

**Ângela Maria Dias**  
**Stefania Chiarelli**

# **ATORES EM CENA**

O público e o privado na literatura  
brasileira contemporânea



© 2017 by Ângela Maria Dias e Stefania Chiarelli (orgs.)  
© Oficina Raquel, 2017

EDITORES

Raquel Menezes e Luis Maffei

CAPA

Camila Mamede – Cuca Design

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista (jcbaptista@gmail.com)

REVISÃO

Mariana Caser



oficina

www.oficinaraquel.com  
oficina@oficinaraquel.com  
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Dias, Angela Maria e Chiarelli, Stefania (orgs.) Atores em cena:  
O público e o privado na literatura brasileira contemporânea  
/ Angela Maria Dias e Stefania Chiarelli. Organização. – Rio de  
Janeiro : Oficina Raquel, 2017.

400 p.

ISBN: 978-85-9500-009-4

1. Literatura brasileira 2. Ensaio

CDD B869.4

# Introdução

As noções mesmas de público e privado surgiram e se consolidaram durante a emergência da modernidade na cultura ocidental, num processo que se afirmou no decorrer do século XVI, com o Renascimento e suas grandes revoluções, como o cisma religioso desencadeado pela Reforma, a invenção da imprensa e a descoberta dos novos mundos.

O amadurecimento do romance, na sua forma burguesa, durante o século XVIII, vai constituir a pedagogia que o homem comum trilhará para a construção e o aperfeiçoamento de sua interioridade como indivíduo autônomo dos laços da tradição, votado à livre decisão do próprio destino. A esse respeito, como o recupera Jameson, em *Antinomies of realism*, a história e o romance estão inegavelmente ligados ao realismo, na medida em que, como observa Bakhtin, suas narrativas se tornam o veículo de polifonia, ao propiciar a expressão de uma multiplicidade de vozes sociais, e pela própria dimensão democrática, passam a consistir numa eloquente expressão da modernidade.

O vínculo entre vida secular, desligada dos compromissos com a tradição religiosa, e os estágios de desenvolvimento do modo de produção capitalista vai gerar a intensificação do individualismo e dos conflitos (contrapondo o indivíduo à família, às convenções

sociais e às prerrogativas do Estado) e produzirá a legião de heróis problemáticos do romance burguês.

Esta espiral de inflação da independência pessoal frente às injunções institucionais constitui o traço mais característico das sociedades modernas ocidentais e ao mesmo tempo ocasiona, em decorrência do sentimento de desamparo subjetivo que produz, uma profunda crise ética. O desconhecimento de nossa dívida com os ascendentes e com o mundo que nos precede, aliado à atual “valorização narcísica do indivíduo” constituem, segundo Maria Rita Kehl, os “pilares dos novos modos de alienação orientados para o gozo e para o consumo” (KEHL, 2002, p. 13).

Nas sociedades contemporâneas globalizadas, a violência dos apelos hedonistas, agravada pelo “declínio da era industrial e de toda uma ética do trabalho, do sacrifício e do adiamento do prazer que a amparava” (Ibidem, p. 14), criam uma situação de carência e empobrecimento subjetivos, fazendo *tabula rasa* das mentes e corações, desobrigados do pensamento e votados à banalização afetiva pela generalização do sensacionalismo na indústria cultural. A isso soma-se a aura fetichista dos bens de consumo circulante na publicidade.

O carrossel do espetáculo promovido pela socialização contemporânea e pela ubiquidade das imagens que nos cercam gera a superestimação do valor de exposição e da fama como avatares da cidadania, na cultura do narcisismo (Ibidem, p. 25). Por outro lado, a secularização e a desestabilização dos costumes, dos saberes e da verdade, no mundo ocidental, combinada à progressiva complexidade e sofisticação dos dispositivos de controle do Estado moderno, desorientam os sujeitos e os alienam a poderes e motivações cada vez mais abstratas.

Nessa linha, Jameson, no livro citado acima, observa que, contemporaneamente, na medida em que a dinâmica econômica do capitalismo tardio se distancia da cultura burguesa forjada nos séculos XVIII e XIX, pela emergência de novas formas de experi-

ência subjetiva, o romance realista transforma a histórica função desmistificadora em favor de uma desfamiliarização do narrado e, simultaneamente, adquire um tom próximo à resignação, à renúncia ou ao compromisso. Segundo o ensaísta, o realismo se processa combinando aspectos negativos e positivos, numa dialética em que “a forma pura da narração se combina a impulsos de elaboração cênica, descrição e, acima de tudo, investimento afetivo” (JAMESON, 2013, p. 12). Essa aposta na apresentação permite o desenvolvimento de um presente, incompatível com a temporalidade cronológica do enredo, que Jameson identifica como o reino do afeto (Ibidem, p. 10).

Nessa acepção, o teórico se propõe a demonstrar com *Madame Bovary*, de Flaubert, que afetos não nomeados e posteriormente reconhecidos, como é o caso do bovarismo, tornam-se cada vez mais relevantes na superação do enredo pela cena e da narrativa por uma espécie de perceptualidade não narrativa (Ibidem, p. 152). Se, de acordo com o ensaísta, a personagem flaubertiana constitui uma precursora na encenação de formas de sentir e de perceber o mundo inteiramente desconhecidas no seu contexto, hoje em dia, em pleno capitalismo tardio, com incontáveis recursos e dispositivos de subjetivação, o romance cumpre talvez a função de uma espécie de campo experimental de exposição dos desejos recém-criados, na representação existencial do ainda não nomeável, em suas várias faces.

A presente coletânea sobre o público e o privado, nessa direção, se propõe a apresentar, com os diversificados artigos que a compõem, três caminhos ou tipos de injunção em que as novas subjetividades emergem e, gradativamente, configuram-se. Tratam-se de blocos que examinam, sob variados enfoques, as relações entre o indivíduo e os próprios trânsitos da identidade, o indivíduo e a tradição e o indivíduo e o poder.

No primeiro, **Autoficção e trânsitos da identidade**, avulta o indivíduo, cindido, difuso e mutante, diante do espelho, tomado

pela ciranda de possibilidades de ser, eternamente testando simulações e versões de si mesmo, numa espécie de trânsito de enações incessante, na criação de novos e provisórios significantes, diante da impossibilidade de uma identificação estável. Integram essa parte os artigos “Silviano Santiago e os contornos da interioridade”, de Matildes Demetrio dos Santos, “Na fronteira entre o público e o privado está a autoficção?”, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, “Os autores e suas (auto)ficções”, de Luciene Azevedo, “Por que precisamos de uma história para Adlène Hicheur?”, de Gabriel Cariello e “Marcelo Mirisola e a engenharia da sinceridade”, de Sérgio de Sá.

No segundo momento, intitulado **Dimensões da política e impasses da memória**, o foco reside, sobretudo, nos conflitos do homem moderno diante da família e de suas tradições e convenções, bem como nos impasses do indivíduo entre constrição e libertação. Compõem esse bloco os textos “Apesar dos pesares: mães em luto em narrativas contemporâneas”, de Virgínia Maria Vasconcelos Leal, “A ciranda das quimeras: a maternidade trágica em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho”, de Maria Fernanda Garbero, “De raízes e homens comuns – sobre Raduan Nassar e Michel Laub”, de Stefania Chiarelli, “O interdito que se mostra – notas sobre o público e o privado na narrativa de Alexandre Vidal Porto”, de Gabriel Albuquerque, “A ficção experimental, política e pouco conhecida de Ronaldo Lima Lins”, de Dau Bastos e “Um folhetim universitário”, de Jefferson Agostini Melo.

No terceiro bloco, **Violência e microfísicas do poder**, são mapeadas as novas subjetivações frente aos novos dispositivos de controle e regulação abstrata do capitalismo contemporâneo: o Estado, o mercado e a indústria do espetáculo, que inclui todas as mídias e mecanismos de exposição de imagens e mensagens no mundo atual. Integram essa parte “O inventário do real”, de Karl Erik Schøllhammer, “Encontros inesperados”, de Pascoal Farinaccio, “*Luxúria* de Fernando Bonassi: o dilatado círculo do

inferno”, de Ângela Maria Dias, “O lugar das coisas, ou de como os objetos compõem o espaço narrativo”, de Regina Dalcastagnè, “Vidas (não) comuns: pobreza e comunidades de exclusão na obra de Ana Paula Maia”, de Leila Lehnen, “Eu é que não vou tomar a praça’: espaço público e ironia nos contos de Marcelino Freire”, de Maria Zilda Ferreira Cury e Gleidston Alis, “Do gozo à angústia: a antimodernidade em *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho”, de Ricardo Barberena e “O laço metalinguístico entre o público e o privado no *Inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra”, de Fabiana Camargo.

Diante de panorama instável, em que as relações confusas na esfera pública se privatizam cada vez mais, ao mesmo tempo em que as subjetividades individuais são progressivamente publicizadas em incessante exposição de caprichos e matizes, já não mais privados, nem mais públicos, desejamos ter alcançado, na presente coletânea, capturar algumas dimensões atuantes na arena da narrativa contemporânea brasileira.

*As organizadoras*

# Sumário

1. Autoficção e trânsitos da identidade .....	13
Silviano Santiago e os contornos da interioridade .....	15
<i>Matildes Demetrio dos Santos</i>	
Na fronteira entre o público e o privado está a autoficção? .....	31
<i>Paulo Roberto Tonani do Patrocínio</i>	
Os autores e suas (auto)ficções .....	51
<i>Luciene Azevedo</i>	
Por que precisamos de uma história para Adlène Hicheur? .....	69
<i>Gabriel Carestiato Cariello</i>	
Marcelo Mirisola e a engenharia da sinceridade .....	92
<i>Sérgio de Sá</i>	
2. Dimensões da política e impasses da memória .....	109
Apesar dos pesares: mães em luto em narrativas contemporâneas .....	111
<i>Virgínia Maria Vasconcelos Leal</i>	
A ciranda das quimeras: a maternidade trágica em <i>O filho da mãe</i> , de Bernardo Carvalho .....	133
<i>Maria Fernanda Garbero</i>	
De raízes e homens comuns – sobre Raduan Nassar e Michel Laub .....	153
<i>Stefania Chiarelli</i>	



O interdito que se mostra – notas sobre o público e o privado na narrativa de Alexandre Vidal Porto.....	168
<i>Gabriel Albuquerque</i>	
A ficção experimental, política e pouco conhecida de Ronaldo Lima Lins .....	187
<i>Dau Bastos</i>	
Um folhetim universitário.....	206
<i>Jefferson Agostini Mello</i>	
<b>3. Violência e microfísicas do poder.....</b>	<b>231</b>
O inventário do real .....	233
<i>Karl Erik Schöllhammer</i>	
Encontros inesperados.....	246
<i>Pascoal Farinaccio</i>	
Luxúria de Fernando Bonassi: o dilatado círculo do inferno .....	261
<i>Ângela Maria Dias</i>	
O lugar das coisas, ou de como os objetos compõem o espaço narrativo.....	282
<i>Regina Dalcastagnè</i>	
Vidas (não) comuns: pobreza e comunidades de exclusão na obra de Ana Paula Maia .....	297
<i>Leila Lehnen</i>	
“Eu é que não vou tomar a praça”: espaço público e ironia nos contos de Marcelino Freire.....	320
<i>Maria Zilda Ferreira Cury e Gleidston Alis</i>	
Do gozo à angústia: a antimodernidade em <i>História natural da ditadura</i> , de Teixeira Coelho .....	345
<i>Ricardo Barberena</i>	
O laço metalinguístico entre o público e o privado no Inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra .....	370
<i>Fabiana Camargo</i>	

# 1

Autoficção e trânsitos da  
identidade

# Silviano Santiago e os contornos da interioridade

Matildes Demetrio dos Santos

*Entre o retrato alheio e o autorretrato,  
onde está a fronteira?*

JEAN-PONTALIS BERTRAND<sup>1</sup>

No ensaio “A arte da biografia”, Virgínia Woolf afirma que o interesse pela vida de outras pessoas é um desenvolvimento tardio da mente humana. Por muito tempo, o biógrafo foi vigiado pelos amigos e parentes da personalidade notável e obrigado a responder, pelo menos em parte, aos fatos ditos por eles. Ironizando a experiência que aniquilava as possibilidades de invenção, a ensaísta inglesa conclui: “E, assim, a maioria das biografias vitorianas são como as figuras de cera, atualmente guardadas na abadia de Westminster, [...] – efígies que têm uma ligeira semelhança superficial com o corpo que está no caixão” (WOOLF, 2014, p. 219).

Durante boa parte do século XX, a exigência aos documentos históricos e autobiográficos repercutiu, influenciando na maneira de construir as autobiografias, razão para que o crítico literário pen-

---

<sup>1</sup> Jean-Bertrand Pontalis, psicanalista que se tornou editor da Gallimard, responsável pela coleção *Lun et Lautre*, que tem o objetivo de colocar o autor face a face com uma figura real ou fictícia que foi importante para ele (Cf. DOSSE, 2009, p. 49).

sasse que a escrita biográfica não exigisse talento igual ao do poeta ou romancista. Nos tempos atuais, no entanto, o gênero foi contaminado pelas peculiaridades concretas das narrações literárias e adquirindo autonomia em relação ao documento, tornando-se cada vez mais complexo e diversificado, de forma a atender um público ávido para receber e fazer ressoar o segredo das mensagens guardadas em silêncio.

Nesse processo, por um lado, o resultado se revela crucial para os biógrafos que produzem roteiros previsíveis e optam por uma escrita irrelevante, alinhada ao senso comum, sem qualquer preocupação poética ou histórica. Por outro, a dimensão acrescida do *real* pode revelar-se iluminadora, pois, como afirma François Dosse em *O desafio biográfico* (2009), a autobiografia é um gênero híbrido e a tarefa do escritor é criar histórias de homens e mulheres que permaneçam vivas na mente do leitor e, para isso, é necessário ser espirituoso, inovador e independente. Dosse conclui:

À maneira do discurso do historiador que se apresenta, no dizer de Roland Barthes, como um “efeito do real”, o gênero biográfico traz em si a ambição de criar um “efeito do vivido”. Daí a importância da retórica, do modo de narração escolhido para conseguir restituir carne forma a figuras desaparecidas. Mas em sua era hermenêutica o biógrafo já não tem a ilusão de fazer falar a realidade e de saturar com ela o sentido. Ele sabe que o enigma biográfico sobrevive à escrita biográfica (DOSSE, 2009, p. 410).

A prática biográfica está, portanto, aberta a novas possibilidades literárias, como fez o escritor e crítico Serge Doubrovsky, em 1977, que, sem renunciar à ideia de contar sua história de vida, livrou-se da ditadura dos fatos, criando o termo *autoficção* para caracterizar o livro no qual faz desaparecer as fronteiras entre autobiografia e ficção. Em *Fils*, o autor se transforma no personagem que o seu nome, vivenciando fatos verdadeiros, numa construção

biográfico-literária. No espaço romanesco, Doubrovsky ficcionaliza a realidade. Faz autoficção... Ou melhor, “autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer” (ARNAUD, 2007, p. 23).<sup>2</sup>

A autoficção, no entendimento de Serge Doubrovsky, abala a potencialidade da narração autobiográfica como escrita documental e histórica e se abre para a questão dos artifícios da linguagem. Também é esse o caminho escolhido por Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1975, para se tornar ser de ficção, no desejo de representar os outros que existiam dentro dele. No livro, o teórico dá vazão à criatividade e se transforma em objeto biográfico, desdobrado entre a primeira e a terceira pessoa, se apresentando como ficção, autor distanciado de seu objeto: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”<sup>3</sup> (BARTHES, 2009, p. 7).

A vida que se conta em *Barthes* se constitui numa montagem fragmentada, aparentemente desarticulada, na qual a memória se alinha a bilhetes, citações alheias, frases manuscritas, retratos, desenhos, restos da vida e da ficção, um lugar especial, onde se manifesta “um efeito-Barthes, imagem movediça, fonte polifônica de múltiplas composições e recomposições das quais apenas alguns dados são fornecidos para uma partilha que se quer livre, aberta ao indefinido das interpretações” (DOSSE, 2009, p. 308).

O objetivo é fugir da imagem fixa e revelar uma subjetividade “desconstruída, desunida, deportada e sem amarras” e, para isso, Barthes cultiva a constituição contraditória e incerta de si mesmo. Por isso, pergunta:

---

<sup>2</sup> Do original: “Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autoficcion...”/“Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir”.

<sup>3</sup> Tradução: Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance.

Por que não hei de falar de “eu”, uma vez que “eu” já não é “mim mesmo”? (...): falo de mim à maneira do ator brechtiano, que deve distanciar seu personagem: deve “mostrá-lo” e não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é descolar o pronome de seu nome, a imagem do seu suporte, o imaginário do seu espelho (Brecht recomendava ao ator que pensasse todo o seu papel na terceira pessoa) (BARTHES, 2009, p. 206).

Atualmente, o desrespeito aos conceitos classificatórios é uma tendência forte do romance contemporâneo. No Brasil, desde a publicação de *Em liberdade*, em 1981, que Silviano Santiago faz da vida “uma fábula concorrente com a obra” (BARTHES, 1988, p.). Nos seus romances, a história pessoal é o substrato para a (auto) ficcional, depois de um processo de escolha e diferenciação que altera de modo muito peculiar o rumo de sua trajetória poética, possibilitando que a vida seja relida na ficção. Num trecho do ensaio “Meditação sobre o ofício de criar”, ele explica:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *marginens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p. 174. Grifo do autor).

No romance *Mil rosas roubadas*, todos os lugares comuns da arte biográfica são desviados ou ironizados. Zeca, o biografado, é um jornalista irônico e mordaz, uma personalidade que fasci-

na o narrador, um professor de história aposentado, que decide escrever a biografia do amigo após a sua morte, em sete de julho de 2010, porém não se sente à vontade, justamente por não saber ou por não poder encontrar, no fundo da memória, as informações que gostaria de ter sobre o desaparecido. Daí advém a ideia de que a escrita autobiográfica traz a marca de um esquecimento (in)voluntário do escritor, que Derrida chama de “pulsão de morte” (2001, p. 22), porque não se tratar de um ato espontâneo, mas provocado por uma falta irremediável. Silviano, na entrevista concedida a Luciano Trigo, diz que encontrou na afirmação de Sándor Márai a precisão sobre o que lhe ia na alma, quando Ezequiel Neves, o amigo de longa data, veio a falecer. Acontecimento triste, que encontra ressonância nos retratos dos heróis do livro:

De fato, não é tarefa fácil reagir à perda irrecuperável do ente amado, tampouco colocar em linguagem um tipo de sofrimento que, pelo seu excesso, escapa à representação, porque estava além da imaginação. Diz muito do sentimento do biógrafo, a epígrafe retirada do romance *As brasas*, de Sándor Márai (1942), que antecede à narração dos fatos: “Sobreviver a uma pessoa que amamos tanto, a ponto de nos dispormos a matar por ela, (...) é um dos crimes mais misteriosos e inqualificáveis da vida. O código penal não o menciona (SANTIAGO, 2014, p. 5).

Dessa forma, a escrita de *Mil rosas* define-se como um exercício de cura: o biógrafo recolhe os restos de uma amizade intensa, de contornos fugidios, sabendo que as perdas sofridas ao longo do caminho terão que ser enfrentadas: “Escrever é desfazer-se de seus remorsos e rancores, vomitar seus segredos. O escritor é um desequilibrado que utiliza essas ficções que são as palavras para se curar” (CIORAN, 2000, p. 124).

Convém lembrar, contudo, que a prática geral da autobiografia não é fácil para o sobrevivente, que se encontra num estado de dor

profunda quando resolve começar o seu relato diante do corpo moribundo, no quarto do hospital. A escrita é um fardo e, durante todo o primeiro capítulo, “Admiração”, o narrador chama a atenção para a realização de seu projeto: “Não e não, a biografia do Zeca, que escreverei, nunca poderá ter a forma de ramerrão jornalístico. Não será escrita para ser atirada na cesta de papéis usados e mal-usados pelo primeiro e último leitor” (SANTIAGO, 2014, p. 33). É significativa a consciência de que não seria possível reconstruir a figura do Zeca sem acrescentar outros tons, enriquecendo-a por outros ângulos: “Lembro que meu amigo era invasivo – sempre foi invasivo – e também omissivo, lacunar e silencioso. Mais mistérios da sua personalidade, a serem desvendados por mim” (Idem). Acredita, com certo prazer hedonista, no embate da história *real* com a imaginação, porque é no confronto que o biógrafo torna-se romancista, com o direito de reproduzir o que quer, da maneira que lhe for conveniente: “É o caso de se perguntar quem derrota quem na hora da escrita da biografia: vence a dama ignorância, que ignora e imagina os fatos vividos pelo retratado, ou a dama admiração, que endeusa o ser humano biografado?” (Ibidem, p. 22).

A sensação de que alguma lembrança do amigo será captada faz o biógrafo historiador lembrar o hábito antigo de inscrever frases ou versos nos túmulos sepulturas, seja sob a forma de menção ou de discurso homenageando o falecido, garantindo, de certa forma, a sua permanência entre os vivos: “Nos tempos greco-romanos não se esculpiam, na pedra tumular, duas únicas linhas em ferro”. Se fossem bem escritas, não “valiam mais que as páginas e mais páginas futuras, verborrágicas e verdadeiras?” (Ibidem, p. 25).

Na verdade, o solitário historiador desbarata a habitual coerência dos relatos biográficos concebidos linearmente ao demonstrar uma exagerada atração pela figura exuberante do Zeca. Nesse movimento, ele descarta as certezas factuais e, inspirado, passa a



contar detalhes da vida privada do protagonista sobre a qual tinha pouco conhecimento, prolongando a dramaticidade dos acontecimentos, com a intenção de promover a identificação entre o leitor e o personagem. Nesse caso, cede à fabulação e exalta a personalidade esfuziante do crítico *underground* dos anos de 1970, o artista multimídia, que se assinava “Zeca Jagger”, encarnação carioca do Mike Jagger dos *Rolling Stones*, ou “Angela Dust”, demolidor implacável das certezas absolutas, afogado nas ondas letais do “angel dust”, o pó de anjo, droga consumida por ele.

Os recortes efetuados pela memória afetiva do contraditório e apaixonado professor desenham um painel emocionado de uma sociabilidade de caráter particular, com referências que detectam o modo como se estruturavam as relações sociais, culturais e políticas em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, de 1950 a 2010. No entanto, o testemunho à memória do Zeca vai além do seu objetivo quando o biógrafo promove a sua autoinserção no espaço ficcional, como cúmplice do Zeca, ou crítico, oferecendo-se, de um jeito ou de outro, “como leitura e lugar de fala: um lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala”, a exemplo de Roland Barthes no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990, p. 1). Com insistência, ele retarda o andamento da história, disseminando novo começo, rasurando o texto já iniciado: “Quem tateia descontrola-se. Perde a cada passo a certeza sobre o lugar certo das coisas. Reganha o controle pela imaginação. Estou a escrever romance, reconheço. Adeus, biografia” (SANTIAGO, 2014, p. 164).

Todo o livro atesta a firme convicção de que a atenção aos detalhes e o cuidado documental no registro dos fatos são artifícios através dos quais se desenha a tradição das escritas do *eu*, que almeja a reconstrução de uma realidade perdida, ancorada em fragmentos e restos de memória. No entanto, a subjetivação intelectual do narrador se preocupa em estabelecer uma articulação intensa e concreta com a personalidade psicológica do Zeca,

numa mostra de que a escrita precisa captar a emoção privada do personagem. Para isso, ele foi ler os livros de Dorothy Parker, a escritora preferida do jornalista, que, nos seus artigos, gostava de parafrasear a “escrita cavilosa e ansiosa” da romancista, poeta e ensaísta norte-americana. O diálogo literário com os textos de Parker, especialmente com o conto “A valsa”, ocupa várias páginas do capítulo “Estilo”, lembrando o conceito de Jorge Luís Borges de que todo escritor tem as suas afinidades eletivas, instituindo o livre trânsito dos empréstimos entre os artistas, numa relação atemporal.

O percurso biográfico de *Mil rosas roubadas* valoriza as leituras, as pesquisas e as interpelações do narrador com a história de anos passados, revelando um apego a seu meio de origem e relembrando episódios marcantes de sua vida, como a admiração pelo professor de filosofia Artur Versiani, de Montes Claros, que transformou o tradicional Colégio Marconi, de Belo Horizonte, na sede da Faculdade de Filosofia e Letras, que, nos anos 1940, se tornou reduto da juventude inteligente e rebelde daquele tempo.

Assim, no limite entre vida e arte, o dublê de autor interrompe a narrativa para introduzir uma escuta de um discurso recolhido por ele mesmo de forma a tornar o testemunho inteligível, para atestar as deficiências do seu estilo, corrigir ou pedir desculpas pelos cortes, recortes e colagens de textos afins, promovendo um diálogo ininterrupto e proveitoso com textos alheios, deixando claro que se trata de um processo mais elaborado, em que o texto alheio se integra à história narrada e dele se torna parte integrante. Por exemplo, o dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett é lembrado no capítulo “Cautelas”, quando ele abandona o relato do Zeca e começa a falar de si, reconstituindo a rotina da vida em família, as regras alimentares que lhe obrigaram a cumprir as ordens do pai, que nunca eram questionadas, e os muitos certificados e diplomas arquivados em casa. Tudo isso lhe parecia tão absurdo, quase um pesadelo de cidadão bem comportado, fatias de uma

vida disciplinada, diferente do Zeca, que viveu “tomado pelo deus da improvisação” e que diante das situações era sempre um ser a se fazer (Ibidem, p. 165).

A escrita do narrador/professor revela o seu meio operário com análises e pontos de vista que rompem com a cronologia dos fatos para responder às suas objeções e revelar segredos por vias incomuns. No mais das vezes, ele preenche as lacunas documentais da biografia, passando em revista a sua história e contestando, desse modo, os limites do gênero biográfico. Isso se dá, principalmente, quando reconhece que, desde o início da narração, vinha exagerando na caracterização do Zeca, pintando-o com as cores fortes da ficção; como o seu objetivo é se ocupar de fatos e gestos de um ser que conheceu, ele procura corrigir o rumo da narrativa, lembrando-se de um trecho da peça *Fim de jogo*, de Beckett, em que o personagem não se dá por vencido e persiste na intenção de continuar no jogo da vida:

Não, não devo começar com um exagero. Mas vou brincar a maior parte do tempo. Talvez não consiga melhores resultados que antes. Talvez como antes, vou me sentir abandonado, no escuro, sem ter com quem brincar. Então vou brincar comigo mesmo. Ter sido capaz de conceber tal plano é encorajador. De agora em diante só vou brincar (SANTIAGO, 2014, p. 159).

As complicações do ato da escrita são transformadas em combustível criativo e o processo de subjetivação do narrador alimenta a renovação da escrita biográfica. Quando o professor evoca trechos de seus autores preferidos e se entrega à divagação, ocupado de si mesmo, ele atribui ao gênero biográfico um valor performativo de transformação de sua própria vivência. Assim, usa o outro/ o biografado para resolver suas próprias aporias autobiográficas, na vontade de ser também protagonista, ao lado do Zeca, os dois juntos na valsa lendária de Dorothy Parker: “Acho que minha mente

vagueia. Eu poderia dançar com você pelo resto da vida”. Brecha para a identificação que se segue: “É ela, é ele, meu amigo, sou eu quem sente a vagar? É ela, é ele, meu amigo, sou eu quem dança pelo resto da vida? É ela, é ele, meu amigo, sou eu quem escreve afinal sua biografia?” (Ibidem, p. 187).

Consagrando uma energia desvairada para se apoderar da personalidade do outro, o biógrafo acaba se situando “face a face com o seu herói, às claras ou não” (DOSSE, 2009, p. 49) e embaralha as duas identidades ao escrever sobre o outro ao mesmo tempo em que mergulha fundo no terreno de sua subjetividade. O resultado é que ele se fotografa no que aconteceu antes, durante e depois da morte do seu personagem. No capítulo “Garimpeiro”, ele relembra o dia em que viu o amigo pela primeira vez. Um dos efeitos dessa retomada é reconhecer, vinte anos depois, que o Zeca, com apenas dezesseis anos, já era um sujeito pronto para a vida, ao passo que ele mal suspeitava dos rudimentos básicos da fase adulta, como se tudo o que aconteceu tivesse sido arquitetado pela personalidade imprevisível e intempestiva do amigo. Servindo-se do campo de experiência do biografado, ele perscruta a ferida disfarçada no adulto, a brecha inicial que o levou ao desalento e a acompanhar de longe a vida animada do amigo afeito às *mise-en-scènes* mais despojadas. Reviu “o assanhamento no olhar de ‘garimpeiro muzambê’ dele, como meio de dar o bote e aprisionar os objetos do seu desejo” (SANTIAGO, 2014, p. 169). Preso a um sentimento de inferioridade, não conseguia escapar ao fatalismo daquele olhar que o mantinha submisso.

Enquanto Zeca abria seu próprio caminho, o narrador vagueia pela crença dos filósofos da Renascença, para quem o ato de ver é uma experiência mágica em que o sujeito se sente olhado, por dentro e por fora. Isso é uma situação sofrida para o biógrafo paralisado pelos olhos de Medusa do “garimpeiro” anarquicamente apaixonado, que aproveitava todas as ocasiões para ampliar seu círculo de admiradores, indo para a farra com quem quer que

fosse, enquanto ele, cheio de medo, ruminava ciúme e despeito. Mais um momento de remissão em que percebe que, novamente, soltou as rédeas da imaginação graças à subjetividade neurótica: “Fui deixando a biografia do amigo derrapar na autobiografia do historiador de plantão. levo-o a retomar o volante da escrita” (Ibidem, p. 205).

É nesse quadro que vem a confissão de que nem tudo foram flores no relacionamento com o feiticeiro Zeca. Lembra que “atravessava uma fase de cobranças pessoais” e que a falta de composição do companheiro lhe desagradava profundamente. Reconhece, como antes não reconhecia, a incompetência em agir para aplacar o ciúme e ir à luta, em vez de ficar na defensiva, amargando um amor à distância. No capítulo “Promiscuidade”, ele recapitula o dia em que ele, frustrado pela falta de sentido do amor, adota um comportamento arredo e ascético, contrafeito com o espaço de liberdade conquistado pelo Zeca: “Punido, meu coração ficou sem esperanças e sem fôlego. Cálido de amor. Gelado por ter optado por inadequada e confusa escolha de alvo. Punido e preterido” (Ibidem, p. 231).

Sobre o complicado confronto armado pelo biógrafo em relação ao biografado, Roland Barthes diria que se trata de uma “pose” estudada desse *eu* que se sobrepõe ao outro. Esse comportamento não passa de uma chantagem, explica o filósofo, e continua: “ergo diante do outro a figura do meu próprio desaparecimento, tal como ela certamente se produzirá, se ele não ceder (a quê?)” (BARTHES, 1977, p. 24).

Realmente, o professor marca historicamente o seu luto assim que descobre que com Marília, a nova amiga do Zeca, ele deixou de encarnar o confidente e companheiro fiel de todas as horas. Graças a Marília, o Zeca saía feliz todas as noites, deixando ele de lado, silencioso, certo de que fora descartado de toda amizade. Ferido no seu orgulho, nunca disse o que lhe ia na alma nem chegou a declarar que sonhava com uma aventura à qual se con-

sagrava por inteiro ao amor do outro, pois ele pensava que o Zeca o conhecia muito bem e até poderia escrever a sua biografia e “dar a conhecer ao mundo que fôramos inicialmente apaixonados, depois amigos e, finalmente, cúmplices” (SANTIAGO, 2014, p. 224).

Durante mais de vinte anos, o narrador, magoado com a falta de compostura do amigo, nada perguntou, escondendo-se de si mesmo. Até que, em 1972, o Zeca decidiu deixar o jornal paulista, onde escrevia sobre *rock N’ roll*, e veio para o Rio de Janeiro trabalhar na versão brasileira da revista *Rolling Stone*, aproveitando a simpatia dos jovens pela música estrangeira. Como ele não tinha dinheiro para pagar um aluguel, foi morar com o professor – fato que intensificou a amizade –, abrindo espaço para a troca de confidências que levaria o biógrafo a fazer perguntas e resgatar o “episódio Marília”, procurando saber o que se passara entre eles. Ora, o Zeca tinha muito para surpreender e sua resposta parece desafiar a inteligência do narrador: “Como você pode ser tão tolinho” (Ibidem, p. 215). Ao mesmo tempo genial e múltiplo, explica que nunca houve nada entre ele e a moça, tudo não passava de uma encenação orquestrada para confundir os curiosos, encobrindo o desejo dele por rapazes e o dela por garotas. Desempenho excepcional do ator, que nunca entendeu por que o companheiro agia daquela maneira ambivalente, deixando-o sem explicação. No final, ele conclui que, na falta de sinceridade, ele foi o grande perdedor, porque alimentou equívocos, vivendo a distância, na melancolia dos solitários.

Aos poucos, se dilui a imagem do ser humano independente e realizado na vida. O professor tem necessidade de ajustar a enunciação não só para corresponder ao objetivo de escrever a biografia do Zeca, mas também para exprimir as angústias e desventuras que silenciaram a expansão dos sentimentos. Dominique Viart observa que, em todo empreendimento biográfico, o narrador se junta ao personagem e, juntos, se jogam na escrita que será partilhada com os leitores: “um é outro de uma maneira qualquer”, escreve (2001, p. 17). Por conseguinte, não há fundamento em dis-

tinguir biografia de autobiografia; Viart sugere o termo “alterobiografia” para dar conta da paranoia que é a identificação do *eu* com o outro, numa relação que envolve empatia e franca admiração. De fato, o biógrafo fictício “arromba a porta do tempo” para espelhar-se “no amigo que ama”. Numa identificação mútua declara: “Colo-me a ele e o leio como leio a mim mesmo. Ele se cola a mim e me lê como leitor de si mesmo” (SANTIAGO, 2014, p. 242).

A escrita biográfica não se completa sem a intermediação do outro, que, mesmo ausente, atua como destinatário do texto para quem e de quem se fala, daí os artifícios de sinceridade do narrador de Silviano Santiago. Ele não abre mão da relevância da ficção e usa o campo fluido e instável da autobiografia para montar o próprio perfil, amostragem de recursos e referências usados a seu bel prazer. Com a escrita em andamento, ele estabelece um diálogo com Antoine Roquentin, o personagem-narrador de *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, possibilitando um rico tema de discussão sobre a obsessão do biógrafo em ficcionalizar a própria existência, numa percepção profunda do ato de contar histórias que sejam atraentes para o leitor. Roquentin, que, na obrigação de pesquisar sobre a vida do marquês de Rollebon, nos arquivos públicos da desconhecida cidade de Bouville, fica cansado, abandona a história do marquês e começa a redigir um diário, anotando o que acontecia na medíocre cidadezinha. No entanto, ao ler as páginas já redigidas, Roquentin se descontrola e sua reação tem a ver com a ética que todo biógrafo sério deve aspirar, independentemente da retórica do texto. Numa crise de consciência, bastante revoltado, apanha um canivete e apunhala a própria mão, num gesto que simboliza a revolta contra a liberdade de usar a autobiografia com expectativas pessoais. No texto de Silviano, aquilo que foi anunciado numa obra de ficção é reiterado na obra que se assumiu como documento do real. Inteligente por formação profissional, o biógrafo ficcional, antes que o condenem pelo excesso de ficção, reage e se defende: “Assumo o drama vivido pelo jovem historiador francês em vias

de concluir o doutorado. “Ele é – ou serei eu? – o narrador/protagonista do célebre romance *A náusea*? (SANTIAGO, 2014, p. 143).

Na ânsia de anular suas pretensões impuras, ele evoca Lafcadio, o protagonista de *Os subterrâneos do Cárcere*, de André Gide, outro protagonista que agia de forma arbitrária, como se não tivesse nada a perder. Movido pela prepotência do existir sem respeito humano, ele jogou um desconhecido pela janela de um trem em movimento. O acontecido passa a ser pesadelo e o morto descolado da vida vira pelo avesso a existência de Lafcadio, cobrando castigo pelos atos indignos que praticou. Padecendo de um tardio amadurecimento do espírito, ele investe contra o próprio corpo com golpes de punhal. É proveitoso para o narrador/professor, com a intuição que lhe é natural, tomar o distanciamento necessário para compreender o processo de mascaramento entre ele e seu personagem. Na verdade, para o autor real não faltam recursos para a projeção de luzes sobre aquele que, na vida, foi seu parceiro, entretanto, na ficção, torna-se inevitável construir e destruir a imagem deste na luta incessante entre linguagem e realidade. Esse parece ser o protótipo da escrita de Silviano Santiago pela voz de seu biógrafo ficcional:

Hoje, nas malhas de aranha tecidas em palavras por mim, quero me apoderar sozinho – ou até a entrega ao público deste manuscrito – da essência dele. Tocar-lhe o corpo concreto de carne, sangue e osso. Conhecê-lo com os cinco sentidos num só. Sentir-lo pulsar perto do coração selvagem da vida. Vê-lo refletido pela minha alma. Rememorar nossa vida em comum para melhor guiá-la em favorecimento da minha sensualidade que, sob o peso dos anos, está em vias de desaparecimento (SANTIAGO, 2014, p. 145).

Na alusão a André Gide vem embutida a informação de que ele escrevia tendo na sua frente um espelho, onde gostava de olhar para ver a sua imagem refletida e encontrar nela um interlocutor com quem pudesse conversar (DÄLLENBACH, 1977, p. 26-27). O autor



de *Mil rosas roubadas* age da mesma forma quando compartilha as angústias da escritura com o leitor anônimo. No diálogo fragmentado, recompondo sobras de outros textos, cortando aqui e ali, ele dissemina ideias, questiona a verdade única das escritas autobiográficas e imprime ao texto o caráter inacabado de seu alter ego: “Zeca é ainda outro e inacessível. E continua” (SANTIAGO, 2014, p. 265).

Para Silviano Santiago, a autobiografia em si não o interessa, mas o empreendimento biográfico que o leva à individualidade dos sujeitos que protagonizam as ações delineadas no texto, com especial destaque para a figura do escritor no exercício de sua função, na família, com o amigo Zeca, na prática da vida, no desfile das várias facetas de sua personalidade... E, para ele, um dos maiores riscos da escrita autobiográfica é o laço que se instaura entre o biógrafo e sua personagem. O narrador/historiador de *Mil rosas roubadas* sofre porque a pessoa com quem conviveu por tantos anos está morta. O relato só lhe deu uma vida de papel e não se vive impunemente no terreno da ficção porque, na volta para o mundo real, o resultado pode ser um desastre: “Sentado diante do computador, não sonho mais. A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta” (Ibidem, p. 276).

Ao terminar a autobiografia do Zeca, o professor, ao contrário do personagem de *Fim de jogo*, está vazio por dentro, infeliz, perdido e solitário, não quer mais brincar de viver, preso ainda no interior de sua criação. A figura congelada no final do romance cede lugar para um novo exagero de subjetividade...

## Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

- ARNAUD, Claude. L'aventure de l'autofiction. *Les écritures du moi*. Paris, Mars-Avril, n. 11, 2007, p. 22-26. Les Collections du Magazine Littéraire.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Prefácio e tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spectaculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: Escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. Trecho da entrevista com o autor. In: DOSSE, François, *O desafio biográfico: Escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009, p. 49-52.
- SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. Meditação sobre o ofício de criar. Palestra a pedido de Luciana Hidalgo, apresentada na sede do SESC, em Copacabana. Publicada na revista *Aletria*. Belo Horizonte, n. 18, jul./dez. 2008, p. 173-178.
- VIART, Dominique. Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique. *Revue des Sciences Humaines*, n. 263, Jul./Set. 2001, p. 17.
- WOOLF, Virginia. A arte da biografia. In: *Ensaio escolhidos*. Tradução de Ana Maria Chaves. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.