinematográfica norte-americana e padronizada de um ideal de beleza específico. O narrador também evidencia que o ofício de atuar só era possível a partir de um lugar de desvio ou de improviso. Ainda que

ele destaque a ousadia, não há uma direção indicativa para um elogio a esse trabalho do amigo. Então, até esse ponto, Zeca não só era falastrão, drogado e vaidoso, mas também não era bonito, sequer talentoso a ponto de receber notoriedade por seu ofício.

No Primeiro Capítulo, ressaltamos o quanto esse trabalho de fantoche ou a manipulação do narrador é um projeto idealizado pelo autor. Nos exemplos que destacamos anteriormente, percebemos que esse direcionamento argumentativo vai se desenrolar ao longo do texto. Em outros textos conhecidos por essa operação, por exemplo, a polêmica de suposta traição envolvendo Capitu e Bentinho em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (2019), originalmente publicado em 1899, já conseguimos sistematicamente, por meio da crítica literária, marcar que as interpretações só são possíveis a partir do jogo metalinguístico possível proposto pela voz narrativa. Nesse romance de Silviano Santiago em questão, há a repetição dessa fórmula levada às últimas consequências, como se ele buscasse criar o seu próprio *Dom Casmurro*, já que além de produzir essa possibilidade de dúvida por ser um ponto de vista único, também leva a cabo a noção que apresentamos: o jogo com os gêneros literários, ficcionais e biográficos, e o reforço da normalização social na construção dessas personagens.

Por esse motivo, em paralelo às descrições que vão se desenhando sobre Zeca, o narrador também se coloca a partir do olhar que estabelece para si, revelando uma diferença visível entre eles. Enquanto Zeca se desvia da norma, o narrador consegue cumprir um ideal social de realização pessoal – profissional e acadêmico – de maneira que o legitime nesse lugar de escrita. E ele não disfarça para o leitor. Conforme vai encaminhando para o fim da narrativa, ele realça não só a si mesmo, como também a sua construção textual. Podemos afirmar que se trata de uma honestidade, já que a tentativa de convencimento sobre seu ponto de vista não é ocultada. Um exemplo das inúmeras descrições sobre si, pode ser lido em:

Zeca me aprontava para o exercício pleno da vida como oportunidade, enquanto eu, mais recatado e menos incisivo, mais douto e menos atrevido, o municiava de novas e preciosas informações para a escrita artística sobre a vida. Não me faço de especial. Qualquer pessoa e todos os amigos também o municiavam de conhecimentos e de engenho e arte. (Santiago, 2014, p. 53)

Conforme lemos no trecho, sempre vai se produzindo essa diferença entre eles. Então, já no início o leitor compreende que o narrador é recatado, douto e menos atrevido. Ser menos atrevido também implica a oposição, indicando para Zeca o comportamento mais atrevido e necessitado de receber dos amigos conhecimento e arte. O narrador menospreza o conhecimento do amigo, ainda que ele fosse jornalista e escritor em grandes revistas, como também é apresentado na narrativa. É como se toda essa produção do biografado inexistisse ou

não fosse relevante. Por esse motivo, logo adiante também ele sente a necessidade de ir se colocando cada vez mais.

O narrador começa observando que para narrar de fato essa biografia necessitava se defender enquanto biógrafo, indicando: “Antes, apresento-me.” (Santiago, 2014, p. 59). A partir desse momento, o narrador discorre por duas páginas, enaltecendo-se para convencer o leitor de que ele seria competente para o ofício:

Sou professor e pesquisador em história do Brasil, com tese de doutorado sobre os anos de 1930. Defendi-a na École des Sciences Politiques, em Paris. Trazia à baila a noção de trabalhador – de trabalhador brasileiro – tal como fora valorizada e cristalizada pela criação dos ministérios do Trabalho (1930) e da Justiça e do Trabalho (1941). [...] Apesar da experiência adquirida numa vida de pesquisa e de ensino, ainda luto contra o medo das palavras definitivas que espalharei pela tela do computador e depois pelas páginas de livro comercial. Talvez lhes faltem o timbre de voz e o teor de escrita que liberem a emissão e a comunicação de maneira autêntica e apaixonada, em semelhança à prática de fala e de texto que sempre foi a dele. [...] Sei que não faltará decoro às minhas palavras, mas decoro é qualidade ou defeito típico meu. (Santiago, 2014, p. 59)

A quem interessaria, em uma biografia de Zeca, a vida e as intenções do narrador? É possível compreender que há o interesse em ser considerada a posição de quem narra: professor, doutor, pesquisador, experiente e formado na Europa. O exercício de ego do narrador vai se desvelando ao leitor a partir daí, indicando para o que será percebido na sequência: a crise do gênero biográfico, tal qual é comumente conhecido. Isso é indicado, ainda nesse excerto, justamente quando ele afirma que vai faltar com decoro e que seu timbre vai ficar fadado a um caráter passional e medroso a partir de suas palavras. Dessa forma, o narrador cumpre o seu propósito de narrar a si mesmo sem se preocupar com o que o leitor possa pensar e a ironia de Silviano Santiago vai escalonando para a produção desse sentido que identificamos no texto.

Assim, o narrador chega mais adiante ao ponto de que deixa de dar indícios e assume veementemente: “Tudo é subjetivo neste relato.” (Santiago, 2014, p. 145). A partir daí, a referência da narrativa assume completamente a virada de Zeca para o narrador. Para além do referente, o tom também se assume mais ressentido e menos escrupuloso. Anteriormente até aparecem metáforas e tentativas de elogios, depois desse momento da narrativa não há mais ressalvas. Ainda há a renúncia do gênero biográfico:

Não me resta outra manobra estratégica para salvar o valor dessa biografia? Cabe a mim como narrador, e só a mim, reconfigurar a razão pela qual estou sendo levado a enobrecê-lo pela biografia, também razão pela qual o requisito na condição de carrasco guiado pela urgência do desejo desmascarado publicamente. (Santiago, 2014, p. 146)

Esse excerto é representativo para proposta do romance engendrada pelo escritor. O narrador se assume enquanto tal e não mais enquanto biógrafo. Além disso, ele se coloca enquanto refém de uma intencionalidade em enobrecer o biografado – a partir de agora assumidamente personagem – com vistas ao desejo anteriormente definido. Ele indica aí que Zeca seria seu carrasco. Isso é acionado, pois o narrador descreve que o primeiro encontro, tal qual apresentado no romance, era uma fantasia dele mesmo. Então, ele passa a reconsiderar tudo que foi exposto. Além de ampliar a ideia anteriormente, ele começa a convocar cada vez mais o leitor.

O narrador faz essa aproximação com o leitor a partir de justificativas, como: “Não é culpa minha se ao iluminar a ele acabo por iluminar a mim. Se culpa houver em toda essa trama ela vem da decisão extrema que tomei ao admirá-lo no leito de morte no quarto do Hospital São Vicente” (Santiago, 2014a, p. 150). Nesse exemplo acionado, a responsabilidade é desviada de si. Já que ele sofreu tanto ao ver o amigo no leito, ao descobrir sua possibilidade de biografia estar fracassada, ele entende com naturalidade acabar se colocando no centro da narrativa. A culpa passa a ser, portanto, toda de Zeca. Assim como a personalidade do amigo vai se acentuando de maneira inescrupulosa, conforme exemplificamos anteriormente nos momentos em que o narrador afirma que Zeca tinha “falta de talento” e dava “chibatada definitiva” com sua “conversa fiada”.

Destacamos tais observações para compará-lo a outra característica previamente apresentada e citada em nossa análise. Anteriormente, enquanto o texto era organizado para ser elogioso, a fala de Zeca era meticulosamente organizada e controlada no sentido de agradar o seu interlocutor. Logo adiante, Zeca é visto como agressor de seu interlocutor. O narrador utiliza até mesmo a metáfora de “chibatadas”, indicando que o personagem apenas busca o próprio divertimento com a intenção de provocar a graça coletiva. É uma percepção que fica evidente ao leitor na medida em que se cria uma contradição sobre o que foi narrado no início e o que se passa a tomar conhecimento nessa etapa.

Para além dessa contradição inerente ao projeto literário desse narrador, as percepções sobre Zeca vão se tornando explicitamente negativas. Nesse momento, ele já assume adjetivações tomando o amigo como espalhafatoso, maldoso e sem graça:

Seu sarcasmo era ferino, não há dúvida, mas trazia tinturas de indivíduo ressentido, traço humano que não bate com seu modo afirmativo de ser. Suas tiradas rascantes despertam o riso e a admiração, mas apenas desfiguram o propósito maior de seu percurso como artista que sempre foi – o de trabalhar em busca da originalidade e não em cima do já dito e repetido por todos.

Vistas de hoje, suas invencionices histriônicas, irônicas e anárquicas se assemelham às dos atores de novela global que buscam o bordão a todo preço para transformá-lo em clichê apreciado pelo zé-povão [...] Usam e abusam do bordão até que os telespectadores começam a aporrinhar os seus os nossos ouvidos com a graça enfadonha, ou seja, com a falta de graça. (Santiago, 2014, p. 152)

Novamente há como perceber a mudança de tom nas observações sobre Zeca. Anteriormente, ainda que de forma paradoxal, havia metáforas elogiosas: por exemplo, a das borboletas azuis e outra de que ele seria um “garimpeiro muzambê”, um sedutor que fica introspectivo, mas com olhar impiedoso e focado na atividade de buscar pedras preciosas. Neste outro momento do excerto, após a virada da narrativa, sobram apenas descrições que colocam Zeca em um clichê nocivo.

Conforme analisamos no Primeiro Capítulo e indicamos no início deste, percebemos que há nessa forma de narrar uma pretensão de acirrar ainda mais o que socialmente já é construído em nossa cultura, sem, entretanto, se desviar do projeto biográfico, o que acaba falindo por si só ao decorrer da escrita. Ao mesmo tempo vão sendo construídos personagens que cumprem uma oposição em suas ações, tal qual fosse uma espécie de vilania e contradição: em um polo enquanto “errado”; e outro como inocente, ou “certo” a partir de seu comportamento exemplar ou de prestígio. Primeiramente, o narrador apresenta a si mesmo e Zeca como duplos na adolescência, praticamente iguais. Na medida em que se tornam adultos, passam a cumprir essa oposição, sempre reiterando a visão do narrador. Enquanto o narrador é prestigiado, importante e passível de ser digno de uma biografia, o outro se apresenta como um problema social.

Nessa intenção de continuar se colocando enquanto insigne, o narrador reforça:

Almejei e alcancei o cartucho escolar no Colégio Marconi, o título de bacharel em história na UFMG e o de doutor em Paris. Tenho títulos, tive profissão definida e trabalho remunerado mensalmente. Vivi com eles, sob o chicote deles. Tenho direito à aposentadoria. Sobrevivo dela. Foi essa razão que me levava a sentir mais prazer em ser olhado por ele e menos prazer em observá-lo? (Santiago, 2014a, p. 162)

Percebemos, por meio dos exemplos acionados até aqui, esse célebre adolescente que vem se tornar um adulto digno de respeito por seus feitos: conseguiu vaga em um prestigiado colégio em Belo Horizonte (à época da narrativa um colégio particular em ascensão), formou-se e fez doutorado em um país europeu, tornou-se funcionário público. É como se todos esses feitos dele o credenciassem de admiração por si mesmo enquanto em Zeca não conquistasse algo para se admirar. Ainda que ele jogue a pergunta para o leitor e que diga que foi “chicoteado” pelos afazeres a partir dos seus estudos, trata-se de uma atividade socialmente

respeitada e ocupada por pouquíssimas pessoas no Brasil. Então, há um eufemismo disfarçado novamente, já que o narrador está buscando impressionar o leitor.

Sugerimos no início deste capítulo a metáfora da sela como controle dessa narrativa que vai trotando às vistas do leitor. Reiteramos a importância para esse narrador de produzir o outro enquanto oposição ou diferença considerável de maneira que ele mesmo se afirme enquanto digno de receber atenção e, conseqüentemente, ser biografado. Desse modo, essa forma reiterada durante toda a narrativa leva o leitor a focar nesses detalhes e se solidarizar com a posição do narrador anônimo. Consideremos ainda o leitor ideal do romance.

Pensemos quem é o leitor do romance de Silviano Santiago. Primeiramente, consideremos que não é um texto de *best seller*, vendido em larga escala, e, conforme indicado no Primeiro Capítulo a partir das próprias análises de Santiago, que a produção literária no Brasil ainda é muito restrita, logo poucos leitores irão consumir essa obra. Assim, considerando um público letrado, consumidor especializado de literatura, inclusive acadêmico, ao propor esses critérios sociais normativos e visando prestígio, esse narrador pode causar algum efeito de identificação com esse leitor. Se tratando de um público leitor, esse convencimento talvez não seja ingênuo e automático. Um leitor atento reconheceria essas facetas lacunares, como o próprio narrador afirma.

Levando em conta a percepção de como esse narrador extrapola os seus sentimentos ao pretender escrever uma biografia, proposta por ele inclusive abandonada quando assume escrever um romance, só no penúltimo capítulo é que o leitor toma conhecimento da motivação do tom de ressentimento e ciúme que vai se transformando na narrativa. No fim do romance, surge Umberto, o responsável, segundo o narrador, por afastar Zeca da possibilidade de viverem um romance e, por isso, ficarem fadados a um amor platônico. Esse capítulo recebe o título de “Promiscuidade”, utilizando termos como “diabólico” e “assanhamento” para indicar esse imbróglio afetivo apenas conhecido pelos dilemas do próprio narrador, sempre em uma perspectiva hegemônica e social que se baseia em amor romântico. Por exemplo:

Seu assanhamento (foi essa palavra que, em capítulo anterior, julguei mais apta para descrevê-lo antes de conhecê-lo como rapaz experimental já em posse do poder investigativo que a frustração amorosa acirra) ganha roupagem de assanhamento diabólico quando passa a representar de modo precursor as responsabilidades e irresponsabilidades do jovem no ato de existir pela imaginação e pelo afeto, pelos sentimentos e pelas emoções. De existir pelo coração amoroso desabrido.

O assanhamento diabólico é a comunhão da falta de juízo com a abertura para o factível e o permissível no plano social, é a falta de juízo que, posteriormente, seria justificada pelas transformações revolucionárias a ocorrer no mundo. (Santiago, 2014, p. 251)

Percebemos no penúltimo capítulo do romance uma escalada do assanhamento para chegar à “promiscuidade”, segundo o narrador. Novamente e praticamente no fim, ele continua afirmando que toda essa postura de Zeca não inspira liberdade ou uso de seu corpo tal qual entende, mas reforça um ideal de falta de juízo. Refletindo sobre a significação do termo, título do capítulo, trata-se de expressão geralmente usada para descrever comportamentos sexuais ou relacionamentos íntimos envolvendo múltiplos parceiros, sem restrições ou limitações. E essa palavra, quando em oposição ao ideal de liberdade do uso do próprio corpo e usufruto desse prazer, provoca um maniqueísmo, já que se aplica uma visão simplista e dualista.

O maniqueísmo, enquanto filosofia ou sistema de crenças, vê o mundo em termos extremamente contrastantes de bem e mal, luz e trevas. Então, na visão do narrador de *Mil rosas roubadas*, esse comportamento de Zeca era inadmissível. Desse modo, a aplicação desse termo ao fim da narrativa propõe forças opostas, irreconciliáveis e extremas para os destinos de vida das personagens: por um lado, uma força do bem absoluto; e do outro, uma força do mal absoluto. Essa visão proposta pelo narrador pode levar o leitor a um julgamento rígido e moralista, sem considerar os diversos fatores que podem influenciar as escolhas e comportamentos sexuais de Zeca.

Uma abordagem mais equilibrada e compassiva, por parte do leitor, poderá levá-lo a perceber Zeca enquanto sua autonomia, consentimento e o bem-estar emocional e físico de seu corpo para além da visão apresentada, ao invés de julgar com base em conceitos morais ou binários simplistas. Entretanto, se o leitor se solidariza com o narrador, ele a todo momento o convoca, inclusive textualmente:

No entanto, quero que você, leitor, compreenda de maneira terra a terra a situação desesperadora. Compreenda-a no marco zero onde os bons sentimentos de admiração e amizade reganham o reino dado como perdido: Zeca significou para mim o que Roberto significa para ele. Tempo esgotado. Roberto tem de desaparecer deste relato para que, mano a mano, eu abra espaço e busque palavras que expliquem o coração semelhante e frustrado – o do meu amigo – que, no ardor da loucura e do desejo de amar por muito amar, saiu à luta. Semelhante a mim, definiu e apontou alvo equivocado e leviano, e ficou a ver navios no horizonte da madrugada insone. (Santiago, 2014, p. 241)

Nesse trecho, destaca-se a aparição de mais uma personagem com quem Zeca obteve um amor não correspondido, Roberto. A similaridade do som e da estrutura dos nomes desses amantes de Zeca, inclusive, pode levar o leitor a não reconhecer a diferença de pessoas, já que não há um protagonismo evidente deles. Todavia, já que o narrador quer convencer de que o amigo é o responsável por tanta falta de correspondência no amor, ele usa a expressão “terra a

terra” reafirmando a crueza e sinceridade dos sentimentos que ele buscou abordar no romance. A busca de cooptar o leitor vem dessa honestidade em expor os seus sentimentos frustrados, por isso ele faz alusão ao ardor da loucura e do desejo de amar intensamente. Por fim, a imagem dos navios distantes na madrugada evoca a sensação de isolamento e desolação, ressaltando o vazio deixado pelo alvo equivocadamente e leviano que o narrador e seu amigo perseguiram. Isso é enfatizado, mais ainda, ao convocar o leitor.

Ainda que o narrador venha construindo o convencimento, lança mão do recurso de narratário para acionar a proximidade com o leitor nesse ponto de fechar a narrativa. Na literatura, o narratário é um conceito que se refere a uma entidade fictícia para quem o narrador conta a história. É importante destacar que o narratário não deve ser confundido com o leitor real, que é a pessoa real que está lendo o texto. Tal conceito foi introduzido pelo teórico literário francês Gérard Genette (2017) em seu livro *Figuras III*.

No caso do romance de Silviano Santiago analisado nesta tese, é um recurso interessante para explorar a relação entre o narrador, a história e o leitor real, influenciando a forma como a narrativa é construída e interpretada. Em se tratando de uma obra que vai se desdobrando de uma biografia para um romance, esse narrador vai se revelando cada vez mais refém do seu construtor, o autor. Para borrar os limites da própria ficção em diversas direções, percebemos esse controle da narrativa como uma provocação à própria crítica que busca estancar os sentidos imanentes do texto. Não por acaso, o narrador não tem nome e o que aparece na capa reforça escolhas do escritor em outros textos, além dos traços de vida dele conhecidos – infância e adolescência em Belo Horizonte, doutorado em Paris, professor universitário, escritor, amizade com Ezequiel Neves, ou Zeca, dentre outros. Ao mesmo tempo, ele desloca pequenas mudanças para não haver essa aproximação automática e garantir a autonomia do texto em relação à vida de Santiago.

Na página em que consta a ficha catalográfica da obra, aparece uma anotação: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles” (Santiago, 2014, p. 4). Por se tratar de um elemento paratextual, pode não ser lido e não faz diferença para o leitor, já que isso é performado em todo o texto. Na medida em que o leitor conhece ou não Silviano Santiago, as ligações podem aleatoriamente se estabelecer ou propor diversas formas de receber o texto. De toda forma, a música de Cazusa “Exagerado”, escrita por Ezequiel Neves (Neves; Leoni; Cazusa, 1985), o Zeca real, traz um amor exagerado tal qual o do narrador de *Mil rosas*

roubadas, o que reflete, nessa narrativa, esse narrador ressentido por se jogar aos pés e inventar um amor que aconteceu somente em sua cabeça.

**3 TERCEIRO CAPÍTULO: CHICOTE – AS INTERTEXTUALIDADES COMO
IMPULSIONADORAS DE UMA PERSONALIDADE ACEITÁVEL**

Busquei, durante alguns anos, pesquisar textos literários que me movessem de maneira passional e arrebatadora. Na iniciação científica, observei Caio Fernando Abreu. Consegui traçar e aprender paralelos entre o que me agrada e o que era possível acionar no campo crítico literário para lidar com um objeto que dizia tanto sobre mim, principalmente em “O marinheiro”, nos *Triângulos das águas*. Já no mestrado, em *Nossos ossos*, de Marcelino Freire (2013), consegui afastar um pouco mais a crítica da paixão, mas ela era motivada por um objeto literário que eu começara a estudar a partir de uma tarde em que me deitei em um sofá para buscar um texto literário que pudesse ser objeto de mestrado. Então comecei a leitura do romance, esta encerrada em um único fôlego, ou seja, o mestrado também começou por uma movência passional pelo objeto literário.

Na busca do elemento literário desta tese, o romance *Mil rosas roubadas* não partia, aparentemente, do mesmo lugar das experiências anteriores. Eu não estava apaixonado sequer por Silviano Santiago, muito menos por seus textos literários, apesar de admirar sua produção (as que conhecia). Em situações externas aos locais acadêmicos (e até neles), várias vezes informei meu orientador de que esse texto literário é o que prefiro do escritor, mesmo que tenha descoberto essa informação durante a pesquisa e após ler os outros textos ainda não lidos antes da pesquisa. Consigo perceber elementos literários de Silviano Santiago que são, a meu ver, engenhosos e admiráveis, a exemplo do *Em liberdade*, do qual me salta aos olhos a singularidade com a qual a crítica literária ainda não lidou com o afinco que seria de merecimento, pelo menos a partir do meu ponto de vista. Os louros de sua produção vêm sendo colhidos ao decorrer dos anos, conforme pude apresentar na Introdução sobre os prêmios que o escritor recebeu.

Ainda na Introdução, mencionei brevemente o percurso de escolha do romance para analisar e aludi, também de maneira breve, que cogitei outras obras. Neste momento faz sentido mencioná-las: *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto (2018), e *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016). Nessas obras, eu percebi que os textos sugerem uma necessidade do narrador em agradar o seu leitor e, de certa maneira, negociar com ele o seu local de enunciação para ser lido e aceito. Trata-se, obviamente, de uma operação muito conhecida na literatura, principalmente quando a narrativa ocorre em primeira pessoa. Vimos, ao decorrer da tese, que essa é a tônica do que viemos analisando. Entretanto, em Heringer havia um incômodo pessoal com as questões de raça que envolvem a morte da personagem Cosme e, em Vidal Porto, o engano familiar que a personagem é condicionada a realizar pela norma social. Ambos os romances também se relacionam com a minha própria vida, já que tenho atuações acadêmicas

nas ações de cotas na Universidade e passei a me ligar a essas temáticas após a especialização em Educação e Direitos Humanos. E ao não contemplar as temáticas raciais no mestrado, por exemplo, me senti negligente, já que eu poderia progredir nessa discussão, caso fosse oportuno ao momento. Nesta tese, novamente, avalio que não consegui contemplar essas questões da maneira como gostaria. Entretanto, é compreensível quando se trata de um autor que tem uma produção imensa e esse romance imanente de sentidos possíveis para a proposição teórica a qual fizemos.

Até este momento de escrita eu não havia percebido um fio condutor das escolhas que realizei. Parei para refletir antes de redigir o último capítulo sobre quais os textos me trouxeram até aqui. Por um momento específico e externo ao trabalho com a tese, compreendi que o fio condutor de todas as minhas escolhas é a *morte* e o meu incômodo em lidar com ela. Também a partir da percepção de como ela é agressiva e solitária a alguns corpos criados na literatura e na sociedade. Os ossos de Marcelino Freire, a ruptura fantasmagórica de Caio Fernando Abreu e a memória (auto)biográfica de Zeca, ou talvez de Ezequiel Neves, realizada por Silviano Santiago. Todos esses textos tocam em um lugar pessoal que percebo, neste momento, serem questões para lidar com minha própria vida. Então, cheguei a me perguntar: como todos esses textos trabalhados aqui não influenciaram em maior ou menor medida os que são estudados neste momento, mesmo que não seja consciente? Ou por qual motivo eu estaria apresentando essas informações a você, leitor?

Outra questão relevante a ser apresentada neste ponto é que constantemente ouço dizer que os últimos capítulos escritos em um trabalho de fôlego (independentemente de sua colocação no texto final) é o que geralmente se apresenta mais conciso, devido ao cansaço ou ao tempo de elaboração por parte do pesquisador. Em minha dissertação de mestrado, não consegui, até o presente momento de escrita, me conciliar com essa contingência. E pode ser que ainda ocorra neste momento, já que este capítulo é o último que estou escrevendo. Além dessas considerações escritas até aqui, entre tantos estudos e experiências acadêmicas, percebi não ter realizado muitos ensaios. Então, prezado leitor, peço licença e convido-o para passear comigo por esta experimentação, sob o risco da incoerência e da inexperiência de um ser “enfermamente jovem” nessa prática de ousar tal tentativa.

Conforme anunciei nas demais etapas da tese, neste capítulo será feita a análise de como a personalidade do narrador e sua forma de argumentar, baseada em seu repertório, contribui para atribuição de significados para as personalidades narradas, conforme analisado no capítulo anterior. Este capítulo recebeu o nome de *Chicote* e, para retomar a ideia dessa metáfora,

relembro que, em geral, é um objeto usado para transmitir direções e comandos específicos ao cavalo, auxiliando o cavaleiro na condução precisa e no controle do animal. Ele pode ser utilizado para sinalizar mudanças de ritmo, direção ou movimentos específicos durante uma competição ou treinamento. Além disso, também pode ser usado como estímulo positivo, recompensando o cavalo por um bom desempenho ou como correção, quando o cavalo precisa de uma orientação mais firme. Trata-se, aliado aos freios articulados e às esporas, de um objeto controverso para se domar um cavalo. Todas essas informações sobre equitação eu obtive em pesquisas, pois andei a cavalo apenas uma vez na vida, na infância. Obviamente não saberia as funções dos objetos com tanto detalhamento.

Então, nesta mudança de rota e de tom argumentativo, a intenção é pensar que toda a composição textual – as acionadas aqui na tese e as que antecederam este percurso – compõem a interpretação deste lugar de negociação do autor manipulando seu narrador para ser aceito pelo leitor enquanto um exímio conhecedor de arte ou ainda a partir de um repertório vasto motivado por suas experiências. Pensando nisso, tanto o gênero textual ensaístico aplicado a esta última etapa, quanto a análise realizada, partem de três elementos.

O primeiro deles surge de Pedro Henrique Alves de Medeiros, no capítulo “É preciso ser-um-no-outro para escre(vi)ver(se): Silviano Santiago e as Minhas/Nossas Mil rosas roubadas”, publicado em coletânea organizada por Medeiros e por Edgar César Nolasco sobre Silviano Santiago, de 2020, em que afirma:

O ensaio biográfico-fronteiriço o qual me proponho a realizar aqui [...] é algo que sai do meu próprio corpo alocado em uma zona de hospitalidade que ressoa em um espaço vivo e sustentado por mim enquanto o lócus epistêmico ecreviente o qual me assento. Esse lócus discursivo de onde erijo minhas reflexões epistêmicas, dentre outras coisas, se aloca na província da intimidade sendo esta, contudo, uma intimidade tão íntima. Encontro, segundo essa lógica, meu aliado Silviano que está sintonizado a mim/ao meu corpo desde o momento em que recebo sua herança, divíduos, duo simbióticos. (Medeiros, 2020, p. 247)

Ao me deparar não só com essa citação, mas com o texto de Pedro Medeiros em uma perspectiva autobiográfica e ensaística, foi a primeira provocação que encontrei para pensar que eu não só poderia tentar propor algum outro tom para lidar com este capítulo, mas com a ideia que previ sobre o texto que chicoteia, ou seja, que vai se tornando provocativo, indicando direções, realocando suas experiências. O ensaio, então, funciona aqui como fronteira de deslocamento do íntimo de minhas análises que cruza com o texto de Nolasco, de Medeiros, de Santiago, de outros textos também que vão se intertextualizando com este. Esse exercício de crítica literária, inclusive, pode também ser considerado esta atividade biográfica-fronteiriça.

Como estudar um texto sem tê-lo lido? Ou como escolher um texto crítico que funciona com minha análise sem tê-lo escolhido previamente ou ter mais apreço por ele? Ou como não incluir um texto em minha análise (com qualidade) se não o conheço? Tratam-se de motivações pessoais e subjetivas.

Então a partir do meu pressuposto de análise, pensei em escolher algum texto crítico para lidar com a noção de intertextualidade, segundo elemento que mencionarei. Pensei inicialmente sobre o texto *Palimpsestos*, de Gérard Genette (2010), originalmente publicado em 1989. Eu já utilizei outro texto dele nesta tese, já li o texto e combinaria com as análises. Recordo da leitura quando o autor explora sobre o modo como os escritores se apropriam e dialogam com obras literárias anteriores, criando camadas de significado e referências cruzadas. Ele também propõe definições que poderiam ser úteis, por exemplo, de paratextualidade, de metatextualidade, dentre outras. Então, com certeza funcionaria. Entretanto, há outro texto que pode compor esta análise. Cito aqui, leitor, um texto lido para o processo seletivo do curso de Doutorado. Eu não conhecia esse texto antes desse momento de avaliação, no qual me propuseram esse contato. Trata-se da obra *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault, originalmente publicado em 2001.

Com essa leitura, tive contato a primeira vez com a autora e compreendi tratar de uma renomada escritora e crítica literária francesa. Nascida em Paris, ela se destacou por suas contribuições no campo da intertextualidade. O texto lido por mim para o processo seletivo é sua obra mais conhecida e explora as relações entre textos e a maneira como os escritores se apropriam e dialogam com obras literárias anteriores. Samoyault oferece uma análise sobre como a intertextualidade enriquece e dá forma à literatura atual. Seu trabalho tem sido amplamente reconhecido e influente, contribuindo para o estudo e compreensão da intertextualidade na literatura contemporânea. Cito então algo que ela afirma sobre as obras e os escritores:

Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade – seu caráter lúdico. (Samoyault, 2008, p. 78)

A ideia apresentada pela autora no trecho acima parte da discussão de que escrever é uma forma de sempre reescrever algo a partir de seu contexto, de seu objetivo e sob sua maneira. Algumas teorias das quais ela parte analisam isso de maneira irreduzível como se não houvesse inovação alguma na elaboração textual a não ser a forma de dizer. Ainda que, de certa maneira,

isso tenha fundamento, é realmente melancólico pensar que nada possa ser ressignificado a partir do seu rearranjo ou da provocação de sentidos imanentes do jogo de linguagem. Os próprios acontecimentos históricos e os tensionamentos sociais das lutas de classes visam tensionar e ressignificar constantemente ideias estabelecidas que favoreçam determinados ideais em detrimento de outros. Quando apontamos, por exemplo, um caráter normalizador na produção do narrador de *Mil rosas roubadas*, estamos justamente indicando que há uma necessidade de negociação com o que é normativo para propor rupturas com a lógica da norma quando essa atropela algumas questões humanas. O narrador do romance quer que seu leitor caia na “Armadilha” que ele trama. E Silviano Santiago quer que, de certa forma, o leitor perceba os elementos escolhidos para compor a obra.

A escolha dessa citação da estudiosa francesa, então, retoma brevemente a discussão que trouxemos no Primeiro Capítulo, quando algumas teorias confrontavam a produção de autoficção e autobiografias como um exercício narcísico. Em alguns casos, pensar essa atitude como narcísica considera apenas o caráter psicológico, o do interesse excessivo em si mesmo, com uma tendência a se considerar superior ou mais importante do que os outros. Por outro lado, como indicamos a forma de Silviano Santiago produzir seus textos ficcionais ou críticos, podemos inferir outras operações textuais, por exemplo, a ideia de repertório. Quando escrevemos um texto, acionamos o repertório que é mais coerente com a construção do que julgamos ser mais relevante para tal. Se temos um repertório limitado ou algo que é mais agradável ao nosso ponto de vista, isso não pode servir para deslegitimar o exercício textual que é feito. Desse modo, criamos um paradoxo entre dois extremos no qual, indubitavelmente, vão estar intrínsecos a escolha do autor e sua subjetividade.

De fato, tanto a forma de acionar um intertexto quanto de lê-lo estarão sujeitas às operações de leitura, de retomada e de reinterpretação dos intertextos. Então, selecionei outro trecho da intelectual francesa para ponderar sobre isso:

A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria indispensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual. Basta que um escritor tenha recheado sua obra com referências ocultas ou citações desviadas para que o sentido desta dependa obrigatoriamente de seu levantamento? A memória do leitor não acompanha também os textos, acrescentando-lhes mesmo, às vezes, novas alusões ou referências suplementares? Estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com frequência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva. (Samoyault, 2008, p. 90)

Tal excerto destaca a complexidade da intertextualidade, apontando para um paradoxo fundamental em que a intertextualidade cria uma ligação intensa de dependência entre o texto e o leitor, incentivando-o a exercitar sua imaginação e conhecimento. No entanto, ao mesmo tempo, a autora francesa ressalta que a identidade perfeita entre o autor e o leitor é impossível, resultando em uma recepção intertextual variável e muitas vezes subjetiva. Nesse sentido, um texto de Silviano Santiago, como *Mil rosas roubadas*, adquire sentidos diversos a partir de suas intertextualidades, já que estas são utilizadas com abundância na narrativa. E o leitor, a partir de seu conhecimento (ou não) do repertório, poderá (ou não) fazer o uso e a ligação provocada pelo narrador.

Tiphaine Samoyault também apresenta a ideia de que um deslocamento ocorre entre a cultura, a memória e a individualidade do autor e do leitor, o que sugere que a interpretação de um texto é influenciada pelas experiências únicas de cada leitor. Conforme apresentamos no Primeiro Capítulo. Tal operação interfere tanto no leitor quanto na intencionalidade do escritor. Essa ruptura de limites empregada no texto de Santiago vai provocar essa variedade de interpretações possíveis a partir do mesmo texto. Por isso, a metáfora das “camadas novas do texto” geradas pela prática intertextual é particularmente relevante. Essas camadas representam as conexões mais amplas que a literatura estabelece, formando um “tecido contínuo” e uma “memória coletiva”. Tal operação vai propor pontos de vistas às vezes mais ingênuos, outros que serão mais aprofundados e outros inclusive exagerados, tanto quanto apresenta a música de Ezequiel Neves que dá título ao romance de Silviano Santiago. Essa visão sugere que a intertextualidade não apenas enriquece a experiência individual de leitura, mas também contribui para existência da Literatura. Desse modo, compreendi que analisar as intertextualidades reconhecidas e pesquisadas durante meu percurso de leitura poderia compor essa ideia de texto que chicoteia para outras direções.

O terceiro elemento que é a base deste capítulo vem de outro lugar de minha vivência. Antes de estudar Literatura, me formei em um curso na área de Comunicação e ainda ministro aulas para estudantes dessa área. Entre tantas experiências que restaram em mim dessa fase, ficou um grande apreço pelo consumo de materiais midiáticos de diversos formatos. O formato audiovisual ainda é muito presente em minha vida, principalmente nos momentos de lazer, nos quais ouço podcasts, assisto a vídeos de internet, realities shows, dentre tantas coisas. Essa forma de ser me leva a buscar, algumas vezes, vídeos e podcasts nos quais entrevistam, comentam ou homenageiam Silviano Santiago.

Um dos vídeos a que assisti de entrevista do escritor me provocou a fazer este último capítulo tal qual ele está e por algumas colocações, as quais não tive conhecimento prévio à pesquisa. Trata-se de um vídeo de 2014, publicado na plataforma YouTube em 2015, e produzido pelo Instituto Itaú Cultural. A mesa intitulada “Crítico e escritor: Quais as interrogações de Silviano Santiago? – Encontros de Interrogação” é mediada pelo escritor Eduardo Sterzi e foi gravada durante o evento “Encontros de Interrogação” em 20 de novembro de 2014, no Itaú Cultural, em São Paulo. Então, ela ocorre no ano de publicação de *Mil rosas roubadas*, geralmente o ano em que o escritor trabalha para divulgar massivamente sua publicação mais recente. Silviano Santiago, ao ser perguntado sobre a criação da obra, afirma:

Mil rosas roubadas é um livro sobre o desejo frustrado. É sobre o amor, mas o amor enquanto desejo frustrado. Vou tentar ser o mais gráfico possível. É como se de repente seu coração tem como objeto outro coração. Mas, no percurso do seu coração até esse coração, o outro coração te rejeita. Então seu coração fica no ar. O *Mil rosas roubadas*, de maneira mais poética, é sobre o coração no ar. E é tão violento esse coração no ar, tão maldito, que ele faz com que aquela pessoa que rejeita eleja outro coração, uma terceira pessoa, como objeto. E essa terceira pessoa o rejeita. Então, o coração também fica no ar. Então, *Mil rosas roubadas* é a história de dois corações no ar que buscam enlouquecidamente, enlouquecidamente, outros objetos. E daí a grande permissividade na vida dos dois. (Santiago, 2015)

A seleção dessa parte da entrevista é devida à metáfora dos corações flutuando no ar após serem rejeitados, pois ela cria uma imagem poderosa e melancólica, transmitindo a intensidade do sentimento de rejeição, algo que é visível na obra. Além disso, eu me senti particularmente validado, enquanto crítico, quando afirmo a frustração latente no Segundo Capítulo. A confusão do narrador sobre seus próprios sentimentos e pela própria questão de gênero biográfico, proposto no início do romance, dá esse tom que o escritor reforça em sua entrevista. Silviano Santiago ainda sugere que essa experiência gera uma espécie de maldição, levando os corações a procurarem freneticamente por outros objetos de desejo. E qual seria o objeto de desejo do narrador então? Sua vida acadêmica? A escrita de sua autobiografia? O desejo de ser reconhecido ou o desejo de ser amado?

Essa abordagem poética sobre os corações no ar parece trazer uma perspectiva visceral do escritor sobre o tema do amor frustrado, explorando a complexidade emocional que surge da rejeição e da busca constante por conexões significativas. Isso pode ser percebido no texto, mas o que ocorre quando as intertextualidades apontam para outro traço de personalidade desse narrador? Trata-se da elaboração de uma personalidade complexa ou algo que escapa ao projeto do escritor? Essas respostas não serão respondidas de maneira exata nas análises que seguem,

porém sugerirei alguns índices de *deslimate* entre narrador e escritor, bem como de recepção da leitura que realizei.

O escritor, então, tematiza que o romance faz parte de um “desejo frustrado”. E, na entrevista, ele usa duas vezes a expressão também utilizada pelo narrador:

Passei a persegui-lo quando o conheci. Deleguei-lhe conhecimento e domínio sobre minha vida na época em que meu desejo frustrado, parecido à envolvente teia de aranha que se esgarça pelas gotas d’água de chuva, era açambarcar por inteiro a vida dele e a controlá-la. (Santiago, 2014, p. 145)

A tônica do sentimento de frustração, então, é expressa não só pelo escritor, mas ele empresta inclusive seu repertório para esse narrador. A rejeição, desse modo, torna-se o elemento impulsionador de escrita romanesca do que era anteriormente um desejo biográfico. E por mais que o gênero falhe enquanto projeto, a temática não falha. O narrador não deixa, ainda que tente, de expressar o seu descontentamento em perder a chance que, segundo ele, tinha de ser biografado. Adiante na narrativa, o narrador ainda reafirma que tal intento foi “desmascarado” (Santiago, 2014, p. 146), o que leva o leitor a ir construindo essa significação de que importa mais a sua vida do que a vida do biografado.

Assim como Bentinho, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é consumido pela dúvida se Ezequiel é filho ou não de seu amigo Escobar, e tal frustração é intensificada pela natureza subjetiva dos eventos narrados e pela ambiguidade das ações e motivações dos personagens, o narrador de *Mil rosas roubadas* de Silviano Santiago repete essa fórmula de nunca ter certeza sobre o que é narrado e como as coisas ocorreram de maneira sincrônica. Entretanto, sua obsessão com a ideia o leva a reinterpretar eventos passados e ações aparentemente inocentes à luz de sua suspeita, contribuindo para sua crescente angústia e amargura, o que evidencia ainda mais a rejeição e como isso foi danoso para a subjetividade que opta por narrar a sua vida ao colocar a lente sobre a vida de quem o rejeitou. Tal ambiguidade marcante da obra de Machado de Assis também aparece no romance de Silviano Santiago, deixando o leitor com perguntas não respondidas e provocando reflexões sobre a natureza da verdade, da memória e da confiança.

Nessa lógica de “desejo frustrado”, a partir das ideias da psicanálise, grosso modo, “desejo” e “frustração” são conceitos basilares que desempenham um papel central na compreensão do comportamento humano e do desenvolvimento psicológico. Eles estão intimamente ligados ao processo de formação do ego, à resolução de conflitos internos e ao funcionamento psíquico em geral. Enquanto o desejo surge das pulsões e se manifesta como a busca pelo objeto que satisfará essas pulsões, a frustração ocorre quando o desejo não é

plenamente satisfeito. E quando observamos o romance, o narrador deixa evidente que suas pulsões de escrita são evidentes, o que contraria um pouco as suas ações, já que elas não demonstram a respeito de Zeca uma intencionalidade em expor os seus desejos. Enquanto ele constrói, conforme apontamos no Segundo Capítulo, Zeca como promíscuo, o seu desejo por Zeca é limitado inclusive pelas palavras, funcionando seu texto como um mecanismo de defesa, utilizando da negação, da repressão, da projeção, revelando a busca de abafar a angústia de ser rejeitado.

Tal mecanismo de defesa também produz esse texto extremamente educado. Enquanto Zeca faz uso de seus desejos, segundo o narrador, a voz evita a todo custo produzir para seu leitor algo que explicita o uso de sua sexualidade ou que amplie a noção das suas pulsões. O único trecho que sugere algo relacionado à sexualidade, conforme comentamos no Segundo Capítulo, e não somente sua, mas considerando de maneira genérica uma sexualidade adolescente, é quando o narrador diz que “[...] o sexo palpita e se alarga. Incontrolável, acata a imaginação pecaminosa, se excita e se oferece ao trabalho diuturno das mãos preguiçosas” (Santiago, 2014, p. 49). Nesse trecho, o narrador descrevia sobre quando conheceu Zeca, o que sugere uma reflexão sobre o seu corpo em relação ao corpo do outro. Em outro trecho do mesmo capítulo, o narrador se questiona se teria sido escolhido por Zeca a partir de um olhar de desejo (Santiago, 2014, p. 63).

É interessante perceber como esse narrador reprime seu desejo e deixa expor apenas suas pulsões, já que a frustração de ser rejeitado faz com que o outro realize outras na experiência com outros e não com ele, o que o leva a escolher a “promiscuidade” de Zeca como a causa desse conflito relacional entre eles, revelando ao leitor esse texto que cumpre com exigências sociais, morais e pessoais ligadas à ideia de pecado para a família tradicional mineira, conforme o próprio escritor ressalta em suas inspirações para a escrita da obra.

Em entrevista dada a Luciano Trigo e abordada no Primeiro Capítulo, Silviano Santiago avalia outro aspecto na obra relevante para nossa análise:

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. Há destaque para o protagonista no primeiro capítulo e o há para o narrador no último. Ao final da leitura, sobressai o gosto do último capítulo, intitulado, aliás, “Armadilha(s)”. Não caíam nelas, por favor. (Santiago, 2014b, s/n)

A pergunta a que se refere Santiago no trecho é se *Mil rosas roubadas* revela mais sobre o narrador que sobre o protagonista. Essa é a tônica da narrativa, conforme viemos apontando, para irradiar as direções possíveis de leitura da obra. Então, retomando alguns pontos de vista do autor sobre sua própria obra, resgatamos que o coração no ar continua sendo a temática enquanto a forma, ou a ideia de uma “simbiose milagrosa entre narrador e protagonista” sugere que, nos casos bem-sucedidos de arte, há uma harmonia especial entre esses elementos. Então o que seria *Mil rosas roubadas*? As armadilhas provocadas pelo narrador representam um jogo com o leitor de forma a desequilibrar essa simbiose?

Enquanto crítico e leitor da obra, o narrador faz esse jogo de espelhos justamente para se tornar opaco. Ao se esconder em certa medida, ele joga a luz do texto para a vida de Zeca, essa menos prestigiada de acordo com o que ele escolhe apresentar. Não há da parte dele um conforto em expor apenas a sua narrativa de vida sem colocar-se em contraste com Zeca. Havia um projeto biográfico de outro, porém ele usa de tal projeto para se colocar, conforme o próprio Silviano Santiago aponta em entrevista. Ao mesmo tempo, há uma opacidade de forma que ele entrega somente partes selecionadas e que reforçam uma moral familiar representativa da simbiose do narrador, do escritor e do romance. Nesse sentido, Silviano Santiago borra os limites de narrador e de autoria. Ao trazer traços autobiográficos para a obra, se expõe e ao mesmo tempo se torna opaco. Tais armadilhas, as quais ele previne ao leitor para não cair, é que são evidentes ao criar uma simbiose inseparável de elementos literários e dos biográficos que estão dentro e fora do texto romanesco. Ao mesmo tempo, há um projeto que elabora o eufemismo que é algo partilhado entre a voz autoral e seu narrador, já que, conforme indicado anteriormente, a promiscuidade é do outro e não compartilhada com o leitor.

Visando reforçar o ponto de vista de defesa desta tese, escolhi mais dois trechos de entrevistas com Silviano Santiago para ligar à discussão que realizaremos sobre as intertextualidades. Na entrevista para o Instituto Itaú Cultural, em uma grande exposição sobre como o escritor vê o presente, Santiago afirma sobre sua forma de produzir:

[...] me tira do complicado e me coloca no complexo. O complicado vem de *plicare*, que é dobra. Quer dizer, não há dobras. O complexo vem de *lectere*, que é urdir, tramar. [...] Quando você tem essas várias atividades, você deixa de se dobrar sobre si mesmo para apenas se repetir na própria obra criativa. Você começa a inventar, urdir percursos, urdir tramas, que de certa maneira tornam obviamente a questão da sua identidade um pouquinho mais complexa. (Santiago, 2015)

Quando o escritor, então, percebe que suas várias atividades, de escritor, de crítico literário e de ensaísta, fazem parte, independente do gênero produzido, de uma forma de criar

percursos para tornar a si mesmo e inclusive sua obra como reprodução de sua identidade, deixa evidente que os jogos realizados na outra entrevista elaboram o que ele nomeia como “complexo”. Desse modo, a investigação das intertextualidades trata dos elementos que busquei para ligar esse narrador de Silviano Santiago a ele mesmo e como esse exercício reverbera a negociação que realizamos constantemente com o fazer acadêmico.

Colocar-se em um texto em primeira pessoa, enquanto há uma expectativa de sermos investigadores afastados de nossos objetos para não ter (tanta) interferência da subjetividade em nossas pesquisas (ou pelo menos não deixar tão explícito), faz com que muitas vezes nos questionemos sobre nossas determinações analíticas, nossos recortes e nossas escolhas. Encontrar, muitas vezes, essa voz em primeira pessoa é um exercício que exige também um enfrentamento à norma. Entretanto, ao mesmo tempo, quanto mais envolvido me coloco na escolha dos objetos de estudo, mais concordo com Santiago sobre a provocação de uma complexidade de elaboração crítica. Quanto mais leio, assisto, ouço e aprecio, mais consigo realizar conexões entre realidade, crítica e ficção, e mais intertextualidades compõem meu repertório para construção de meus textos. Então, as intertextualidades do romance que analiso compõem o repertório de Silviano Santiago ou foram pesquisadas pelo escritor para compor o repertório do narrador sem relação alguma com o escritor? O que justifica tanta proximidade de outros textos já escritos ou coisas já estudadas e conhecidas por Santiago na composição desse romance?

O outro trecho que selecionei de fala do escritor é um momento que compõe o final da entrevista no qual ele declara ser a primeira vez em que afirma sobre autobiografia, conforme segue:

Essa perda [dos valores clássicos da família tradicional mineira] é que traz um traço também muito importante na minha literatura. É que tudo que eu faço, meu ensaio também, tudo que eu faço é autobiográfico. Tudo, tudo, tudo que eu faço é autobiográfico. Não consigo ser confessional porque se eu fosse ser confessional, eu teria de falar sobre esse oco. E eu não consigo falar sobre esse oco. Eu não consigo falar sobre esse vazio. Então, o autobiográfico são esses personagens que eu inventava para o padre a fim de que o padre me desse apenas, rezasse, cinco ave-marias e cinco padre nossos. (Santiago, 2015)

Esse trecho reflete a profunda conexão do escritor, e visível na constituição desse narrador do romance, com a “perda” dos valores tradicionais da família mineira e como essa perda se manifesta em sua literatura. A afirmação de que tudo que ele faz é autobiográfico destaca a influência direta das experiências do escritor em sua produção literária. Então, como eu posso desconsiderar a certeza dessa afirmação para analisar a obra em que constantemente, seja pela crítica ou pelo escritor, é levantada a questão autobiográfica? A recusa de Silviano em

ser confessional, por não conseguir lidar com o vazio ou oco que essa confissão envolveria, revela uma complexidade emocional e talvez uma resistência em expor aspectos mais íntimos de sua vida. Ao mesmo tempo, não é nem uma coisa e nem outra somente (ficcional ou confessional), mas são as duas coisas ao mesmo tempo. Nos textos de Silviano Santiago está tanto o ser público quanto o ser privado. As intertextualidades, então, revelam ele mesmo, seu conhecimento adquirido ao longo de anos de estudo e de produção textual.

A alusão aos personagens inventados para o padre na citação, como uma forma de lidar com suas próprias emoções e buscar alívio espiritual, é retomada a partir da sua experiência de infância quando ele inventava coisas para confessar e atenuar sua consciência a partir da visão da igreja. Isso adiciona uma camada a mais na dobra produtiva de Silviano Santiago. Essa estratégia de criar personagens como intermediários revela uma tentativa de expressão indireta de suas preocupações mais profundas, utilizando a figura do padre como um catalisador para lidar com suas questões subjetivas. Desse modo, ele reconhece as normas, sejam as sociais da família mineira ou da crítica literária, para romper com essas instâncias estanques. Há uma negociação desse sujeito com seu lugar de enunciação e também um jogo com o leitor.

No geral, crendo que o escritor esteja falando a verdade, esse trecho de entrevista destaca não só o suposto ineditismo do que o escritor apresenta a informação, como manifesta seu desejo de interseção entre ficção, crítica e vida pessoal, as transformações na sociedade e a forma de borrar esses limites em sua obra literária, proporcionando uma visão mais profunda do seu processo criativo e das motivações por trás de suas escolhas narrativas. Outro fator que faz observar a importância das operações produzidas pelo autor-narrador, conforme discutido no Primeiro Capítulo, é como essa temática envolve os estudos de Silviano Santiago.

Eu li algumas obras de André Gide durante o Mestrado e pude reconhecer alguns diálogos. As obras de André Gide abrangem uma variedade de temas, muitos dos quais estão relacionados à moralidade, à busca da verdade, à autenticidade e à complexidade das relações humanas. Dentre os temas que são conhecidos, destaco, por exemplo: em *Os moedeiros falsos*, a personagem Olivier confronta suas próprias crenças e valores enquanto tenta viver uma vida autêntica, enfrentando as contradições internas; em *Os frutos da terra* há elementos autobiográficos e aborda a busca do prazer, a exploração da sexualidade de forma ousada para a época e também uma variedade de estilos narrativos, incluindo diários, cartas e ensaios, para explorar diferentes perspectivas e criar uma narrativa multifacetada. Esse repertório de Santiago parece ou não compor o seu arsenal narrativo e dialogar com ele em certa medida?

Retomo aqui, novamente, o estudo citado na Introdução da tese em que Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*, destaca a relação de textos de André Gide com de Silviano Santiago. Ele apresenta:

Gide esgotaria as possibilidades de projeção e análise da prática e da teoria, desvelando as leis do sistema e utilizando-as para fins próprios. Estaria assim configurada a perplexidade do leitor diante da perspectiva de que toda leitura já foi feita, cabendo-lhe apenas recomeçá-la. Embora inserida num circuito bem definido, pouco suscetível de abrir-se a novas significações ou a outros modos de leitura que não os originalmente previstos, a obra ainda pode funcionar como fonte de novas perquirições, pois, apesar de tudo, esse circuito é muito amplo e o trabalho da escrita é tão complexo que torna impossível “desfazê-lo”, decodificá-lo na sua totalidade.

A ambiguidade da postura de Gide é retomada por Silviano. A reflexividade imanente ao texto de ambos manifesta uma abertura deliberada que dificulta ao leitor a tomada de uma posição fixa e estável, em relação ao texto e às imagens do autor nele projetadas. [...] Essas equações sugerem os dois traços predominantes [...] – os jogos intertextuais e autobiográficos – responsáveis pela especificidade e originalidade do texto no contexto literário de sua época e lugar. (Miranda, 2009, p. 60)

Nesse trecho e na análise de Miranda, fica evidente ainda mais, destacando o ponto de análise dessas intertextualidades, como em ambos os casos são exploradas as projeções do autor que aparecem nos textos literários dos escritores, o que reforça ainda mais o ponto de vista aqui apresentado de que o autor se deixa evidente nessa operação literária de compartilhamento de repertório. A ambiguidade e a reflexividade nos textos de Gide e de Silviano Santiago criam um espaço de leitura instável, no qual o leitor é constantemente desafiado a reavaliar sua posição em relação ao texto. Essa abertura deliberada impede a formação de uma interpretação definitiva, mantendo o texto em um estado de constante movimento e renovação, mas ao mesmo tempo explorando a ideia de multifacetação.

A partir dessa multifacetação, então, retomo a ideia apresentada no Primeiro Capítulo sobre a “educação do texto”, conforme tratamos como “vocalização normalizadora”. Nos textos críticos de Silviano Santiago, percebemos um repertório vasto de conhecimento. O escritor aproxima-se dos 90 anos de idade, no momento de escrita desta tese, é possível perceber a capacidade articulatória dos conhecimentos adquiridos em sua vida pessoal e no seu ofício. É importante reconhecer que o escritor é uma pessoa culta por excelência. Ainda que suas experiências estejam alicerçadas em cultura popular – música, cinema e teatro – há que considerar que uma pessoa comum, iletrada, não possui as mesmas possibilidades de acessar a quantidade de obras que ele aciona na narrativa.

Uma pessoa considerada “cultura” é aquela que demonstra um amplo domínio em diversos campos do conhecimento, indo além da mera acumulação de informações. Cultura, nesse

contexto, transcende a simples erudição, abrangendo a capacidade de integrar e de aplicar esse conhecimento de maneira crítica e reflexiva. Silviano Santiago não apenas detém informações, mas possui a habilidade de contextualizar, relacionar diferentes disciplinas e formar um entendimento complexo do mundo ao seu redor. Por esse motivo, o repertório que ele seleciona para compartilhar com o narrador de *Mil rosas roubadas* faz parte da representação desse sujeito que, não só acumula o conhecimento, mas o compartilha como forma de buscar um certo reconhecimento.

Além disso, esse repertório vai além do intelectual e abrange também aspectos éticos e sociais. A seleção do narrador do romance enquanto pessoa culta busca demonstrar sensibilidade para questões humanas e uma consciência crítica e cultural. O leitor do romance se encontrará imerso em referências literárias, musicais, cinematográficas, teatrais, históricas, sociais como poucos sujeitos possuem capacidade de articular. Assim, sua educação não se limita ao conhecimento acadêmico, mas busca uma compreensão do papel da cultura na formação de identidades individuais e coletivas, além de tentar captar o leitor para este intento. Ainda que ele revele traços de ciúme, de frustração, de preconceito, de egoísmo, tais traços acabam sendo atenuados pelo narrador e pela competência que ele inspira no ato de narrar.

Se o narrador de *Mil rosas roubadas* é um professor de história, universitário e amigo, não há como questionar a narrativa criada por ele. No entanto, a seleção de uma alta exposição de referências negocia esse espaço de normalização com o leitor: tanto Santiago, quanto seu narrador não estão em posição de questionamento, pois demonstram verdadeiro apreço à cultura e englobam uma riqueza de perspectivas que influenciam positivamente não apenas o desenvolvimento pessoal, mas também a contribuição significativa para a sociedade em geral, logo são praticamente inquestionáveis.

No levantamento que realizei para analisar as intertextualidades neste capítulo, encontrei pelo menos *noventa e quatro* trechos de intertextualidades explícitas. Tais intertextualidades passam por Paulo Autran, David Lean, Serguei Rachmaninov, Pedro Almodóvar, Albert Camus, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Frank Zappa, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros. Também menciona momentos históricos, como a criação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, por exemplo. Tantas referências seriam impossíveis de serem levantadas detalhadamente a partir de suas refrações de sentidos com o romance, mas em vários momentos é possível inferir a presença do escritor nessa seleção. Como Silviano Santiago está jogando com essa construção do narrador de maneira a borrar as fronteiras de (auto)biografia e romance,

selecionamos algumas intertextualidades que remontam a ligação desse narrador com o escritor para justificar o argumento de que tais operações funcionam como chicote, ou seja, lançam as possibilidades de interpretação do leitor para diversas direções a partir dessa proposta do escritor.

O procedimento de análise que busquei para explicar as intertextualidades do romance parte da comparação de trechos deste com entrevistas ou outras publicações que remontem o intertexto a partir da escolha de Silviano Santiago para seu narrador, de modo que evidencie essa conexão. Começo, então, pela afirmação do escritor na entrevista para o Instituto Itaú Cultural sobre a relação do cinema com sua geração:

A nossa geração é cinematográfica. Não é por casualidade que Glauber Rocha é nosso maior representante. Não é por casualidade que Oiticica é nosso maior representante. Não é por casualidade que as pessoas dizem que a literatura anda em baixa e as artes plásticas e o cinema são muito mais importantes. Há uma geração da imagem. Eu chego à literatura muito tardiamente. [...] aos dezesseis anos eu já era crítico de cinema. (Santiago, 2015)

Quando faz a afirmação do excerto, Silviano Santiago está respondendo uma pergunta do entrevistador de que a descoberta da literatura por parte dele se dá a partir do cinema. Na mesma entrevista, ele apresenta que leu muita teoria de cinema antes de produzir teoria literária. É importante ressaltar que, para a geração do escritor, entre as décadas de 1940 e 1960, o cinema desempenhou papel crucial nas influências sociais, culturais e políticas. Durante esse período, o cinema consolidou-se como uma forma popular de entretenimento, proporcionando às pessoas uma fuga da realidade cotidiana e uma oportunidade de vivenciar histórias diversas, já que o acesso à televisão, por exemplo, era mais restrito. Nesse caso, o rádio cumpria uma experiência próxima à do cinema no quesito de consumo de narrativas. As salas de cinema tornaram-se espaços de sociabilidade e, em se tratando de um espaço como a capital mineira, é um local que promovia encontros e interações sociais, conforme é narrado no romance.

O diretor de cinema Glauber Rocha, citado por Santiago, por exemplo, contribuiu para a criação do movimento Cinema Novo, que buscava uma abordagem mais autêntica e crítica em relação à realidade brasileira. Assim, ao longo da adolescência e início da fase adulta do escritor mineiro, o cinema desempenhou um papel importante para a formação da geração. Em *Mil rosas roubadas*, várias referências cinematográficas surgem e confluem nesse sentido, por exemplo em:

Naqueles anos, encontrávamo-nos aos sábados à noite no Clube de Cinema de Belo Horizonte. Foi lá que assistimos a *Brief Encounter*, filme clássico de David Lean que, por aqui, se chamou *Desencanto*. Na cena final, Celia Johnson e Trevor Howard, ambos casados e momentaneamente amantes em

virtude das diabruras que o acaso arma nas ruas da metrópole londrina, têm de dar adeus para sempre. Estão no bar da estação da estrada de ferro. Visivelmente transtornados, os dois se sentam à mesa para o chá.

Ela sussurra que deseja morrer.

— É preferível a morte à separação — completa ela.

Decidir voluntariamente enterrar no passado a vivência dos últimos e poucos dias felizes é preferível à morte súbita da amada? Trevor responde a Celia que ela não pode morrer.

— Se você morrer, eu serei fatalmente esquecido — diz ele. — Ninguém mais se lembrará de mim. Desejo ser lembrado para sempre — continua, reafirmando o desejo de vida, sua força, ou minimizando a perda de um pelo outro em consequência da separação dos corpos pela viagem em trem de ferro. Minutos antes, Celia tinha perguntado a Trevor se eles se veriam um ao outro de novo, ao que ele respondera:

— Não sei, quem sabe daqui a anos.

Coincidência. Meses mais tarde, não muitos meses depois, um evidente *remake* de *Desencanto* estreia no cinema Art-Palácio, da rua Curitiba. É o filme *Stazione Termini*, do italiano Vittorio De Sica. Fomos os dois ao cinema carregando na sensibilidade a lembrança do filme anterior. (Santiago, 2014a, p. 13–14)

Esse trecho é retirado do primeiro capítulo do romance. Recheado de intertextualidades, o narrador do romance vai narrando cenas que oscilam do hospital e do corpo moribundo de Zeca, ao mesmo tempo que recupera outras imagens da sua memória como a transcrita no excerto. Ele chega a narrar como se fosse uma exibição cinematográfica, por exemplo, afirmando: “O quarto do Hospital São Vicente torna a ocupar toda a tela” (Santiago, 2014a, p. 15). Até este momento, o leitor não tem contato de como Zeca conheceu exatamente o narrador, mas tomamos conhecimento de que ambos frequentavam um clube de cinema. É curioso perceber que o narrador não apresenta com detalhes a narrativa dos filmes que cita, mas a cena que vem à mente dele é a despedida dos amantes ao ver Zeca em uma situação muito delicada.

Quando pesquisei a narrativa do filme *Desencanto*, de 1945, descobri que a história gira em torno de um encontro casual entre dois estranhos, Laura e Alec, interpretados por Celia Johnson e Trevor Howard, conforme menciona no trecho do romance, e eles se conhecem em uma estação de trem, desenvolvem uma amizade próxima e um relacionamento complexo e proibido, já que ambos são casados. Eles se encontram, muitas vezes na estação de trem, e tentam equilibrar seus sentimentos crescentes com os compromissos existentes em suas vidas.

Mais adiante no romance, o narrador vai informar ao leitor de que conheceu Zeca em uma estação de bonde após assistir filmes no Clube de Cinema. Esse paralelo entre a narrativa do filme e da vida das personagens sugere essa romantização do narrador pelo amigo e remonta a dor da despedida dos amantes do filme *Desencanto* no momento de morte do amigo. Então, a partir desse trecho também realizei uma busca sobre a relação de Silvano Santiago com o cinema, já que ele mesmo traz esse repertório seja em entrevistas, seja no romance.

Encontrei uma entrevista publicada sob o título “Silviano 8 ½”, no site Projeto Minas Mundo, que é uma fala de 2016 e aborda a juventude do escritor e a relação com a *Revista de Cinema* e o cineclube do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos). Nela, ele afirma:

Aqueles de letras e de artes podem checar uma informação que eu vou dar: a revista associada ao clube de cinema, o CEC (existe, aliás, um livro a esse respeito chamado *A presença do CEC, Centro de Estudos Cinematográficos*), vai possibilitar um alargamento muito grande do público exclusivamente cinematográfico. Porque ao clube de cinema vão, por exemplo, os que estão querendo ser escritores, os que estão querendo trabalhar com artes plásticas, os que estão querendo trabalhar com música clássica, mas acabaram não trabalhando, como o Silvio Castanheira, e aqueles que queriam trabalhar com teatro, como Carlos Kroeber, o Carlão, e o João Marschner. Vocês devem conhecer o Carlão do filme do Saraceni, *A casa assassinada*. Ele interpreta o gordo Timóteo, grande criação de Lúcio Cardoso. Foi um grande diretor de teatro e era um grande intérprete, que a Globo realmente estragou. (Santiago, 2016)

A partir desse excerto, então, ligamos o narrador do romance à história de Silviano Santiago, bem como a história do filme citado no romance com aquela do personagem e do narrador de *Mil rosas roubadas*. Há, nas entrevistas de Santiago, o apreço e o conhecimento adquirido a partir de suas experiências com o cinema e ele relata também a importância da ligação das pessoas das artes com a vivência cinematográfica em Belo Horizonte. No excerto acima, ele cita outra personalidade que aparece em trechos do romance, Carlos Kroeber:

Em 1956, as dondocas que animavam o grupo das Amigas da Cultura projetaram restaurar todo o Grill Room e contribuíram financeiramente para pôr em prática a decisão aparentemente aventureira. As obras transformaram o palco e o chão multicolorido da casa de shows em sala de teatro para a elite letrada belo-horizontina.

Miss Halle era então adida cultural junto ao consulado norte-americano. Conseguiu bolsa de estudos na Universidade Yale para o Carlão, o mais promissor dos diretores de teatro na cidade. A construção da ambiciosa sala de teatro coincide com a volta de Carlão da cidade de New Haven. Trazia na mala, junto com a versão em inglês da peça *Fim de jogo*, belíssima novidade em iluminação de espetáculo teatral. Folhas e mais folhas coloridas de gelatina que, se dispostas à frente dos holofotes, emprestariam uma variedade de cores e de tons à cena. (Santiago, 2014a, p. 139)

Carlos Kroeber, a partir de uma busca simples, era ator e fundador do Teatro Experimental de Belo Horizonte. Então, sua referência no romance mistura traços da realidade vivida por Silviano Santiago e Ezequiel Neves na vida real, bem como Zeca e o narrador do romance. Ainda na entrevista publicada no Projeto Minas Mundo, Santiago revela:

Graças ao Carlão, montamos em Belo Horizonte, em 1957, *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, no teatro do antigo Casino da Pampulha. Uma coisa de louco, enquanto o Luis Carlos Maciel, aqui presente, estava lá em Porto Alegre fazendo o *Godot* de Beckett. O Carlos Kroeber ganhou uma bolsa para Yale,

que era uma grande escola de teatro em 1956, e voltando de lá trouxe as ideias sobre a possível montagem de Beckett. Não sei se vocês sabem, mas o Luis Carlos é o primeiro autor no mundo a escrever um livro sobre Samuel Beckett, e isso é extraordinário. É o livro que vem como primeiro título na bibliografia levantada pelo professor Raymond Federman. (Santiago, 2016)

O que é percebido ao compararmos os fatos narrados na entrevista e no romance é a relação direta da personagem “Carlão” com o Carlos Kroeber da vida real. Os fatos narrados sugerem verossimilhança com os fatos vividos por uma personalidade que é conhecida por Silviano Santiago e pelo narrador de *Mil rosas roubadas*. Ainda que o texto sugira tal proximidade, isso pode ser ainda um empréstimo de repertório compartilhado de maneira consciente do escritor para esse narrador. A forma como esse narrador escolhe narrar sua própria história ou a história de outra pessoa reflete a sua perspectiva única, seus valores, suas experiências passadas e sua visão de si mesmo e dos outros. Por isso, ainda que, enquanto leitores, conectemos os fatos, interessa compreender que isso envolve a criação de uma história coerente que conecte eventos passados, presentes e futuros de uma maneira significativa para o narrador e para o escritor envolvido nesse processo criativo.

Observado isso, encontramos na narrativa a presença de “Carlão” na vida de “Zeca”, no capítulo do romance intitulado “Palco”, no qual o narrador tenta apresentar ao leitor suas percepções sobre o amigo como aspirante a ator, que, devido à sua falta de beleza, não conseguiria alçar grandes voos nas artes teatrais. Em outro trecho, ele narra:

O rapto das cebolinhas, de Maria Clara Machado, marca a estreia do Zeca no teatro. Apesar de ter sido escrita em 1954, foi encenada pelo Carlão depois do grande sucesso de *Pluft, o fantasminha*, que é de 1955. Foi seu primeiro e aplaudido sucesso. De maneira natural, o papel do menino Maneco lhe cai como luva, do mesmo modo como o papel do fantasminha não lhe caía — requeria um ator que tivesse o encanto de futuro *jeune premier*. (Santiago, 2014a, p. 134)

Desse modo, quando comparamos os intertextos presentes no romance com as entrevistas de Santiago, conseguimos identificar uma relação entre os acontecimentos. Não conseguimos encontrar em uma pesquisa rápida (e seria necessária uma vasta pesquisa documental em jornais ou revistas) dados que comprovem a participação de Ezequiel Neves em montagens de peças infantis tais quais apresentadas no trecho acima. Conforme apresentamos no Segundo Capítulo, a perspectiva do narrador sobre Zeca era de colocá-lo nesse lugar de inadequação entre o que se propunha a fazer e o êxito nessa atuação, seja qual fosse: de ator, de amigo, de escritor, dentre outros.

Em outro trecho da entrevista publicada no site Projeto Minas Mundo, Santiago afirma:

O afrancesado Maurice já o era desde Belo Horizonte. Uma pesquisa arqueológica na crônica provinciana indicaria que o apelido carioca já o vinha acompanhando desde o dia em que assistimos maravilhados a *Les quatre cents coups*, obra-prima de François Truffaut. Em certo momento do filme, o protagonista vira-se para um coleguinha e o chama de “*salaud Mauricet*”. À saída do cinema, não havia como não chamar Maurício de “*salaud Mauricet*”. É preciso contextualizar a mineiríssima maldade – ou a perversidade, se pensarmos no correspondente e menos equivocado conceito surrealista. A perversidade no trato entre amigos cheirava a linguagem de grupo fechado de jovens rebeldes, que reproduzia em miniatura a reação agressiva da comunidade bem-pensante. Queríamos experimentar algo das emoções vividas pelos “*enfants terribles*”, de Jean Cocteau, ainda que fossem sentimentos inventados imaginariamente e postíços.

No meu caso, e só do meu caso falo, o *salaud Mauricet* logo deu o troco. Passou a chamar-me de Sissy, em mais do que óbvia alusão às duas primeiras letras do meu nome e em menos óbvia referência à imperatriz brega-chique interpretada pela *ravissante* Romy Schneider. As alusões não paravam aí. Qualquer um que maneje a gíria norte-americana não teria dificuldade em traduzir o apelido por *maricas*, para não usar palavra mais grosseira, que talvez esta publicação não comporte. O britânico – pois ele também o foi, logo depois de a família ter-se transferido de Montes Claros para BH e ele ter-se inscrito como aluno na Cultura Inglesa e se apresentar com a revista *Sight and Sound* debaixo do braço – o britânico Maurício era mais oswaldiano do que a crônica cinematográfica carioca nos faz crer. (Santiago, 2016)

Nesse trecho, Silviano Santiago narra detalhes de sua amizade com Maurício Gomes Leite, diretor de cinema nascido em Montes Claros e, segundo o texto publicado no site, pertenceu nos anos 1950 ao grupo Complemento e fez parte da equipe da *Revista de Cinema*, destacando-se posteriormente como crítico diário nos jornais *Diário da Tarde* e *O Estado de Minas*. No romance, há referências a esse mesmo episódio:

Não é difícil imaginar que, no final da sessão no cineclub, aplaudimos vigorosamente *Zéro de conduite*, filme clássico de Jean Vigo. Estávamos preparados também para endear *Les Quatre cents coups*, primeiro filme de François Truffaut, que lançou o jovem ator Jean-Pierre Léaud. Um amigo comum, que não tinha nos acompanhado na aventura do Marconi, passou a ter apelido dado por nós, tirado do filme de Truffaut, “*Salaud Mauricet*”. Ao que este, inspirando-se na série Sissi, a imperatriz, estrelada por Romy Schneider, se dirigia preconceituosamente contra nós dois:

- Sissies! (Santiago, 2014a, p. 108)

A partir dessa análise comparativa entre o romance e os dados biográficos da vida de Silviano Santiago, portanto, apontamos na direção de que as referências cinematográficas e de vivência com o cinema contidas no romance sugerem a relação da experiência do escritor textualizadas na narrativa romanesca. Para além disso, ainda é possível refletir sobre a forma eufêmica de tratar a “bichice”, seja no romance ou na entrevista de Silviano Santiago. Na entrevista, ele afirma que “*maricas*” é uma boa escolha, segundo ele “para não usar palavra mais grosseira, que talvez esta publicação não comporte”. Qual palavra seria ofensiva para

ofender alguém? Bicha? É comum, dentro dos grupos, a utilização desse termo sem que isso seja ofensivo necessariamente. Mas, aos olhos de Silviano Santiago e do narrador, é melhor um “sissie”, elaborando um pouco melhor os apelidos possíveis. Isso revela justamente o jogo de eufemismos que vemos como educação normalizadora. Para Silviano Santiago e para o narrador de *Mil rosas roubadas*, o uso de “linguagem de grupo fechado” não seria adequado para aproximar o seu leitor.

Esse tipo de operação sugere novamente a aproximação do narrador de Silviano Santiago de si mesmo. Quando assisto às entrevistas do escritor, observo um grande zelo pela linguagem eufêmica. A não ser em *Stella Manhattan*, não é comum perceber na obra de Santiago o uso de linguagem popular, gírias, palavrões ou algo que destoe do tom professoral e educado do escritor. Obviamente, uma linguagem eufêmica é como uma elegante dança verbal, suavizando realidades ásperas sem perder a essência da comunicação. Essa escolha do escritor denota a sua delicadeza e seu refinamento com a habilidade que veio construindo sua obra, seja literária ou crítica. Ao mesmo tempo, essa educação do texto é justamente o que faz aproximar o escritor do texto literário, evidenciando o projeto literário como uma ferramenta linguística que promove a ruptura de limites a qual é evidente nos comentários do escritor. É como se autocensurar, visando agradar ao leitor ideal, que constantemente operamos no espaço crítico fosse essencial também na literatura e em ambos os lugares, na visão de Santiago, não coubesse uma bichice mais latente ou mais “promíscua”, mais chula.

No Primeiro Capítulo e na Introdução, analisamos a capa da obra de Silviano Santiago e remontamos as citações em que ele discorre sobre a obra de Jean Cocteau e o gosto do escritor pelas produções do artista francês. *Les enfants terribles*, de 1929, mencionado por Silviano Santiago no trecho acima, é um romance do multiartista francês. Numa básica pesquisa sobre Cocteau, encontramos informações de que ele teve uma influência significativa nos círculos culturais e artísticos de sua época e era parte do grupo de artistas surrealistas, colaborando com figuras como André Breton e Salvador Dalí. A obra de Cocteau é caracterizada por experimentação nas artes visuais, na literatura, no cinema, na poesia e no teatro, refletindo a diversidade de suas habilidades artísticas ao longo de várias décadas.

É importante percebermos como os ícones literários e artísticos de Silviano Santiago – e de seu narrador – são assumidamente gays e enfrentam o olhar da sociedade com sua bichice. Jean Cocteau, figura proeminente do modernismo francês, emerge como um ícone literário e artístico cuja homossexualidade se entrelaça inextricavelmente com sua produção. A inserção

e manifestação da homossexualidade na obra de Jean Cocteau é uma faceta crucial e intrínseca à sua expressão artística.

Silviano Santiago flerta com esse escritor intertextualmente na obra que analisamos e em outras também, seja na capa ou nas referências. Cocteau, por meio de uma sensibilidade aguda para as dinâmicas subterrâneas da identidade e do desejo, explorou em suas criações o conflito entre as normas sociais e a autenticidade pessoal, revelando-se como um pioneiro na representação franca da sexualidade não normativa, algo que não é comum vermos nas manifestações de Silviano Santiago, sendo um gay muito polido, jamais uma bicha. A vivência de Jean Cocteau como homossexual em uma época de repressão e ostracismo proporcionou-lhe uma perspectiva única, permeando sua obra com temas de alienação, desejo reprimido e busca por uma aceitação social. Então, tanto em Cocteau, quanto em Santiago, as homossexualidades, embora muitas vezes o segundo as oculte em sua vida pública, emerge de forma sutil e subjacente em suas obras, permeando sua estética e temática (ainda que mínima no escritor brasileiro).

Outra referência importante para Silviano Santiago é André Gide. O escritor francês estudado por Santiago é frequentemente associado à sua sexualidade, que ele explorou em sua vida pessoal e em parte de sua obra. Gide foi bissexual e sua sexualidade teve influência em sua escrita de várias maneiras. Em suas obras, Gide frequentemente abordava temas de desejo, sexualidade e identidade. Seu romance mais famoso, *O imoralista* (*L'Immoraliste*), publicado em 1902, é considerado uma das primeiras obras literárias modernas a abordar a homossexualidade de maneira explícita. O protagonista do romance, Michel, passa por uma jornada de autodescoberta que envolve sua atração por homens jovens. Além disso, em obras como *Corydon* (1924), Gide defendeu abertamente a homossexualidade e criticou as normas sociais que reprimiam a expressão do desejo entre pessoas do mesmo sexo.

No entanto, é importante notar que a sexualidade de Gide não é o único aspecto de sua obra. Ele explorou uma variedade de temas em seus escritos, incluindo questões morais, religiosas e políticas, e sua influência na literatura moderna vai além de sua identidade sexual. O espelhamento de Silviano Santiago pode estar associado às escolhas que realiza. Enquanto *Stella Manhattan* segue sendo expoente na visibilidade, talvez justamente pelo ineditismo e pela coragem, as demais obras do escritor brasileiro, de acordo com o meu ponto de vista elaborado até aqui, é expoente em outras características, mais aprazíveis para a crítica literária que para os movimentos que buscam enfrentar a heteronorma. Ao mesmo tempo, Silviano

Santiago faz o jogo possível com o leitor e com a academia no sentido de dar luz para textos mais disruptivos que os seus.

Ainda sobre a obra citada na entrevista, o romance *Les enfants terribles*, de Jean Cocteau, narra a história de dois irmãos, Paul e Elisabeth, que têm uma relação muito próxima, vivem juntos em Paris, em uma espécie de mundo próprio, isolados do restante da sociedade. O relacionamento entre os irmãos é complexo, cheio de tensões e obsessões. A vida dos irmãos é alterada quando um amigo, Gerard, entra em suas vidas. A partir disso, vários eventos trágicos produzem mudanças significativas na vida das personagens. O romance é conhecido por explorar temas como a dualidade, a obsessão, a decadência e a alienação. A própria tradução do título para a língua portuguesa, *Os meninos diabólicos*, sugere mais ainda uma operação que visa normalizar de maneira religiosa, algo ressaltado por Silviano Santiago como típico da família mineira, o relacionamento estabelecido na obra.

É curioso perceber várias referências ao artista francês no romance *Mil rosas roubadas* em quatro momentos. O primeiro no seguinte trecho:

Diante de mim, em decúbito dorsal, vejo como que a fachada de prédio art déco – característica do primitivo casario governamental de Belo Horizonte – em que não estão à vista nem salsão nem cariátide que a sustente mais em pé. Em decúbito dorsal, Zeca está entregue *aux machines infernales de la santé*, às máquinas infernais da saúde. Em mesa de bar, bem calibrado pelo álcool e pelas drogas, não teria sido essa uma tirada feliz do admirador confesso das peças de teatro e dos filmes de Jean Cocteau? (Santiago, 2014a, p. 19)

Nessa primeira citação, o narrador está apresentando Zeca em estágio final da vida, ligado aos aparelhos que o mantêm vivo no hospital e há três meses nessa situação. Na obra de Cocteau é comum que ocorram eventos trágicos, conforme as sinopses disponíveis sugerem. Ao refletir se estivessem em uma mesa de bar, alcoolizado e drogado, essa visão trágica do corpo de Zeca estaria em apreciação como uma arte decorativa em decadência de maneira que é comparada à fachada em ruínas.

A segunda menção a Cocteau é:

Ao falar de Espírito Santo, não falo de avô e avó, de pai, mãe ou irmão, de tio, tia ou primos, de esposa ou filho, de cunhado ou cunhada, de sobrinho ou sobrinha. Não falo de família, no sentido preciso e lato da palavra. Em suma, não falo dos laços de sangue que agem como a corrente que ata inexoravelmente os parentes consanguíneos. Falo da família que agrega as pessoas sem compostura, para retomar uma expressão de Jean Cocteau. São elas que lavam a roupa-suja em público. Lavam a roupa-suja na família que elegeram e à qual se incorporaram. Somos pessoas que sangramos tinta na folha de papel em branco. (Santiago, 2014a, p. 29)

Nesse trecho, o narrador trata de apresentar Zeca ao leitor durante primeiro capítulo. Ele cria uma imagem de que Zeca seria o seu Espírito Santo, a partir da criação católica que tiveram, ou seja, Zeca seria, para ele, essa figura que representa a ubiquidade. O narrador, inclusive, considera a importância, nessa etapa, para além do próprio significado de família. Para isso, retoma a ideia de “pessoas sem compostura”, ou seja, dá a entender que a intimidade entre eles é menos protocolar ou convencional, diferentemente de um relacionamento familiar tradicional de uma família mineira.

No terceiro trecho em que aparece o artista francês, o narrador ainda considerava os feitos de Carlão no teatro belo-horizontino:

Gordo, alto e carismático, filho de alemães, o já falecido Carlão oscilava entre o potencial de artista vanguardista no campo das artes e o porte de lutador peso pesado no ringue da vida. Nos anos 1950, sobrevivia entre a discrepância de rapaz sem profissão definida, abandonado pela família de comerciantes, e a sensibilidade de beija-flor a sugar o néctar dos amores jovens e modernos. Tendo por cenário os croquis desenhados pelo tapeceiro Augusto Degois e erguidos em cena sob sua inspiração, ele enfiou goela abaixo do público conservador belo-horizontino as peças *A voz humana*, de Jean Cocteau, *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, e *Assassinato na catedral*, de T. S. Eliot, entre muitas outras. (Santiago, 2014a, p. 113)

Nesse trecho, o narrador menciona vários artistas: Augusto Degois, pintor, tapeceiro, desenhista e cenógrafo belo-horizontino; e quatro autores de teatro modernos: Cocteau, Wilder, Beckett e Eliot. Todos esses escritores são associados ao período do modernismo, que abrangeu as primeiras décadas do século XX. Então, ao apresentar esse momento da produção teatral em Belo Horizonte, o narrador cria um contraste da vida pacata tradicional da família mineira em oposição ao contexto que Zeca se inseria. Sobre os artistas citados, embora não tenham colaborado diretamente, as obras deles exploravam questões existenciais. Um exemplo é a peça citada de Samuel Beckett, considerada uma das peças mais emblemáticas do Teatro do Absurdo, em que as personagens estão imersas em um ciclo de dependência e desesperança.

Por fim, a última aparição de Cocteau no romance é uma citação direta, como epígrafe, do capítulo “Cúmplices”:

A falta de compostura é a marca do herói. [...] Rousseau ornamenta seus caracteres. Emoldura-os, rubrica-os. Chopin usará guirlandas. Exigências de suas épocas. Mas falta-lhes compostura. Eles lavam a roupa suja em família, quer dizer, em público, na família que elegeram e à qual se incorporaram. Eles sangram tinta. São heróis. Jean Cocteau, *Ópio* (Santiago, 2014a, p. 212)

Essa citação que aparece quase ao fim do romance aborda a ideia de que a falta de compostura é uma característica distintiva dos heróis. Como é um capítulo em que o narrador assume que está falando mais de si do que de Zeca, ele usa a citação de Cocteau para se

defender, ao considerar que personagens com “falta de compostura” não hesitam em expor seus conflitos e imperfeições publicamente tal qual o narrador realizou. Essa falta de reticência em mostrar fraquezas e conflitos é o que, para Cocteau, os torna verdadeiros heróis. Ao assumir tal epígrafe, o narrador também quer se colocar nesse lugar.

Então, ao acionar todas essas intertextualidades de Jean Cocteau, retomamos o que discutimos no Primeiro Capítulo, quando citamos o artigo “Meditações sobre o ofício de criar”, no qual ele reafirma o compromisso desse autor em autobiografar-se e adequar-se à tradição canônica. Do mesmo modo, quando o escritor coloca em romance tantas intertextualidades que remontam seu repertório particular e o empresta para o narrador, realiza o mesmo jogo de Jean Cocteau, o qual mencionei anteriormente de manter, tanto Silviano Santiago quanto o narrador do romance aqui analisado, um pouco sua vida particular mais preservada em busca por uma aceitação social ou pelo menos um foco apenas em seu trabalho que em sua vida privada. E, novamente grosso modo, o acionamento dessas intertextualidades propõe que o narrador e Silviano Santiago joga com esse desejo de ser menos educado a ponto de ter que negociar várias etiquetas sociais, uma vez que homossexuais, a exemplo de Cocteau, são julgados como pária, viciado e desviado, julgamentos esses que têm mais a ver com Zeca que com o narrador. Isso revela os jogos realizados entre voz autoral, narrador e leitor. Um jogo que envolve identificação, projeção, transferência e causa um efeito que, muitas vezes, o sujeito só permite viver por meio da arte e suas representações.

Antes de continuar a análise das intertextualidades presentes em *Mil rosas roubadas*, prezado leitor, gostaria de propor a reflexão sobre a limitação em fazer buscas na internet para argumentar sobre a implicação dessas intertextualidades na construção do narrador na obra de Silviano Santiago. Mas assevero que, durante o processo desta escrita, há uma dificuldade em selecionar as referências, posto que tenho privilegiado os aspectos temáticos para não perder o foco da minha escrita. É esse exercício de chicotear o texto que acredito fazer parte da proposta de Silviano Santiago para que o leitor, em diferentes níveis, realize suas próprias significações possíveis. Durante o levantamento das intertextualidades, eu li o *Menino sem passado*, de Silviano Santiago, pois este traz ilustrações e explicação sobre Jean Cocteau e em um dos capítulos, intitulado “Fotos”, o escritor apresenta uma foto de sua infância em 1937. Essa foto é a que estampa a capa do romance *O falso mentiroso*, de 2004, e Silviano Santiago coloca tal informação como nota de fim. Mais uma vez, essa duplicação de elementos e a repetição de referências, tal qual apresentamos no Primeiro Capítulo quando indicamos o texto “Invento-me monstro” ser o “Exórdio” na íntegra do romance *Viagem ao México*.

No romance *Mil rosas roubadas*, outra intertextualidade é a correspondência da personagem Zeca com Ezequiel Neves, amigo de Silviano Santiago, um importante produtor musical brasileiro e crítico de música. Ele foi um dos fundadores da banda Barão Vermelho, da qual Cazusa foi vocalista. Nesse momento, cabe um pouco de elementos da biografia de Ezequiel Neves, já que ele desempenhou um papel fundamental na divulgação e promoção de artistas e bandas brasileiras ao longo das décadas. Ele foi um dos fundadores da revista musical *Rolling Stone Brasil* e escreveu para várias publicações renomadas e isso também indicamos brevemente na Introdução. No romance, apesar do personagem Zeca não ser produtor musical, ele escreve para vários jornais e revistas. E várias referências musicais são feitas, a exemplo de:

Ele escrevia no *Jornal da Tarde* sobre as já assentadas e as novas estrelas do rock ‘n’ roll e me fez — eu ensinava então história do Brasil em universidade americana — seu fornecedor de confiança. Não me custava comprar, empacotar e despachar as novas bolachas pelos correios, e lá passava eu algum tempo nos guichês da U.S. Mail a lhe enviar os long-plays dos superstars que atraíam os hippies e lotavam o auditório do Fillmore West, em San Francisco, e depois o do Fillmore East, em Manhattan.

Fez-me bem emendar a escapadela para falar do bom humor dele, associando-a com as atividades dos fins de 1960 e da década de 1970, época em que abandonava a carreira de ator e assumia de maneira atrevida e bem-humorada o posto de colunista de música pop, com especialidade em rock ‘n’ roll.

Tenho certeza de que foi a dupla escapada que me liberou o nome e a obra da escritora que me lançaria a boia salva-vidas do estilo — Dorothy Parker. Por anos a fio, já comentei, ela foi a autora dos seus livros de cabeceira. Não a trocava nem mesmo por Clarice Lispector. (Santiago, 2014a, p. 180)

Esse trecho é encontrado em um capítulo intitulado “Estilo”. Nele, o narrador passa a acirrar ainda mais a diferença entre eles, de modo a se posicionar enquanto professor e escritor, e o amigo enquanto artista. A partir disso, ele busca vários estilos, literários, musicais ou de vida, para encontrar um estilo ideal para biografar Zeca. Há uma relação direta no ofício de Zeca com o de Ezequiel Neves, o de escrever em colunas sobre música. E ele encontra em Dorothy Parker o estilo ideal para o amigo, conforme ele encerra tal capítulo. Dorothy Parker viveu entre 1893 e 1967 e foi uma escritora norte-americana conhecida por sua sagacidade, humor afiado e observações mordazes. Tais características também são associadas pelo narrador à personalidade de Zeca. O estilo de Dorothy Parker era caracterizado por seu humor cáustico, irônico e pela observação aguda da sociedade e das relações interpessoais. Não curiosamente, tais características também são associadas a Zeca pelo narrador. Então, ele utiliza de tal intertextualidade para reafirmar ao leitor suas impressões sobre a personagem.

Um exemplo da forma que o narrador apresenta o ofício de Zeca, pode ser visto em:

Em curtas e românticas biografias, fantasia vidas de artistas pop estrangeiros. Para as retrancas que dividem os parágrafos no artigo sobre Jim Morrison, pede ajuda aos versos satânicos de Arthur Rimbaud. A personalidade (até então desconhecida) de Janis Joplin é inventada com fragmentos dos filmes de caubói, onde a garrafa de Southern Comfort corre de boca em boca e levanta as cabeças entregues ao pó branco. Leva o leitor (em ódio ou inveja, depende) a vivenciar na prisão Brasil as bandas de grande prestígio internacional. Com as asas da imaginação detalha os concertos extravagantes e rocambolescos e os espectadores entregues à luxúria e às drogas. (Santiago, 2014a, p. 56–57)

Nesse trecho, o narrador destaca a prática de Zeca em criar biografias fictícias de artistas. Dessa forma, ele sugere uma abordagem criativa – talvez literária – do personagem em seu ofício, porém a partir de elementos imaginários e desconexos quando ele compara com Rimbaud e filmes de caubói. O trabalho de Zeca enquanto crítico de música é colocado como uma “fantasia” ou informações a partir de “asas da imaginação”. E, contraditoriamente, o narrador critica a incapacidade de Zeca de realizar uma biografia com zelo, ao mesmo tempo que ele mesmo também não consegue e cria um romance.

A partir dessa crítica do narrador, podemos inferir que todo aquele julgamento que recaiu sobre Zeca acaba sendo um julgamento que é infundado, já que o narrador produz uma ficção sobre sua própria vida. Enquanto Zeca era tomado como um biógrafo que ficcionalizava, criando roupagens para algo que deveria ser objetivo, é exatamente essa fórmula que o narrador colocou em prática no romance. Isso sugere inclusive que o desejo do narrador enquanto possível biografado por Zeca era o de ter uma ficção sobre si. O que justificaria tamanho ressentimento por não ter sido biografado se o seu amigo não era um bom biógrafo? O pretexto da frustração por não ter sua biografia acaba revelando que o grande ressentimento de fato foi o abandono, o interdito do desejo não consumado e por não ser amado por Zeca como gostaria. Esse ato irônico na produção ficcional de sua autobiografia, ou o ressentimento à luz de *Dom Casmurro*, revela que o narrador está de fato criando a sua própria Capitu, ou seria o Zecapitu?

No capítulo seguinte, intitulado “Jazz lady”, quando o narrador vai contar a amizade de Zeca e Marília, sobre a qual nutria ciúme, o narrador apresenta como comparativo das personagens, as cantoras Ma Rainey e Bessie Smith. O narrador afirma:

A fórceps, eles arrancavam Ma e Bessie do solo e da sociedade onde vieram à luz e assumiram vida e canções delas como dois brasileiros de nascimento, brancos na cor da pele e superprotegidos na cidadela da pequena burguesia mineira. A melancolia escrava das cantoras sulistas os impregnava. [...] Marília e ele se tornaram dependentes das noitadas de jazz e, tão logo soasse o gongo das dez, saíam juntos e misteriosos para o centro da cidade, dispensando nossa companhia. (Santiago, 2014a, p. 199)

As artistas em que Zeca e Marília se inspiravam são de origem negra nos Estados Unidos. Ao afirmar que há uma “melancolia escrava”, há um jogo de linguagem que mira para uma crítica de pouca apreciação dessas artistas enquanto fundamentais na popularização do *Blues* promovido pelas artistas negras que contribuíram para a formação do cenário musical norte-americano e do *Blues* como um gênero musical importante na história da popularização do ritmo musical defendido por elas.

No outro trecho citado, o narrador afirma enviar *long plays* para o seu amigo Zeca e podemos presumir uma ligação dessa narrativa com a realidade de Silviano Santiago, já que na época citada ele morava nos Estados Unidos, onde o escritor foi professor associado no departamento de francês da Universidade Estadual de Nova York. Há uma ligação dessa ligação temática de artistas negras apresentadas pela personagem com o próprio Silviano Santiago, pois o escritor tem importância na valorização da arte negra, por exemplo, tendo apresentado o artista Abdias do Nascimento a Francisco Pábon, quem convidou Nascimento para atuar como professor de Culturas Negras no Centro de Estudos Porto-Riquenho na mesma Universidade. Tal informação está exposta no 4º ato – Exposição de Abdias do Nascimento no Museu Inhotim, em curadoria conjunta com o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro). Então, ainda que haja semelhanças entre espaço e tempo da narrativa com a vida de Silviano Santiago, também há diferenças a serem consideradas. A partir disso, inclusive, temos a sugestão de que Santiago pode dispor dessa ironia e levar seu narrador às últimas consequências. Se há traços de um sujeito ressentido, que esse ressentimento seja levado ao limite por se tratar de ficção.

Assim como aparecem referências internacionais da música, também são feitas referências a artistas brasileiros, por exemplo:

Posto a serviço do sentido da vista, a força privilegiada, desigual e desinibida do seu olhar o tornava pessoa oferecida e ao mesmo tempo admirativa. Oscilava entre a surpresa e a perplexidade. Era alto-astral, para usar a palavra que nos chegou pela canção de Kleiton & Kledir. Não me lembro de ter escutado frase dele construída por ritmo que exigirá o ponto de interrogação no final. Dúvidas, ele não as tem. Se as tem, e certamente as deve ter tido, esconde-as à noite na gaveta do criado-mudo ou às escondidas no cofre, debaixo de sete chaves. (Santiago, 2014a, p. 102)

Nesse trecho, ele retoma a ideia de alto-astral a partir da música “Deu prá Ti”, de Kleiton e Kledir, que em momento algum fala sobre alto-astral. Trata-se de um equívoco intertextual do narrador. Enquanto a música fala de baixo-astral e da ida para outro lugar para recuperar o alto-astral, o trecho do romance parece sugerir que a canção era positiva, enquanto há o desejo e a busca por algo melhor do que o momento presente, logo a intertextualidade propõe o eu-lírico e o narrador em busca de uma vida social para vencer o baixo-astral. Ao acionar essa

intertextualidade, o narrador está propondo que Zeca buscava uma vida social abundante, mesmo que acione a intertextualidade de maneira equivocada. Segundo o narrador: “Se o Zeca não cruzasse na rua com pelo menos dez pessoas com quem gostaria de conversar, a tarde teria sido insossa” (Santiago, 2014a, p. 101). Então, o que podemos inferir desse trecho é que a música é utilizada para justificar o que o narrador quer falar sobre Zeca, que queria se fazer popular, enquanto associa isso a uma questão de humor e alto-astrol de seu amigo.

A retomada de tantas referências musicais acionadas pelo narrador representa essa relação musical não só do repertório conhecido por Silviano Santiago, mas também da ligação com Zeca e, conseqüentemente, com Ezequiel Neves. Outro exemplo, no capítulo “Cautelas”, quando o narrador vai exacerbando o seu ciúme de Zeca e usa uma música de Cazuzu:

Eu o revejo cantarolando o sucesso de Cazuzu e quero imitá-lo:
*Eu queria ter uma bomba
um flit paralisante qualquer
pra poder me livrar
do prático efeito
das tuas frases feitas.* (Santiago, 2014a, p. 154, grifos do autor)

O trecho citado é da música “Eu queria ter uma bomba”, em que há um dilema de uma solidão a dois e, de maneira intensa, o eu lírico deseja acabar, explodir com uma bomba, esse dilema de convivência com a pessoa amada, ao mesmo tempo em que está imerso na paixão avassaladora e nas palavras do seu amado. Quando o narrador quer imitá-lo, pois é a partir daí que o narrador começa a descrevê-lo como assanhado, hedonista, dentre outras coisas que ele provoca contraste em relação a si mesmo.

Além disso, a ideia da “bomba” e do “flit paralisante” indica uma metáfora para uma forma de defesa ou proteção contra o impacto negativo das palavras clichês ou vazias. Isso pode ser associado à questão da abertura da homossexualidade. Enquanto Zeca não se importa em expor sua homossexualidade e vive seus desejos sem receio, o narrador não expressa da mesma maneira. Então, tal efeito é paralisante e o narrador se coloca novamente no lugar do privilégio para lidar com o seu moralismo contra Zeca. Além disso, o trecho da música ainda expressa o desejo de se libertar da influência ou do efeito dessas frases comuns que não têm significado genuíno ou profundidade. Novamente indica e retoma a ideia de que Zeca é fútil ou falastrão a ponto de incomodar esse narrador. Desse modo, o acionamento dessa intertextualidade funciona como se esse narrador desejasse uma maneira de bloquear ou anular o impacto dessas palavras repetitivas e superficiais para poder encontrar algo mais autêntico e verdadeiro, ou seja, o que ele faz e a própria vida contada por meio dessa narrativa.

Outra intertextualidade que identificamos compartilhar o repertório do escritor com o narrador é a convivência com Vanessa, amiga de Zeca que supomos ser Vanessa Netto. Em um momento em que menciona a personalidade, o narrador apresenta ao leitor:

A comprovar a inseparabilidade do natural e do artificial pela beleza, Zeca citava a fonte da sabedoria: um conto escrito por Vanessa, sua amiga mais velha (pouco a pouco iremos trazendo de volta a mentora anunciada páginas atrás). Intitulado “O Natal de Gloriana”, o conto fora publicado nas páginas da antiga revista Edifício. De posse da informação corri atrás. Comprei a revista no sebo do Amadeu, que não fica mais ali na rua dos Tamoios, ao lado da Igreja São José. (Santiago, 2014a, p. 79–80)

Em uma pesquisa para buscar a identidade de Vanessa, encontrei a dissertação de mestrado de Renata Soares Veloso, intitulada *Teia de vida: política, modernismo e “mineiridade” na crítica de Francisco Iglésias*, de 2019. Nela a autora apresenta:

A primeira edição da Edifício contou com a participação de Pedro Paulo Ernesto, com o conto “Um Casual Ajuste de Contas” e com texto “Projeto Editorial”; Valdomiro Autran Dourado contribuiu com o artigo “Cardinal! Cardinal!”; **Vanessa Netto com o conto “O Natal de Gloriana”**; Otto Lara Resende com o fragmento da novela Distância, intitulado “A Casa”; Lucy Teixeira com o conto “Crisálida”; Fernando Sabino com a crônica “Episódio”; Paulo Mendes Campos concedeu a entrevista que recebeu o título “E Agora, José?”; publicaram poesias Wilson de Figueiredo (“Terceiro Poema”), Jacques do Prado Brandão (“Desenho”), Hélio Pellegrino (“Povo e Poema”), Otávio Alvarenga (“Marco Final”) e Pedro Giannetti (“Poema Editorial”); Amaro de Queiroz participou com o ensaio “Filosofia e História”; uma carta aberta escrita por João Etienne Filho, batizada de “Bilhete aos Ainda Mais Novos”; Pontes de Paula Lima escreveu a resenha “Cinema”. Em adição às contribuições dos autores mencionados, a edição inaugural contou com o ensaio “Os Pensamentos Perigosos”, escrito por Francisco Iglésias. (Veloso, 2019, p. 28, grifos nossos)

Não precisou sequer uma busca em arquivos, já que não é uma revista que se encontra online na Hemeroteca Digital Brasileira. Ainda na dissertação de Renata Veloso, ela afirma que Silviano Santiago foi aluno de Francisco Iglésias, o que justificaria a proximidade do escritor com essas personalidades.

Em artigo intitulado “Francisco Iglésias e a literatura – o caso Fernando Pessoa”, de 2001, Silviano Santiago também menciona Vanessa:

Com capa de Heitor Coutinho e epígrafe – “E agora, José?” – tomada de empréstimo a poema de Carlos Drummond de Andrade, o primeiro número de Edifício traz, no Índice, os nomes de jovens e promissores talentos associados aos de escritores já conhecidos. Citemos alguns: Valdomiro Autran Dourado, Vanessa Netto, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Wilson Figueiredo, Jacques do Prado Brandão, Otávio Alvarenga, J. Etienne Filho. (Santiago, 2001, p. 5–6)

A partir dessa verificação, ainda que Renata Veloso tenha grafado o nome de Vanessa Neto de maneira divergente de Silviano Santiago, só pela identificação do nome do conto na pesquisa da mestranda, igual ao do identificado no romance *Mil rosas roubadas*, além da afirmação no excerto acima do escritor, seria possível verificar a relação que liga o repertório de Santiago com o do narrador do romance.

Além dessa verificação, podemos presumir que Vanessa era uma pessoa bastante conhecida pelo narrador (ou inventada em detalhes), já que no texto do romance há sete páginas dedicadas à descrição de Vanessa, além de uma foto, conforme informamos no Primeiro Capítulo. Não há como verificar se a foto é real, pois não são dadas mais informações no romance. Apesar de registrar informações detalhadas, não parece que o narrador tivesse um relacionamento tão próximo de Vanessa:

Eu conhecia a bela e jovem senhora apenas de nome e de foto. E também de crônica de Rubem Braga. Nos anos 1950, quando ela descia do avião no Rio de Janeiro, os mineiros acariocados se alvoroçavam diante da súbita aparição luminosa. Escreveu ele: “A presença de Vanessa e mesmo a simples iminência da presença de Vanessa é uma espécie de senha que faz os mineiros estremecerem”. Sentada à mesa do Automóvel Clube ou do Iate, ao lado de grandes figuras da sociedade e da política local, sua presença abrilhantava a festa e as colunas sociais e dava o que falar. Também a tinha lido no *Diário de Minas*. Assinava coluna iconoclasta e divertida, com temas tão bizarros quanto as borboletas-azuis na serra do Curral ou as histórias narradas por Murilo Rubião, seu dileto amigo e autor de “O pirotécnico Zacarias”. Ao contrário de Murilo, de estilo tão castiço quanto Machado de Assis, Vanessa escandalizava o purista Casassanta e o gramático Mata Machado. Em letra de fôrma propalava que não sabia concordar o verbo com o sujeito, que desconhecia a função da vírgula e era alheia a todas as regras gramaticais estabelecidas e consagradas pelos mestres. Na língua portuguesa, escrevia, nada tem a ver com a norma. Ao viajar para o estrangeiro, ela foi substituída pelo Odin Andrade, a quem paradoxalmente — escreveu ele nas memórias que nos legou — deu aulas de gramática e iniciou no mistério das mesóclises e ênclises [sic]. (Santiago, 2001, p. 82)

Esta citação ressalta essa mulher marcante e bem relacionada com pessoas da imprensa e da literatura, inclusive tendo recebido de Rubem Braga menção em uma crônica. No entanto, seu destaque se dava pelo bom relacionamento com uma burguesia belo-horizontina, sendo amiga do escritor Murilo Rubião e presente em colunas sociais, além de colunista em jornal. O narrador, entretanto, destaca que Vanessa não seguia as normas gramaticais estabelecidas, provocando a desaprovação de puristas e gramáticos. Sua postura é indicada eufemicamente como “irreverente”, inclusive desconhecendo a função da vírgula e ignorando as regras gramaticais tradicionais. O narrador faz questão de ressaltar isso, pois suas colocações sugerem desconhecimento ou falta de relacionamento com ela a partir do ciúme de Zeca. O narrador

trata Vanessa como inimiga dele e mentora de Zeca, atribuindo a ela a responsabilidade dele ser *bon vivant* a exemplo dela, conforme apresentamos no Segundo Capítulo. A Vanessa do romance é uma senhora, casada com algum empresário rico e filha de pais ricos também. Isso não foi possível apurar, pois não há mais informações online disponíveis sobre a pessoa em questão.

Outra informação que salta aos olhos do leitor é a descrição espacial em *Mil rosas roubadas*. Preciso ressaltar que a paisagem de Belo Horizonte, principalmente as ruas da área central da cidade, é uma memória de Silviano Santiago emprestada ao seu narrador. Recentemente, tendo visitado a cidade, estive em lugares como a Praça Raul Soares, a Avenida Amazonas, a Praça Sete, o Mercado Municipal e outros lugares mencionados no romance. Esse é um detalhamento especial que sugere profundo conhecimento e vivência nesse espaço. Obviamente, um escritor dedicado conseguiria uma descrição possível de dar conta, entretanto, sabendo da vida de Silviano Santiago, não há como não relacionar tal conhecimento à vivência do escritor.

Na Introdução, mencionei a intertextualidade da capa do romance *Mil rosas roubadas* a partir do artista Jean Cocteau, presente na análise deste capítulo. Para finalizar esta etapa, retomo a citação feita na Página 19 desta tese, a qual está relacionada ao espelhamento do ator em construção, no caso Zeca, com sua forma de interpretar os personagens. Observando esse trecho, eu diria que ele remonta a ideia do escritor Silviano Santiago, quando afirma que tudo que escreve é autobiográfico, tanto quanto do romance *Mil rosas roubadas* em consonância à imagem da capa do livro. Não há como pensar o romance sem que ele reflita a imagem de Silviano Santiago. A particularidade artística da produção literária do escritor é levada ao limite nesse romance e pode ser que em toda a sua obra.

Indicamos, no Primeiro Capítulo, a ideia de normalização da obra, ou seja, um desejo de que ela seja lida e compreendida por um público leitor presumido. Nesse sentido, resalto que é possível reconhecer Silviano Santiago como um dos maiores intelectuais brasileiros do século XX em nossa área de estudo. Ele chega a este lugar com sua experiência de vida e negociando com uma sociedade normativa, letrada, tradicional e que dificilmente apreciaria um enfrentamento maior seja em temática, seja em linguagem. Então, acredito que este repertório todo registrado no romance não demonstra, grosso modo, apenas um narcisismo, mas ainda sim chega a isso conforme indicaremos.

Afirmo isso, pois o narcisismo é um traço de personalidade caracterizado por uma preocupação excessiva consigo mesmo, um senso inflado de autoimportância e uma falta de

empatia pelos outros. O termo "narcisismo", conhecidamente, tem origem na mitologia grega, no mito de Narciso, que era conhecido por sua beleza e por se apaixonar por sua própria imagem refletida na água. Recorri ao *Dicionário de Psicanálise*, de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, de 1997, em que os autores definem como “[...] uma forma de fetichismo que consiste em se tomar a própria pessoa como objeto sexual” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 530). Inicialmente, considerando apenas o fetiche e a questão de objetificação sexual não é possível avaliar tal característica do narrador.

Entretanto, os autores afirmam:

O termo narcisismo surgiu pela primeira vez na pena de Freud numa nota acrescentada em 1910 aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Falando dos “invertidos” e, portanto, ainda não utilizando a palavra “homossexual”, Freud escreveu que eles “tomam a si mesmos como objetos sexuais” e, “partindo do narcisismo, procuram rapazes semelhantes à sua própria pessoa, a quem querem amar tal como sua mãe os amou”. (Roudinesco; Plon, 1998, p. 530)

Apesar de não querer estabelecer uma grande interpretação psicológica do narrador ou da expressão proposta pelo escritor, como é uma temática que aparece bastante na discussão de autobiografia, não poderia deixar de considerar que faz sentido para esse narrador – que leva todas as considerações sobre o outro ao extremo do ressentimento e da depreciação – uma prática de alguém que goza apenas consigo mesmo. Toda a proposta literária dele e desse romance autobiográfico parte desse ideal que não consegue enxergar no outro nada além dessa nuance que só consegue olhar para si mesmo. Com todas as ressalvas contemporâneas à teoria freudiana, essa narrativa de *Mil rosas roubadas* consegue reproduzir o que é previsto na teoria: esse narcisismo e escolha de objeto amoroso sugestiva de um amor por si mesmo e potencialmente influenciadora das preferências e comportamentos amorosos desse narrador em relação aos outros. O leitor não tem acesso a nenhuma outra informação a não ser essa.

A partir dessas reflexões feitas até esse momento, acabo entrando em uma contradição indissolúvel: esse processo de escrita praticado por Silviano Santiago é narcísico ou não? Isso é o mais importante para sua produção ou ficaremos focados na questão de borrar os limites entre literatura, autobiografia, autoficção e pacto autobiográfico? Não me resta dúvida de que, assim como Silviano Santiago, muito reservado em sua vida particular, há um desejo geral em pessoas gays em serem aceitas e reconhecidas para adquirir o respeito que a sociedade não está interessada em oferecer. Ao mesmo tempo, não poderia me furtar ao comentar que Silviano Santiago se acostumou a ceder ao pacto da heteronorma branca e o que ela está acostumada a consumir. Enquanto homossexuais, apenas os educados, higienizados, polidos e prestigiados

que podem acessar os locais que Silviano Santiago – e também seu narrador – acessaram. Por um lado, é importante ressaltar a singularidade da produção do escritor, já que a pesquisa de sua vida e toda a crítica literária produzida por Santiago acaba por produzir relevantes resultados literários até então pouco explorados na literatura brasileira contemporânea. Por outro lado, em *Mil rosas roubadas*, apesar de ser singular, retoma elementos de Machado de Assis, conforme indicamos, e é totalmente refém do que o público leitor erudito está acostumado a consumir.

Na crítica de “Vale quanto pesa”, de 1979, citada anteriormente, Santiago avalia que edições de 3.000 exemplares para um país com mais de cem milhões de habitantes é insignificante. Com esses valores mantidos na família tradicional mineira e com o que essa família quer ler, como ampliar a possibilidade de que mais pessoas leiam? Será que as únicas máscaras possíveis de serem produzidas na literatura é a manutenção do espelhamento do homem, cisgênero, branco (ainda que gay)? Será que Silviano Santiago gasta todo seu repertório intertextual e a linguagem das ruas apenas em *Stella Manhattan*? A astúcia de Silviano Santiago acaba sendo comprovada, ainda que haja boa vontade em borrar os limites que a própria crítica literária impõe aos textos. Por isso, o que observamos é justamente o que ele prevê na esperteza do “homossexual astucioso”: ele não diz sobre si e sobre sua homossexualidade, em público e abertamente, além de se negar “bicha” ou “viado”, repetindo a fórmula esperada pelas grandes editoras e pela crítica de um texto educado para espelhar o homossexual branco cisgênero.

Esse desejo de aceitação social, refletido nessa vocação normalizadora nossa enquanto críticos, professores e cidadãos, revela nossa busca por aprovação e aceitação em muitos âmbitos sociais. O desejo de sucesso, de reconhecimento e de validação muitas vezes surge para compensar a falha de já sermos desajustados do que inventaram por norma. Obviamente, o enfrentamento, na sociedade, na crítica literária e na sociedade, também tem sido importante para diminuir a busca por uma validação de quem não quer validar nada por preconceito. Por esse motivo, assim como o narrador de *Mil rosas roubadas*, “[...] não quero mais brincar de viver por detrás de vidraça” (Santiago, 2014a, p. 276).

Indicamos em nosso capítulo teórico a questão do narrador-operador e reforço que a educação do texto, a seleção de intertextualidades e o reflexo do espelhamento do escritor na suspensão da identidade desse narrador de *Mil rosas roubadas* comprovam que esse jogo é essencial para que a crítica literária e o que ela anseia por considerar de fato Literatura continue validando o trabalho do escritor mineiro e seu prestígio. Ainda que Silviano Santiago esteja se

colocando na frente da vidraça, é uma vidraça que praticamente funciona como espelho para quem lê, a exemplo do que a capa do romance analisado nesta tese demonstra. Ela dificilmente será alvo de pedrada. Ver-se refletido não é necessariamente um incômodo. Enquanto genialidade e busca de intertextualidade, espero em algum momento que Santiago considere trotar suas intertextualidades por abigail Campos Leal, Glauco Mattoso, Waldo Motta, Linn da Quebrada e outros artistas que sejam cada vez menos “educados” aos olhos de quem tem (ou busca ter) a vocação normalizadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Prezado Leitor, encerrado o processo ensaístico do capítulo anterior, cabe, nesta etapa, retomar o tom empregado na escrita acadêmica para tentar me demonstrar um ponderado crítico literário.

Não é comum a utilização de citação em Considerações Finais, a não ser que seja extremamente importante para fechar a ideia. O crítico literário Luiz Lopes, no capítulo “Escrever-viver: Silviano Santiago, Ricardo Piglia e Alan Pauls”, de 2023, ao analisar principalmente a obra *Menino sem passado*, de Santiago, comparando-a com Piglia e Pauls, conforme sugere o título, afirma:

Esses escritores, assim como o menino que, com os pés descalços, precisa aprender a dar grandes arrancadas para buscar o gol, escrevem a partir de um contexto específico e singular, marcado pelas adversidades. Mas no coração das adversidades, esses ficcionistas descobrem que seus corpos de escritores, assim como o corpo do menino jogador, possui uma potência para não se deixar colonizar, e exatamente nesse movimento de quem tem um corpo selvagem, escrevem de modo agressivo e terminam por fabricar um estilo pessoal, inimitável e que de algum modo também foi produzido por esse contexto que, sendo adverso, acaba por ensinar. Ao escreverem seus relatos, eles não têm garantias de ensinar o que sabem aos leitores, companheiros de viagem, mas de aprenderem mais uma vez. (Lopes, 2023, p. 199)

Antes de realizar essa pesquisa, eu não conseguia compreender a potência que Lopes apresenta em seu texto, a da descoberta desses corpos escritores como fabricação de um estilo que ensinam e aprendem ao mesmo tempo. Quando lemos a obra de Silviano Santiago, é possível que percebamos algumas repetições (temáticas, intencionalidades, espaços), mas cada uma respeita sua singularidade em algum quesito. Por isso, *Mil rosas roubadas* se tornou o único objeto para esta tese e não foi possível que esgotássemos exemplos para nossos argumentos. Agora a mudança de tom vai acontecer de fato.

O propósito central de nossa investigação consistia em examinar a abordagem narrativa adotada por Silviano Santiago, denominada como "Narrador-operador", e partimos da conjectura de que, no contexto de uma obra com temática homoerótica, o escritor lida com o texto como uma reflexão de diversas facetas de si mesmo, muitas vezes sendo difícil separá-las de forma definitiva.

No Primeiro Capítulo, identificamos as bases teóricas e realizamos a proposição da tese de que as teorias de narrador e de autor definem boa parte das obras com as quais temos contato, mas que *Mil rosas roubadas*, como projeto literário de Silviano Santiago, cria efeitos a partir do conhecimento do leitor sobre o escritor e das escolhas que ele resolve empregar na obra. Ao mesmo tempo, não há o propósito do escritor em negar o espelhamento de sua vida nos textos literários, utilizando da ironia e da ambiguidade e jogando com o leitor constantemente. Além

disso, consideramos que as subjetividades criadas a partir de uma narrativa em primeira pessoa não são inovações na literatura e propõem efeitos diversos quando um sujeito apresenta uma narrativa sob seu ponto de vista.

No romance *Mil rosas roubadas*, o narrador não tem seu nome manifesto e são sugeridos traços autoficcionais que evidenciam a imbricação das figuras escritor-autor-narrador de forma a jogar com o leitor a partir de refrações diversas que esse espelhamento propõe. Para reforçar a ideia de autoficção na obra, refletimos sobre o surgimento de tal campo de estudo e consideramos que a obra analisada propõe uma “debilidade de fronteiras”, inclusive dos próprios limites de discussão do campo. Em função dessa perspectiva, propus três elementos para a “escrita que trota”: a narrativa em primeira pessoa, o narrador intradieético e a temática homoerótica ou de dissidência sexual. Tais elementos compuseram a criação de elementos que buscaram manter a narrativa, a *Sela*, ou dialogar com outros lugares normativos, ou a partir de suas intertextualidades, o *Chicote*.

No Segundo Capítulo, a *Sela*, considerando a ideia de que o gênero proposto da narrativa era o biográfico e ele se encaminha para o romance, obviamente como operação narrativa, identificamos que tal operação é um processo de construção de reconciliação do narrador do romance com a sua história e de Zeca, apresentado ao leitor como seu biografado, com a intenção de diminuir as frustrações, de atenuar seu ponto de vista, inclusive muitas vezes preconceituoso e estereotipado e alinhados a uma perspectiva social normativa.

Propusemos a discussão, a partir de teorias de memória e de identidade, para ressaltar o caráter lacunar possível na construção do sujeito. Para exemplificar, foram apresentados trechos em que o narrador fala sobre si de maneira elogiosa e sobre os outros – Vanessa e Zeca – de maneira negativa. A forma de borrar o nome indefinido do narrador e uma crescente na mudança de tom – do aparente elogio para a frustração – e as características que ligam o narrador à vida do escritor borram os limites da própria ficção em diversas direções, provocando e não estancando os sentidos iminentes do texto. Ao mesmo tempo, essa proposição desloca pequenas mudanças para não haver essa aproximação automática e garantir a autonomia do texto com a vida de Santiago.

No Terceiro Capítulo, o *Chicote*, consideramos a ideia de que as intertextualidades que ligam a voz autoral ao narrador acirram ainda mais essa diluição dos limites dos gêneros textuais – literário ou não – de maneira que resgatamos, a partir do ensaio com elementos autobiográficos, a ideia de que tanto quanto os intertextos compõem nossas análises, o mesmo ocorre com a produção de Silviano Santiago. Inclusive, recorreremos a entrevistas do escritor

para justificar algumas intertextualidades compartilhadas entre escritor e narrador: o repertório de Silviano Santiago de cinema aplicados no romance; a personagem “Carlão” equivalente a Carlos Kroeber; a personagem Vanessa equivalente à Vanessa Neto; as intertextualidades de Jean Cocteau em várias obras de Silviano Santiago e no romance; e repertório musical que compõe inclusive o título do romance. Tais acionamentos remontam a personalidade, seja do escritor ou do narrador, de forma a ser considerado culto, validado e inquestionável em construir seu ponto de vista.

Por fim, tomamos por empréstimo de *Stella Manhattan* essa metáfora da escrita que trota. Roberto Reis, em resenha publicada no Jornal do Brasil em 7 de setembro de 1985, afirma que a obra é “[...] a ponte provocadora para que se encete o diálogo entre a subjetividade lapidada transbordante do narrador, dilemático entre o galope e o trote da escrita, e o leitor que sai atordoado destas páginas”. (Reis, 1985, p. 9) Sem dúvida, tal experiência é fundamental para o ponto de vista exposto até aqui e, tão atônito quanto, o leitor de *Mil rosas roubadas* continua experimentando os efeitos da fragmentação e do sentido imanente do texto provocados pelo trote da escrita.

Não há dúvidas de que adestrar o cavalo para que ele trote é bem mais alinhado ao propósito da branquitude erudita, a qual Silviano Santiago já se acostumou, do que lidar com um cavalo chucro. A equitação frequentemente é associada a um certo grau de elitismo devido aos altos custos envolvidos na prática do esporte. A literatura não fica distante disso historicamente falando, já que as classes sociais mais baixas sequer obtiveram acesso pleno à escrita. A compra ou aluguel de um cavalo, os custos com equipamentos, como selas, arreios e vestuário especializado, além das despesas com treinamento e manutenção do animal são elementos significativos na prática esportiva. Na literária, essa operação também não está distante. O trabalhador vende sua mão de obra e produzir um texto literário não costuma ser uma atividade de lazer recorrente. Isso tende a tornar o “trote” possível apenas para aqueles com recursos financeiros disponíveis.

Embora o “trote da escrita” possa ter adquirido essa conotação de elitismo, é fundamental reconhecer que pessoas de diversas origens e contextos sociais podem se envolver e se apaixonar por isso. A prática da escrita, conforme Silviano Santiago reflete na década de 1970, não deveria ser exclusiva de uma elite educacional ou cultural. Esse ato de fabular, de se autoficcionalizar, de jogar com artimanhas de texto por meio da escrita é uma habilidade fundamental para a elaboração de um sujeito complexo, conforme o escritor afirma em suas entrevistas.

Ao contrário da educação normalizadora, o efeito buscado na reflexão desta tese foi o de celebrar e de encorajar a participação de pessoas de todas as origens no universo da escrita. Não podemos restringir, seja nosso pensamento crítico-literário ou nossas intertextualidades, apenas àquilo que visamos como culto. Assim, podemos imaginar uma contribuição da circulação de outros textos (menos normalizados) para a construção de uma sociedade mais inclusiva, na qual cada voz é valorizada e cada história (inclusive a própria) é digna de ser contada por meio da literatura. Portanto, ao invés de perpetuar a ideia de que a escrita é um privilégio reservado a alguns, com chicotes e com selas específicas, devemos promover trotes diversos (menos arriados) e celebrar a diversidade de vozes que podem galopar pelo universo da escrita.

REFERÊNCIAS:

- ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ASSIS, M. de. O anel de Polícrates. *In: **Obra completa***. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.
- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Panda Books, 2019.
- BAKHTIN, M. O discurso na poesia e o discurso no romance. *In: **Teoria do Romance I***. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 47–78.
- BARTHES, R. **S/Z**. Tradução de Léa Noves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, R. A morte do autor. *In: **O rumor da língua***. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 a. p. 57–64.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 b.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Rio de Janeiro: Editora Arcária, 1980.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Feminismo e Subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMARGO, F. F. **A escrita dissimulada - um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2005.
- COLONNA, V. Tipologia da autoficção. *In: NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção***. Tradução Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39–66.
- COMPAGNON, A. O autor. *In: **O demônio da teoria - Literatura e senso comum***. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DOUBROVSKY, S. O último eu. *In: NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção***. Tradução Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111–126.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- FIDÊNCIO, L. M. **Particularidades absolutas - a autoficção como um procedimento literário em César Aira**. 2019. - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.
<https://doi.org/10.24220/2595-9557v2n2a4679>
- FOUCAULT, M. Linguagem e Literatura. *In: MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. *In: **O que é um autor?*** Tradução Antônio Fernando Cacaís; José A. Brabança de MIRANDA. 4. ed. Lisboa: Vega, 2002.
- FOUCAULT, M. O que é um Autor? *In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema***. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Manoel Barros da Motta, 2013. (Ditos e Escritos). v. 3, p. 268–302.
- FREIRE, M. **Nossos Ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, v. 53, p. 166–182, 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>
- GAGNEBIN, J. M. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *In: Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.
- GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HANSEN, J. A. Autor. *In: JOBIM, J. L. (org.). Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1992. p. 11–43.
- HERINGER, V. **O amor dos homens avulsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guerra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEJEUNE, P. Autoficções & Cia. *In: NORONHA, J. M. G. (org.). Ensaios sobre a autoficção*. Tradução Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21–38.
- LIMA, L. A. C. de F. **Memórias de um outro em mim: leitura crítica de Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago**. 2021. - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2021.
- LIMA, L. C. Persona e sujeito ficcional. *In: Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LOPES, L. Sob o peso dos anos: memória e homosocialidade em Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago. *In: NOLASCO, E. C. (org.). Um livro para Silviano Santiago: entre-lugares críticos e literários*. Campinas: Pontes, 2020. p. 159–176.
- LOPES, L. Escrever-viver: Silviano Santiago, Ricardo Piglia e Alan Pauls. *In: NOLASCO, E. C. (org.). Silviano Santiago: grafias-de-vida*. Campinas: Pontes, 2023. p. 185–200.
- LOURO, G. L. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. **Revista de Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 541–553, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>
- MEDEIROS, P. H. A. de. É preciso ser-um-no-outro para escre(viv)er(se): Silviano Santiago e as Minhas/Nossas Mil rosas roubadas. *In: NOLASCO, E. C.; MEDEIROS, P. H. A. de (org.). Um livro para Silviano Santiago: entre-lugares críticos e literários*. Campinas: Pontes, 2020. p. 245–263.
- MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- NEVES, E.; LEONI; CAZUZA. **Exagerado**. [S. l.: s. n.].

- NOLASCO, E. C. (org.). **Silviano Santiago: grafias-de-vida**. Campinas: Pontes, 2023 a.
- NOLASCO, E. C. S/S: grafias-do-corpo ou a fisiologia da composição (à guisa de apresentação). *In*: NOLASCO, E. C. (org.). **Silviano Santiago: grafias-de-vida**. Campinas: Pontes, 2023 b. p. 13–20.
- NOLASCO, E. C.; MEDEIROS, P. H. A. de (org.). **Um livro para Silviano Santiago: entre-lugares críticos e literários**. Campinas: Pontes, 2020.
- NORONHA, J. M. G. **Ensaio sobre autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim NORONHA; Maria Inês Coimbra GUEDES. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PORTO, A. V. **Cloro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. São Paulo: Record, 1953.
- REIS, R. Prosa Provocadora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 set. 1985. Caderno B, p. 9.
- RICH, Adrienne. *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. Londres: *Onlywomen Press*, 1980. <https://doi.org/10.1086/493756>
- RICOEUR, P. O círculo entre narrativa e temporalidade. *In*: **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. v. 1. p. 8-11.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução Vera RIBEIRO. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Adraldo & Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, S. Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista). **Discurso**, v. 10, p. 161–174, 1979. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1979.37865>
- SANTIAGO, S. **Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANTIAGO, S. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTIAGO, S. Francisco Iglésias e a literatura – o caso Fernando Pessoa. **Alceu**, v. 1, n. 2, p. 5–15, 2001.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44–60.
- SANTIAGO, S. O homossexual astucioso: primeiras – e necessariamente apressadas – anotações. *In*: **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 194–204.
- SANTIAGO, S. Meditações sobre o ofício de criar. **Aletria**, v. 18, p. 173–179, 2008.
- SANTIAGO, S. **Mil rosas roubadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
- SANTIAGO, S. **Em ‘Mil rosas roubadas’, Silviano Santiago escreve uma biografia da vida interior**. Entrevistador: Luciano TRIGO. [S. l.: s. n.] Disponível em: <https://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: 18 jul. 2022b.

SANTIAGO, S. **Crítico e escritor: Quais as interrogações de Silviano Santiago? – Encontros de Interrogação**. Entrevistador: Eduardo STERZI. [S. l.: s. n.]

SANTIAGO, S. **Silviano 8 ½**. Entrevistador: Sérgio COHN. [S. l.: s. n.]

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

SANTIAGO, S. **Menino sem passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTIAGO, S. Discurso de posse de Silviano Santiago na Academia Mineira de Letras (AML - em 24 de março de 2023). In: NOLASCO, E. C. (org.). **Silviano Santiago: grafias-de-vida**. Campinas: Pontes, 2023. p. 21–35.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, [S.L.], n. 28, p. 19-54, jun. 2007. Tradução de Plínio Dentzien. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-83332007000100003>. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>

TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VELOSO, R. S. **Teia de vida : política, modernismo e “mineiridade” na crítica de Francisco Iglésias**. 2019. - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2019.