

A vida como literatura e a literatura para viver

apontamentos sobre a ficção de Silviano Santiago

Naira de Almeida Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

NASCIMENTO, NA. A vida como literatura e a literatura para viver: apontamentos sobre a ficção de Silviano Santiago. In: WEINHARDT, M., org. *Ficções contemporâneas: histórias e memórias* [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015, pp. 135-166. ISBN 978-85-7798-214-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

A VIDA COMO LITERATURA E A LITERATURA PARA VIVER: APONTAMENTOS SOBRE A FICÇÃO DE SILVIANO SANTIAGO

Naira de Almeida Nascimento

Difícil precisar o ponto em que tem início a intervenção do crítico cultural e literário em Silviano Santiago e onde terminam os efeitos de sua obra ficcional. Nem é propósito desse trabalho determinar tais limites, uma vez que essa indistinção é também responsável pela peculiaridade de que se investiu a obra romanesca do autor que, por sua vez, alimentou parte de suas reflexões teóricas, como nos aponta Evelina Hoisel: “Sua escrita ficcional reinscreve questões teóricas e críticas, dramatizando preocupações que constituem o ideário do projeto intelectual de Silviano Santiago. Seus ensaios críticos trazem a marca do ficcionista, desdobrando temáticas, revestindo-se de outros vieses, em constante diálogo com os textos literários” (HOISEL, 2008, p. 144).

Se as primeiras obras literárias datam ainda da década de 50 no formato de contos e poemas, é com *Em liberdade*, em 1981, que o autor alcança um espaço representativo na ficção brasileira. De lá para cá, a prosa de Silviano Santiago, centrada no gênero romanesco¹, tem se distinguido pelo aproveitamento das potencialidades da escrita centrada sobre o eu, sejam elas no formato de memórias, as mais frequentes, ou de diários, como é o caso do romance de 1981 e, em parte, de *Stella Manhattan*, publicado em 1985.

¹ Segundo o crítico literário, subscrevendo um preceito bakhtiniano: “O romance – ao contrário dos outros gêneros maiores – nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de imitação como motor para o novo. De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência. Gênero bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas, o romance surge como consequência de uma busca de autoconhecimento da subjetividade racional”. (SANTIAGO, 2002, p. 34-35).



O intimismo propiciado pelo discurso egocêntrico não esconde, contudo, uma atenção constante ao processo histórico. Pelo contrário; ele ressalta-o numa tomada subjetiva, ao se contrapor aos discursos oficiais da História, em especial nos períodos assinalados pelo autoritarismo e pela supressão da liberdade do indivíduo. Assim, memória e história conjugam-se na produção ficcional de Silviano Santiago. A matéria social, política e cultural, feixe de suas preocupações enquanto crítico, toma corpo estrutural e ideológico através da perspectiva subjetiva do registro do presente e do passado de seus personagens.

No interior desse conjunto, marcado pela presença do protagonista em sua formulação do passado/presente, destaca-se um grupo ainda mais específico que, além do registro centrado no “eu”, denota fortes implicações com a biografia do autor. Pode-se mesmo deduzir que a relação vida-obra se insinua como uma das chaves de leitura dessa produção, o que é evidenciado com a preferência, enquanto crítico e ficcionista, por autores que cruzaram bem de perto tais limites, como Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos,² ou até no aproveitamento que arrisca de Machado de Assis, a partir de uma crítica literária que se valeu ainda que indevidamente da proximidade ao binômio ficção-realidade. Para Silviano Santiago, a opção autobiográfica justifica-se pelo rendimento ficcional: “A narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela” (SANTIAGO, 2002, p. 37). Prossegue esclarecendo a que questões teóricas se refere no caso brasileiro, em ensaio datado de meados da década de 80:

De início, certa desconfiança da compreensão da história pela globalização e pela indiferenciação, pelo recalque do *indivíduo* no tecido social e político, como se lê em Hegel e nos grandes filósofos revolucionários que se alimentam do seu pensamento. Em seguida, o descrédito por que passa o governo totalitário e ditatorial, preferindo o intelectual de hoje apegar-se a uma solução que busque inspiração nos processos revolucionários de expressão democrática, sem no entanto reaproximar-se do liberalismo

² Ainda que ocorra dentro da produção ensaística de Silviano Santiago, a atenção a Cyro dos Anjos, além das origens comuns, guarda uma provocação de base ficcional do crítico quando lê no personagem de *O amanuense Belmiro*, Silviano, uma remissão a própria personalidade (“A vida como literatura”), ou seja, inclui-se como personagem do romance anterior a sua própria obra.

econômico clássico. Ainda, uma força de vida que se apresenta pela afirmação do desejo, pela liberdade e pelo prazer, desprezando o ser humano o gosto pelo martírio e pela dor no processo da civilização. Enfim, e menos apressadamente, a questão nacional (SANTIAGO, 2002, p. 37).

Sem questionar a relevância dessa vertente na prosa brasileira ainda no calor dos anos 80,³ Silviano Santiago estabelece, contudo, uma distinção entre a produção de autores modernistas e aquela mais próxima à época do ensaio, representada majoritariamente pelos ex-exilados da ditadura brasileira. Como testemunhado pelo próprio crítico, a separação nem sempre se mostra tranquila, pois: “Se Lins do Rego não tivesse escrito no final da vida *Meus verdes anos*, não teríamos certeza de que a ‘ficção’ de *Menino de engenho* era tão autobiográfica. O mesmo para Oswald de Andrade com o tardio *Sob as ordens de mamãe*, subsequente ao *João Miramar*” (SANTIAGO, 2002, p. 35). Memória ficcional ou ficção biográfica dependeria, portanto, do conhecimento referencial. Ainda assim, buscava-se uma oposição que confrontava um caráter mais conservador, mais camuflado e voltado às origens familiares dos textos tardios do Modernismo em relação à perspectiva mais revolucionária, aberta e imediata da geração de 70 e 80. Dessa mescla entre as duas tendências, que “...se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade” (SANTIAGO, 2002, p. 41), surge a nova produção cuja tônica encontra-se na questão das minorias com vigência histórica⁴.

Se a defesa de Silviano se concentra num aspecto sobretudo de ordem política para a expressividade do discurso memorialístico na tradição literária brasileira, também não se deve desprezar uma leitura de ordem cultural, voltada para a literatura e para suas condições de produção e de consumo. O assunto, de amplo alcance na crítica cultural de Santiago, foi também discutido por Luís Augusto Fischer, que lhe emprestou uma leitura merecedora de atenção.

³ “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor” (SILVIANO, 2002, p. 35).

⁴ “De um lado, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como da mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer outro grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social ou política” (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Para ele, a existência de uma linhagem importante na literatura brasileira que primou pela utilização dos discursos da memória se deve à falta de um narrador, ou seja, do escritor (vale pensar também no escritor profissionalizado) e a falta de um interlocutor, o leitor (pensemos numa sociedade em que a leitura é rarefeita). A literatura e, em especial, a literatura de discurso memorialístico funcionaria, assim, como uma simulação de afirmação do que seria inconfessável, se dito de outra forma:

Precisamos fingir para ser verdadeiros: para contar como funcionava a patifaria da classe dominante do Império, demos a palavra para o pequeno canalha Brás Cubas; para dizer como era a mente de um arrivista inescrupuloso, fizemos Paulo Honório revelar-se; para enunciar a morte do sertão heroico já em vias de desaparecer pela chegada dos doutores do governo, do Estado, ouvimos a voz de Riobaldo (FISCHER, 1999, p. 141).

Se considerarmos a preocupação que Silviano Santiago sempre deu à literatura brasileira e ao seu diálogo no concerto das nações, ou seja, à condição de *uma literatura nos trópicos*, a aproximação não soa totalmente indevida. É a partir desse prisma, ou seja, dos entrelaçamentos da memória com a literatura e a história, que se propõe a leitura dos romances *Heranças* (2008) e *Mil rosas roubadas* (2014), da qual não estão alheios os preceitos da crítica cultural de seu autor.

Heranças

A abordagem de *Heranças* procura evidenciar como a literatura, por meio da recorrência de seus personagens e de seus autores em contextos cronologicamente diferenciados, chegam a atingir uma dimensão quase hiper-real. Na literatura brasileira, Capitu responde bem a essa tipologia que transborda os estreitos limites da obra ficcional. A justaposição de camadas formadas em parte pela crítica e em parte pela retomada dessa ficção do passado em romances contemporâneos colabora em muito para conferir tal estatuto.

Vale lembrar que, para o crítico Silviano Santiago, não se trata apenas de uma questão de influência da obra pretérita, revelando uma angústia como

quer Harold Bloom, mas sim uma transformação que o contemporâneo opera no passado. A reflexão, desenvolvida no ensaio “Eça, autor de *Madame Bovary*”, demonstra que o texto posterior, longe da imitação pressuposta, como ocorre no caso de *O primo Basílio* em relação à *Madame Bovary*, comporta normalmente uma crítica à obra anterior e, portanto, se impõe como uma violência desmistificadora:

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e mediada da temática apresentada em primeira mão na metrópole (SANTIAGO, 1978, p. 58).

Nesse sentido, vai-se buscar no texto ficcional contemporâneo as marcas impressas pelas leituras machadianas desde seus pares até às mais recentes e que identificaram no grande prosador qualidades tais como a ironia, o ceticismo, o humor mordaz ou as interpretações históricas a partir de quadros um tanto simbólicos. Vale acrescentar que a empresa já havia sido discutida anteriormente no conto de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”.

Do conjunto formulado, participam tanto as tomadas críticas de maior projeção, como a de Roberto Schwarz, que constitui marco incontestado e sem o qual dificilmente lemos hoje Machado de Assis, até as elaborações ficcionais a propósito daqueles seres de papel.

As pistas para as relações com a obra machadiana, em especial com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerando o formato memorialístico de ambas, são lançadas desde o início sob o traço do pessimismo e da remissão à finitude da matéria de modo seco, nada sentimental, lembrando o outro narrador que dedicou as páginas do romance ao “verme que primeiro roeu as frias carnes do meu [seu] cadáver”:

Encarcerado no caixão, meu corpo morto não deve ser aplaudido por quem quer que seja. Ao baixar à cova, que o cadáver perca

definitivamente o contato com os humanos. O matraquear das palmas pode espantar o bando buliçoso dos vermes que põem a cabecinha de fora para se alimentar com o inesperado jantar servido em madeira de lei (SANTIAGO, 2008a, p. 15).

Ou ainda na referência ao emplastro Brás Cubas: “Se um de nós tivesse descoberto o elixir da juventude, gozaríamos a vida ao ar livre e na praia” (SANTIAGO, 2008a, p. 7).

Walter Ramalho, protagonista do romance, herdeiro solitário de uma das fortunas mais sólidas de Belo Horizonte, encontra-se no final da vida, vitimado por uma moléstia fatal, mas ainda lúcido a ponto de empreender a narração de suas memórias. Limitado a movimentos caseiros e dependente dos cuidados de seus serviçais, Walter registra as lembranças de uma vida dissipada entre mulheres, bebidas e grandes farras, no formato eletrônico que substitui a pena do narrador oitocentista.

Se o personagem machadiano vale de sua condição *post-mortem* para abordar livremente os assuntos que em vida se tornariam tabu, Walter é ilibado pela classe social que ocupa, numa alusão pouco complacente com o sistema judiciário brasileiro. De Brás Cubas também se aproxima pela infância irresponsável e traquinas sob a convivência de um pai superprotetor, pela pouca ou nenhuma dedicação aos estudos, pela morte precoce da mãe, pela vida despreocupada, sem perturbações financeiras, pelo horror à ideia da paternidade e, sobretudo, pela falta de engajamento na vida: “Tanta animação na mocidade para nada. Nem nadador, nem pé-de-valsa, nem universitário. Preparava-me para o nada” (SANTIAGO, 2008a, p. 37).

Individualista e egocêntrico, Walter preenche seus dias entre a visita à imobiliária que preside e os momentos dedicados ao prazer, colhidos muitas vezes em locais pouco recomendáveis. Diante dos acidentes de percurso, como a de uma gravidez não planejada, não hesita em abrir a bolsa para providenciar uma viagem ao Rio de Janeiro a fim de resolver rapidamente o problema.

Além do perfil dos personagens, outras características ainda evocam o texto machadiano, tais como a ironia, a utilização da metanarrativa, o diálogo

com o leitor, o gosto pelos provérbios e o tratado filosófico. Algumas pseudo-teorias remetem a personagens célebres, como aquela do humanitismo de Quincas Borba, que aqui é substituída pela teoria da honestidade:

Se o homem fosse sinceramente honesto – e não agressivamente dissimulado – teria desaparecido da face da terra pelo segundo século depois de Cristo. Graças ao uso abusivo e inconvincente da bola, isto é, da palavra, a espécie humana deveria ter morrido asfixiada por falta de combustível para os jogos de vôlei armados pela razão e o espírito (leia-se, respectivamente: pelo egoísmo e o companheirismo). Tida como evangélica, a bola em jogo apresenta as máscaras da vitória e da derrota. Isso para que se torne veraz e imortal o mito da tramoia montada pelos times situados num lado e no outro da rede. Que Senhor Mestre tivemos e temos nas artes da camuflagem e da agressividade (SANTIAGO, 2008a, p. 126-127).

O romance relata a ascensão social do protagonista através de transações escusas e outras sob a tranqüila proteção estatal. Inicialmente, os lucros arrecadados pela família Ferreira Ramalho devem-se ao trabalho do pai nas primeiras décadas do século nos Armarinhos São José, de sua propriedade, na capital mineira. Morto o progenitor e, alguns anos depois, a irmã, que mantinha através do trabalho o patrimônio familiar, Walter desfaz-se da loja, lançando-se no ramo da construção civil, durante os promissores anos 70 do milagre econômico brasileiro. Mais tarde, sentindo os impasses no ramo e delineando os cursos da história brasileira e das tendências mundiais, transfere-se para o mercado de capitais, percurso ironizado pelo próprio narrador:

Cresci e me tornei um jovem comerciante entregue ao deus-dará do capital e das ideias, herdados de Seu Nestor. Por ele e elas fui abençoado em diferentes e sucessivas ocasiões.

Apelidei meu santo protetor de Midas. Transforma tudo em ouro, até mesmo a água que bebe e a comida que alimenta. O rei e eu temos outro traço da personalidade em comum. Por ter demonstrado falta de gosto musical, Midas foi presenteado pelo deus Pã com orelhas de burro (SANTIAGO, 2008a, p. 113).

Em meio à escalada financeira, na qual se vale sem escrúpulos das be-
nesses obtidas junto ao governo ditatorial, fica também subentendida a sua

participação no acidente automobilístico que vitimou a irmã, Josefina ou, mais intimamente, Filinha. Diferentemente dela, a Walter o trabalho manual causava ojeriza, subscrevendo nossa prática colonial: “Tinha pavor de abrir e fechar caixinhas, de passar o dia a contar meia dúzia e dúzia de colchetes e botões [...] Repugnava-me o contato com moedas de baixo ou nenhum valor e notas de cruzeiro gordurosas, pegajosas e rabiscadas” (SANTIAGO, 2008a, p. 90). A sua satisfação ao se tornar o único herdeiro mostra-se então mais vantajosa que a de Brás Cubas, ao ter que dividir o patrimônio com o cunhado.

Anti-heróis por natureza, Brás Cubas e Walter assumem na morte uma tomada semelhante àquela cumprida em vida. A diferir, contudo, da despreocupação de Cubas, para quem “a campa foi outro berço”, Walter, após as disposições finais, sente-se também apaziguado e tranquilo, mas acreditando no dinamismo que reina no mundo subterrâneo (“Tenho uma certeza. Absoluta. Não há nada mais fervescente de vida do que os subterrâneos dum cemitério”) (SANTIAGO, 2008a, p. 397).

Ao longo de trinta e três capítulos, vai sendo configurado, por meio do relato memorialístico de Walter, um panorama do Brasil desde os anos 30, com especial destaque para as transformações culturais e sociais centradas na capital mineira.

A morte do pai, Seu Nestor, por volta de 1953, marca o ingresso do Brasil num novo capítulo da economia. Enquanto a irmã insiste em cultivar a história familiar, dirigindo o antigo negócio, Walter quer romper com essa mesma tradição e seguir os novos rumos do discurso nacional. Logo, o negócio de aviamentos de costuras tornar-se-ia obsoleta num período em que as lojas de departamentos invadem o comércio e as roupas prontas passam a predominar. Também, como sinal dos novos tempos, as calças jeans e a Coca-cola invadem o mercado.

A par das mudanças de hábitos, a feição da cidade vai se modificando. O nome da construtora de Walter, Aarão Reis, constitui referência ao responsável pelo plano de urbanização proposto para a cidade em que seria instalada a capital do estado, ainda nos últimos anos do século XIX. Numa etapa posterior,

já na década de 60, é evocada a reforma promovida pelo Prefeito Jorge Carone com vistas à modernização da região:

Em atitude semelhante à das lojas de departamento, o prefeito Jorge Carone usou a motosserra para cortar pela raiz as duas majestosas fileiras geométricas de ficus frondosos, que guarneciam a avenida Afonso Pena [...] Na moderna capital mineira, os bondes elétricos saltaram dos trilhos para o nada absoluto e ficaram sem os dois abrigos da praça Sete (SANTIAGO, 2008a, p. 89).

Para, então, concluir: “Imitei a cidade de seus administradores. Ela se desfazia de costureiras e alfaiates, de árvores frondosas e bondes, e eu, da loja. Bem a tempo”. (SANTIAGO, 2008a, p. 89).

Outro efeito do rápido crescimento das cidades, ocasionados em parte pelo êxodo rural, registra-se na febre imobiliária, a que Walter não assistiu só da plateia:

Foi para nós, sinergistas, que o ministro Roberto Campos criou o Banco Nacional de Habitação. Com o terceiro apartamento, pulo ao quarto e ao quinto apartamentos. Ao final de dois anos, podia dar-me ao luxo de comprar uma casa velha, mandar demoli-la, ficar com o lote e nele mandar construir um espetacular edifício residencial (SANTIAGO, 2008a, p. 135).

Também a influência do cinema norte-americano faz-se sentir fortemente no texto através de inúmeras evocações de atores e de filmes, assim como as referências à moda e à música, especialmente nos anos 50 e 60. Todo um painel de época é desenhado a fim de se perceber as transformações sofridas pela sociedade. Tudo é percebido pelo olhar de Walter como uma festa para seus sentidos, que procura retirar o máximo de proveito dessas mesmas mudanças.

O *bon vivant* do romance machadiano encontra aqui seu paradigma, sobretudo a partir da leitura levada a termo pela crítica machadiana. Não é exagero supor que desde a década de 50, os trabalhos acerca da obra ficcional de Machado de Assis vêm surpreendendo o público literário e, nessa trajetória, a leitura empreendida por Roberto Schwarz apresenta-se como forte alicerce. Nesse sentido, o olhar do descendente dos Ferreira Ramalho remete ao de Brás



Cubas pela mesma perspectiva eleita no relato: a volubilidade do narrador. Ao assumir a primeira pessoa, o indivíduo burguês evidencia seu alheamento ao mundo e às pessoas que nele habitam. As relações passam a ser entrevistas pelo benefício que delas possa advir; as pessoas tornam-se apenas instrumentos, mercadorias (SCHWARZ, 2000).

Diferentemente do romantismo de José de Alencar, ao denunciar a sobreposição dos valores financeiros às relações afetivas, como vislumbrado em *Senhora*, Machado colore de ironia e humor a mesma sociedade ao focar a perspectiva pelo ângulo do alienado que age sem qualquer escrúpulo ou sentido ético, impulsionado apenas pelo seu hedonismo, sem medir as consequências de seus atos (SCHWARZ, 1974).

Além das inumeráveis prostitutas que passaram pela vida de Walter, a relação com algumas mulheres que se distinguiram da massa informe de amantes também está sujeita à crítica ao oportunismo, como ocorrido com Marta e Gráci. Durante a década de 60, Walter, apaixonado por Marta, convida-a a uma viagem a Paris, onde ela o abandona. Retornando ao Brasil, Walter descobre que Marta, a professora universitária de sociologia, agia na resistência clandestina à ditadura militar e valeu-se dele para fugir do país quando o cerco a sua volta apertava, episódio jamais esquecido e perdoado por Walter.

Com a advogada trabalhista Gráci a história do caçador transforma-se em caça. O bangalô em que ela vivia numa das regiões mais valorizadas da cidade encontra-se em plena decadência, o que desperta a atenção profissional de Walter. Pretextando uma viagem à Europa para apresentar-lhe a ideia da venda do terreno para sua própria imobiliária, Walter surpreende-se com a facilidade com que a proprietária aceita a proposta, passando a partir daí a questionar se toda a estratégia não havia sido pensada e urdida primeiramente por ela com intenções de envolvê-lo na transação imobiliária. Quando a amante morre por uma overdose medicamentosa, Walter sequer comparece ao sepultamento, mas, ao ter notícia do seu testamento, sente-se injustiçado por não constar como beneficiado de um surpreendente patrimônio. Em vingança, desfaz-se dos objetos de afeição de Gráci, dentre os quais, os livros que mantinha em sua casa.

Por vezes, Walter, no presente, parece ser tomado pela consciência da limitação com que viveu em seu pequeno mundo, como por exemplo quando compara metaforicamente a perspectiva a que tem acesso ao mundo pela janela de seu milionário apartamento na Avenida Vieira Souto:

Será que o olhar longitudinal é propriedade exclusiva dos velhos? Quando me aproximo da janela envidraçada, raramente olho à esquerda ou à direita. Vou direto ao fundo do quadro emoldurado pela esquadria de alumínio. Minha vista se perde no horizonte. Ao caminhar ontem pelo calçadão de Ipanema, dei-me conta de que o olhar longitudinal, agora em ângulo reto à perspectiva da janela, observava pela primeira vez detalhes da extensa paisagem do Arpoador, Ipanema, Leblon e além (SANTIAGO, 2008a, p. 109).

Ainda que evidencie seu diálogo mais direto com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Heranças* não despreza as relações intertextuais com *Dom Casmurro*, até mesmo pela condição de seus personagens, Walter e Bento, que, sozinhos e sem planos acerca do futuro, refazem o caminho do passado com a finalidade de se convencerem e convencerem seus leitores acerca de suas verdades. Nesse âmbito, Evelina Hoisel atenta que, diferentemente da maior parte da ficção de Silviano Santiago que se articula pela fragmentação, esse romance mantém a linearidade cronológica com flashbacks, característica dos romances do século XIX, como a pretender simular o efeito dos romances machadianos, em especial *Dom Casmurro* (HOISEL, 2011, p. 12).

Parodiando, por exemplo, a observação acerca de Capitu, Walter enuncia: “Canto a primeira pedra. O velho solitário e ranzinza de hoje não estaria travestido no rapazinho? Tomo pelo avesso o provérbio que diz ser o adulto filho da criança – o rapaz é filho do velho” (SANTIAGO, 2008a, p. 45). Ou ainda nas investidas de Bento Santiago sobre a possibilidade aberta pelo discurso memorialístico de atar as duas pontas da vida:

A César o que é de César. A Princesa Venérea do Sonho tem tudo, pouco ou nada a ver com a Princesa Venérea da Vida. Uma assombrou o adolescente, tomado pelo apetite sexual. A outra assombra o velho, assexuado em virtude do misterioso e finito trabalho das glândulas humanas. Não são uma. Se se atar o adolescente inexperiente e fogo de Belo Horizonte ao velho casmurro e solitário da Vieira Souto, viram uma só (SANTIAGO, 2008a, p. 57).

Mas, ironicamente, se a retomada do passado de Bento Santiago se dá pela reconstrução da antiga casa da Rua Matacavalos, Walter quer eliminar a todo custo os resíduos do seu passado. O surto imobiliário que valoriza a região em que se localiza o casarão da família é vendido sem sentimentalismos em troca da cobertura no edifício a que ele dá lugar. Mais tarde, ele o substitui por um apartamento no Rio de Janeiro para distanciar-se de sua história e também para não ter que dividir com os familiares, na morte, a mesma sepultura no Cemitério do Bonfim. Edifícios e coberturas, construções envidraçadas prevalecem nos espaços ocupados, evocando uma modernidade que soterrou as marcas do passado.

Além das paródias mais evidentes ao romance de Machado, *Heranças* também busca atualizar a temática da ascensão social por meio do casamento. Pode-se dizer que, desde a juventude, Walter especializa-se no jogo do comércio matrimonial:

Na sala de visitas, à janela ou no alpendre, havia uma preciosidade, a que os maldosos companheiros de juventude chamavam de *mariposa* e os poetas românticos, de *flor*. Mariposa ou flor, a pedra preciosa era guardada a sete chaves dentro das paredes do lar e, quando exposta ao público em roupagem de donzela virgem, tornava-se atraente aos olhos desvirginados e injuriados pela Princesa Venérea da Vida. Passei a adquirir na capital do estado o delicado e precioso produto comercial, manufaturado e embalado senhorialmente nas cidades do interior. Eu dava uma mãozinha ao patriarca em apuros (SANTIAGO, 2008a, p. 120-121).

A aliança entre a velha aristocracia falida, normalmente de origem rural, e as novas fortunas, em geral forasteiras, impediam, assim, a derrocada da tradicional família mineira. Não é necessário lembrar que o mesmo tema, o casamento como instrumento de ascensão, povoa com inquietações a mente de Bento Santiago. Em *Heranças*, Walter vale-se normalmente da prática de sustentar o crédito do “sogro” na praça na fase da conquista pela “mariposa”, para depois abandonar o barco e a noiva sem atingir o altar. Ou seja, ilude as moças de famílias em dificuldades financeiras acenando com a possibilidade de casamento, aproveitando-se durante algum tempo da situação sem, contudo, concretizar a promessa.

Outra aproximação oferecida pelo relato autobiográfico é aquela que permite uma reflexão sobre nossa organização social patriarcal. Se, excetuando algumas regiões do país, não faz mais sentido falar numa sociedade composta por agregados em torno da figura patriarcal, também não parece errôneo supor que a rede de trabalho doméstica é ainda fortemente marcada por alguns traços daquela estrutura social. A situação tão bem detectada e explorada por Roberto Schwarz, em *Ao vencedor, as batatas*, mantém sua pertinência no tratamento e nas relações de poder estabelecidas entre patrão e empregado.

Levando uma vida solitária, as pessoas que mais se fazem presentes na vida de Walter são efetivamente os serviçais, até mesmo porque sua incapacidade e inatividade não permitiriam que vivesse sem eles. Cozinheiras, motoristas, governantas e secretários acabam por merecer um capítulo à parte nas histórias das desventuras de Walter.

Contudo, em vez de uma relação estritamente profissional, percebemos que a lógica da ideologia do favor é a que impera. Mariazinha, a antiga serviçal da família Ferreira Ramalho, continua por décadas a serviço de Walter, desempenhando todas as tarefas possíveis, até mesmo a de mãe de leite do órfão precoce. Tendo engravidado sem que o pai da criança assumisse a paternidade, a sua filha é criada nas dependências de empregados e, mais tarde, substitui a mãe no trabalho braçal. Curiosamente, não se dá a saber sobre o paradeiro de Mariazinha, e quanto à filha, que permanece a serviço dos Ramalho, será para sempre a filha de Mariazinha, sem outro traço de identidade. Entretanto, na mudança para o Rio, Walter decide livrar-se da moça em favor de uma governanta, que lhe parecia mais adequado ao novo *status*. Malgrado a vida dela e da mãe terem sido devotadas à família, o descarte se dá sem qualquer traço de sentimentalismo.

Mas é Cláudio quem melhor personifica a submissão à lei do favor. Descrito como o funcionário símbolo da competência, o braço direito de Walter consegue atender todos os pedidos com a maior diligência possível e sempre da melhor maneira. Ágil, inteligente, sua atuação na imobiliária também não é de se desprezar, sugerindo por diversas vezes ao patrão transações bem-sucedidas, com boa margem de lucro. Enquanto Walter se beneficia dos dividendos,

é Cláudio quem dirige as transações. Não se estranharia que um empregado assim, tão bem qualificado, fosse disputado pelo mercado de trabalho. Mas não é o que ocorre. Ao encerrar seus negócios no ramo da construção civil, Cláudio opta, após décadas de servilismo ao mesmo patrão, por permanecer junto a ele, na função irônica de camareiro de senhor feudal. “Perguntei-lhe em seguida se, d’ora em diante, poderia chamá-lo pelo sobrenome, Santiago. Consentiu feliz. Uma honra em país onde não se sabe o sobrenome do melhor amigo”. (SANTIAGO, 2008a, p. 351). O título pedante e anacrônico em período recheado de uma antiga retórica encobre, contudo, a espúria tarefa de alcoviteiro:

Seria ridículo que o ancião saísse pelos restaurantes e bares de Belo Horizonte à caça de senhoras – ou viúvas – disponíveis. Ainda mais ridículo seria se entrasse *rendez-vous* adentro em busca de alguma lolita. Nunca seria expulso, é claro. Não é disso que falo. Nos dois casos, sem se perceber, o enrugado careca estaria constituindo uma plateia de expectadores desavisados e neles despertando o riso e a galhofa, ou até o deboche (SANTIAGO, 2008a, p. 354).

Não se pode desconsiderar nesse plano a questão de uma possível herança diante de um ancião que não possui outros herdeiros. Como no conto “*A herança*”, de Machado de Assis, constrói-se assim o suspense em torno do legado de uma rica senhora. Em lugar dos sobrinhos solícitos e aparentemente fiéis, o testamento premia o único deles que não se preocupava em adular a tia a todos os momentos. Um dos preteridos, surpreendido pela decisão, questiona-se: “Que havia feito o irmão para merecer tamanha distinção? Nada; deixara-se amar apenas. D. Venância era a imagem da fortuna” (ASSIS, 1966, p. 124). Enfim, a melhor estratégia parece ter sido a de não correr atrás da fortuna e sim de deixá-la correr atrás de si. Nesse sentido, *Heranças* também surpreende o leitor no capítulo final, quando Walter nomeia como seu herdeiro universal o ex-namorado da irmã. O antigo pipoqueiro, por quem a irmã havia se enamorado nos tempos em que cursava o Instituto de Educação, foi humilhado pela sua família em razão da origem simplória e da condição social. Apesar da educação esmerada recebida no convívio com os padres, Vitorino havia sido abandonado pela mãe e criado num convento em que desempenhava funções

de serviçal. Filhinha reencontra-o anos mais tarde e mantém com ele uma relação sigilosa que termina com sua morte, quando uma suspeita de gravidez paira em seu velório. Localizado por Walter, Vitorino narra a história amorosa vivida décadas antes com Filinha.

Juntamente com Walter, sabemos que foi ela a responsável para que o namorado terminasse os estudos médios e ingressasse no curso de Engenharia Mecânica, que viria a garantir a carreira na estatal mineira de eletricidade, ainda que o preconceito racial e físico o impedissem de ascender mais. Ao tornar-se herdeiro único de Walter, aventa-se uma possível alusão ao “irmão das almas”, personagem de *Esau e Jacó* que, de pedinte miserável, faz-se dono de grande fortuna durante o período do Encilhamento que marcou os primeiros anos da República Brasileira, estabelecendo uma comparação entre os enriquecimentos e os empobrecimentos instantâneos em vigor nas sociedades capitalistas, e em especial, em latitudes sem governos sérios.

O desenlace parece contrariar o tom pessimista do romance por meio de uma imagem redentora, mas a saída guarda ainda outros sentidos. Às vésperas da morte, a culpa, sobretudo pela morte da irmã, parece expiar os dias de Walter. Legar ao cunhado um patrimônio que não poderá ter mais uso para ele próprio resolveria várias questões: redime, em parte, a oposição no passado ao namoro da irmã; paga, pela boa ação, seu ingresso num mundo possivelmente melhor (“Quem bem faz só para si faz”) (SANTIAGO, 2008a, p. 352) e ainda consegue desapontar os serviçais que tanto se empenharam no papel de herdeiros. De qualquer forma, a temática do bilhete premiado, mal de que também sofria o velho Pádua, pai de Capitu, funciona seguramente como o emblema de felicidade num mundo fundado sobre os valores do capitalismo.

No mesmo ano da publicação de *Heranças* sai um artigo de Silviano Santiago em que o crítico analisa o capítulo XII (“Um episódio de 1814”) de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A abordagem explora o tom bandalho da cena, entrevista em segredo pelo infante Brás Cubas, em que D. Eusébia sucumbia aos beijos do Dr. Vilaça, pai de família e “poeta falastrão”, atrás da moita, nos fundos do quintal, em contraposição ao tom nobre dominante entre os convivas, no salão, que tratam da queda de Napoleão na Europa. O impulso



dicotômico propicia, na leitura de Silvano Santiago, a instabilidade ideológica do texto: “Trata-se do abalroamento do acontecimento imprevisto da história universal (no sentido eurocêntrico que o adjetivo comportava então) contra a comédia de costumes local” (SANTIAGO, 2008b, p. 45).

A fusão que cria uma instabilidade ao texto também a encontramos no romance. Em lugar da paródia a um narrador machadiano, o romance busca uma outra voz que a preencha e lhe dê densidade. Ao narrador dado ao riso e à galhofa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é fundido o narrador amargurado e recalcado de *Dom Casmurro*. Entre o gozo e a culpa vive Walter, penitenciando suas memórias.

No retrato da sua vida também se apresenta a história brasileira do séc. XX como uma reedição da contradição do nosso singular capitalismo, contemplada já pela obra de Machado de Assis, através da leitura crítica de Roberto Schwarz. O liberalismo econômico cola-se às nossas estruturas sociais coloniais como uma máscara, dissecada pela voz de Walter: “Por ter equacionado a nova moeda dos investidores institucionais à velha terra dos colonos europeus, lá estava eu a viver no Brasil moderno como senhor feudal nos primórdios dos Brasis. *Mutatis mutandis*” (SANTIAGO, 2008a, p. 356). Ou seja, as mudanças necessárias foram realizadas para que tudo continuasse na mesma desde a época colonial. O estamento brasileiro, conluio entre a esfera administrativa e os proprietários de base rural, conforme elucida Raymundo Faoro (2001),⁵ sempre manteve as rédeas do poder no país, o que é exemplificado pela linhagem da doutora Graziema, uma das amantes de Walter. Tendo como profissão a advocacia trabalhista, a filha de um velho funcionário da Justiça deixava com sua morte uma herança composta por fatias incalculáveis de terras: “Gráci é puro-sangue brasileiro, belo resultado da mistura do velho latifúndio goiano com a moderna advocacia trabalhista nas Gerais. Campo e cidade deram as mãos para abençoá-la” (SANTIAGO, 2008a, p. 337). Um pouco mais adiante, ele descreve:

⁵ Acrescente-se que a abordagem do crítico Silvano Santiago a respeito de *Dom Casmurro* incide sobre a dupla condição de Bentinho: um seminarista, a evocar o poder eclesiástico, e o bacharel, investindo o jurídico como a segunda vertente do poder no Brasil em pleno século XIX, e não apenas aí.

Não é a duração duma vida que conta, mas a permanência do título de propriedade no espaço e no tempo da nação brasileira. Agasalhar de modo ativo e vivo a fortuna familiar é deixá-la render a longo prazo e, por precaução, vinculá-la a pouquíssimas rendas a curto prazo. No novo milênio, sou senhor feudal (SANTIAGO, 2008a, p. 353).

O título do romance, *Heranças*, não remete apenas ao legado afetivo machadiano na obra de Silviano Santiago. Também não sinaliza somente para o patrimônio pessoal de Walter em jogo entre seus herdeiros, mas parece estender-se à toda tradição brasileira desde os tempos coloniais, com a permanência de setores sociais pouco ou nada produtivos, a que sempre foram estranhos conceitos tais como justiça, honestidade e solidariedade.

Mil rosas roubadas

O último romance de Silviano Santiago, *Mil rosas roubadas* (2014), vem sendo considerado pela crítica como um romance *a clef* pelas relações que procura estabelecer com a vida do autor e a do produtor musical Ezequiel Neves, morto em 2010, em consequência de um tumor cerebral. Ainda que as balizas referenciais coincidam, permanece, contudo, no romance, o desconhecimento acerca do nome do narrador, transfigurado em professor de história aposentado, e de Zeca, assim nomeado pelo outro, a quem só temos acesso por meio da avaliação e narração do amigo desde o primeiro encontro, no centro de Belo Horizonte, em inícios da década de 50.

A região geográfica que já havia celebrizado nomes como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Guimarães Rosa na literatura brasileira, vive em plena década de 50 uma euforia não só cultural, mas também política, tendo à frente do governo mineiro, na época, Juscelino Kubitschek, com mandato cumprido de prefeito de Belo Horizonte, e que, em 1956, viria a se tornar presidente do país. Essa investida no romance alcança uma importante expressividade e o relaciona a *Heranças*. Mas, se no trabalho de 2008 a perspectiva adotada é a do mundo financeiro e imobiliário, no qual Walter transita, *Mil rosas roubadas* privilegia a cena cultural, mais de



acordo com seus personagens. E, como o Walter de *Heranças*, também Zeca e o narrador constroem o mesmo percurso de vida: da BH dos anos dourados ao Rio de Janeiro das últimas décadas do século XX.

A narrativa tem início no quarto da clínica em que Zeca se encontra internado no ano de 2010, na Gávea, Rio de Janeiro. Com o título “Admiração”, o narrador inverte o papel delegado ao amigo para que fosse seu biógrafo e, diante da morte iminente do outro, começa a pensar a construção do relato daquela vida meteórica e que agora jaz inerte ligado aos inúmeros tubos a sua volta. Apesar do alegado forte vínculo afetivo, que fixa no narrador as dores da viuvez, as trajetórias de ambos tomaram caminhos díspares em função das suas atividades profissionais; um, no mundo artístico e midiático do rock, o outro, no recesso do mundo acadêmico. A relação mantém-se, entretanto, por décadas através de um jogo de espelhamento: “Somos cúmplices desde os dezesseis anos de idade. Fomos amigos e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro, até nos últimos meses” (SANTIAGO, 2014, p. 8).

É a partir desse tópico que se constrói uma estrutura dual resistente ao longo do livro. A teorização sobre as possibilidades biográficas também invade o narrador: “Todo biógrafo não será monstruoso por definição? Cada um ao seu jeito, não será cego de um olho e estrábico do outro? Não enxerga o que pode, não reproduz o que quer e não engendra só o que é conveniente?” (SANTIAGO, 2014, p. 24). Além da distorção, o narrador evoca ainda o autoritarismo biográfico:

Só se capacita para ser biógrafo aquele que arroga a si – por capricho e autoritariamente – o direito à última palavra.

A escrita biográfica não comporta balbúcio nem titubeio. Seu exercício flui naturalmente do próprio sangue de quem escreve. Inunda o coração, deságua na mente e, ao bater à porta das teclas do computador, já delegou às mãos o direito ao julgamento peremptório (SANTIAGO, 2014, p. 67).

Além do mais, a impossibilidade da escrita biográfica de atingir a totalidade do ser assola o sujeito, que se vê assim obrigado a optar entre o relato mais frio atinente ao vivido ou ao voo imaginativo:

Ou bem tateio o nosso passado pela superfície das minhas lembranças e guardo só para mim as sombras, suprimindo do leitor fatos decisivos embora obscuros na época em que aconteceram, ou bem investigo a posteriori os fatos obscuros do nosso passado comum e preencho os buracos da memória com as descobertas que, quanto mais pesquisava a matéria, fui fazendo no correr dos anos (SANTIAGO, 2014, p. 77).

Tendo optado inicialmente pela primeira hipótese, o narrador retrocede e resolve assumir a escrita imaginativa que preenche as lacunas daquilo de que não sabe mas que integra a ação do tempo, responsável por criar outras camadas à memória dos fatos vividos. Consciente do caráter falho do relato, ambos projetam-se na condição de construto: “...os dois somos artificiais. Ele, no passado. Eu, no presente” (SANTIAGO, 2014, p. 77).

Nessas passagens, em que sentimos a voz do crítico Silviano Santiago ao teorizar sobre o modelo ficcional elegido nesse e em outros livros, escapa também o anseio de se operar no processo de leitura a comunhão com a matéria narrada: “Nada que surpreende o leitor baixa para o biógrafo do céu da espontaneidade; nada surpreende o leitor, se não houver obstáculos pela frente para o biógrafo” (SANTIAGO, 2014, p. 69).

Contudo, antes mesmo disso, o narrador se dá conta que seu desejo de narração não tem como centro o amigo, mas sim ele mesmo. É ele que necessita do relato tanto tempo acalentado: “A vida ainda valia a pena para o moribundo envolto pela mortalha dos lençóis. Sem a escrita biográfica dele, nada mais vale para mim. Desde nosso primeiro encontro, não passou ele a ser [...] a testemunha singular de todos os meus dias de vida?” (SANTIAGO, 2014, p. 18). A biografia substitui desse modo a lacuna deixada pela morte: “Biografias dignas do nome e de renome não principiam pela perda do ser humano pela morte? A própria letra de fôrma já não é sepulcro?” (SANTIAGO, 2014, p. 25).

Na perspectiva do narrador, Zeca ainda exala vida na sua condição de semimorte; no entanto, ele mesmo parece arrastar uma existência sem propósito e sem projetos. Só a narrativa escrita possibilitaria (“Somos pessoas que sangramos tinta na folha de papel em branco”), de acordo com o próprio narrador, a recomposição de uma identidade amorfa no presente, mas lembrada

com inteireza no tempo relativo ao primeiro encontro com Zeca (SANTIAGO, 2014, p. 29).

A visão narcísica ganha fôlego assim pela manipulação do narrador em fazer chegar às mãos do seu suposto biógrafo a matéria de sua vida: “... pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo” (SANTIAGO, 2014, p. 22). Confessa ele que, por décadas e em meio a cartas, fotos e conversas com amigos comuns, dirigiu a Zeca todos os detalhes necessários (“estudos, trabalhos, realizações, vida íntima, amores, amizades, viagens, problemas financeiros, desgastes físicos, consultas médicas, problemas trabalhistas etc.”) para a composição de seu próprio personagem (SANTIAGO, 2014, p. 23). O elo entre os dois, segundo deixa entender o narrador, não parece ter sido criado por um sentimento afetivo extremado, mas por sua pura determinação: “Falo de admiração. Ela está além do plano físico e funcional. É eleição de um ser humano a favor de outro ser” (SANTIAGO, 2014, p. 29). Ou na apropriação da metáfora bíblica do Espírito Santo a fim de “recobrir a tutela amorosa” (SANTIAGO, 2014, p. 28): “Acredito piamente que, no correr da vida de todo e cada ser humano, há um momento em que se elege alguém para ser seu Espírito Santo”. Ou seja, o sentimento que a princípio se revela pelo prisma passional, a admiração, título do mesmo capítulo, vai se revelando como um dado lógico na urdidura do relato.

A temática recebe contornos mais contemporâneos se considerarmos que, numa época midiática, o que importa não é o desfrute da vida, mas a possibilidade de divulgar suas experiências diante do outro. Daí que a recorrência a expressões tais como “espectador”, “voyeur”, “olheiro”, assim como a referência ao meio profissional de Zeca, não são aleatórias e lembram a “sociedade do espetáculo”, teorizada por Guy Débord. O capítulo quarto, aliás, é dedicado ao olhar (título também do romance de Santiago, publicado em 1974) e versa sobre a paralisia da presa diante do olhar do caçador, do qual se pode resumir a sentença do narrador: “O mundo é de fato restrito e cabe num olhar” (SANTIAGO, 2014, p. 103).

A perspectiva narcísica insinuada pelo texto se dá também a perceber pelo truque ilusório, à maneira de um Escher, de uma escrita dupla: “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” (SANTIAGO, 2014, p. 29). A partitura a quatro mãos é anunciada, contudo, pela complexidade do binômio vida-arte, outro aspecto dual trabalhado pela obra:

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 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 (SANTIAGO, 2014, p. 30).

A partir daí, evidenciam-se duas formas de relato, pertencentes a cada um dos envolvidos. Um, condizente com a escrita acadêmica do professor de História; o outro, contaminado pela imaginação e pelo sensacionalismo de quem viveu em meio ao estrelato artístico. Diante da dificuldade em assumir a primeira pessoa das memórias, ou mediante a consciência de que seu relato se ressentia da comunicação “autêntica e apaixonada” (SANTIAGO, 2014, p. 60), sobrevém o estilo dramático e imaginativo do outro:

Delegava a ele a tarefa de me biografar, autobiografando os dois. Inspirado pela universidade e sequestrado pelos longos anos de estudo e de pesquisa, eu não poderia escrever um relato sob a forma de autobiografia. Minha mente não poderia se despir da cortiça que sobrenada nos grandes acontecimentos para vestir o escafandro que vasculharia as profundezas da minha alma (SANTIAGO, 2014, p. 22-23).

Já o estilo de Zeca, evidenciado nas curtas biografias de artistas pop estrangeiros que escreveu,⁶ causam no narrador a impressão de facilidade e artificialismo:

⁶ Vale acrescentar que Ezequiel Neves publicou junto com Rodrigo Pinto e Guto Goffi a biografia do grupo Barão Vermelho.

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 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. Deleita-se a armar o alçapão da vivência boêmia e dos conflitos amorosos por demais verossímeis para serem verdadeiros (SANTIAGO, 2014, p. 56-7).

Além da provocação que associa a escrita do amigo às soluções encontradas na literatura de autoajuda (“Essas citações se transformarão nas futuras *Pílulas de vida do Doutor Zeca*”. SANTIAGO, 2014, p. 57), ao seu texto faltaria ainda o engajamento social do autor, prerrogativa do escritor-narrador: “No início dos anos 70, preferia pôr um azulejo a mais no acabamento do mito do artista anglo-saxão rebelde, suicida e genial, a descer aos fatos lamentáveis da história brasileira, de que ele próprio era produto” (SANTIAGO, 2014, p. 57).

Em suma, a escrita de Zeca incide sobre sua própria imagem, a do homem que viveu intensamente, inclusive no consumo de drogas, que projetava a ideia de despojamento frente à realidade burguesa e que também por isso encantava o narrador desde os tempos da adolescência. A admiração nascia do perfil sugerido por situações que pareciam fascinar o amigo, mas a cujo sentido ele não ascendia, como no capítulo dedicado às borboletas azuis.

Durante o primeiro encontro, Zeca narra ao amigo ter sido caçador de borboletas azuis na serra do Curral. O episódio causa comoção ao ouvinte sobretudo por este não compreender as divagações metafísicas do outro. É pela imagem sugerida pela narrativa e pelo mistério que suscita que a narrativa acaba por funcionar como uma isca diante do novo amigo. Anos mais tarde, o jovem descobre que a referência de Zeca não era original, mas fruto dos poemas de uma amiga comum, que, por sua vez, a apropriara de Vladimir Nabokov, duplo de escritor e de entomólogo. Descobriria ainda que tais borboletas, sedutoras pela luz azul turquesa ou cobalto que incidem, são na verdade pardas

ou ocre e que, por um efeito de ilusão, mostram-se daquela cor fascinante ao olhar humano.

Como as borboletas azuis, o mundo extravasado por Zeca o seduz, mas mostra-se falso, conforme conclui o narrador: “A realidade é mosaico composto por asas azuis de borboleta”. (SANTIAGO, 2014, p. 57). Outra imagem associada simultaneamente ao fascínio mas também à incompreensão do memorialista é aquela derivada do cinema, com os filmes de faroeste, que comoviam, assustavam, impressionavam e admiravam o pequeno espectador, “embora não conseguisse distinguir o significado correto e preciso das cordas dramáticas que ecoavam na minha sensibilidade e a faziam vibrar e repicar como sinos na manhã de domingo” (SANTIAGO, 2014, p. 75).

O cinema também constitui importante eixo da construção dual no romance. Os anos 50 vão marcar no Brasil a supremacia do visual, seja através da massificação do cinema seja por meio da chegada da televisão, desbancando a tradição do rádio, no bojo das transformações do pós-guerra. O veículo vai desempenhar variadas funções, dentre as quais a de agente educativo: “Nossos pais tiveram de aprender que o filho passa da infância à idade adulta por salto no escuro da plateia do cinema” (SANTIAGO, 2014, p. 47). É o próprio Silviano Santiago quem depõe: “Numa cidade provinciana, como a Formiga onde nasci em 1936, o cinema informava todos os dias o imaginário dos habitantes de todas as idades, letrados e não letrados, de comportamentos e situações estrangeiras e atuais, comportamentos e situações a que, no passado, só tinham acesso os intelectuais das grandes cidades, lendo livros e revistas importados, ou viajando pelo exterior” (SANTIAGO, 2004, p. 107).

O espaço do cineclube frequentado por Zeca e pelo amigo, onde se veem pela primeira vez, é já marcado pela oposição com o cinema de circuito que funciona no mesmo prédio, reduto de maior massificação, como a contrapor-se ao perfil inquieto dos jovens com pendores precocemente intelectuais:

Cine Guarani (sala de espetáculo comercial) e Clube de Cinema (auditório cedido a diletantes). Os andares eram distintos. Bilheteria na porta da rua, mensalidade no andar de cima. Multidão de anônimos sentados nas poltronas estofadas, turminha de *happy*

few a conviver no ambiente quase familiar de cineclube. Máquinas de 35mm, sonoridade boa e projeção em tela de proporções gigantescas. Máquinas de 16mm, sonoridade capenga e projeção em lençol branco, estendido na parede. Cinema como indústria, cinema como arte – podia ser e era assunto para o programa mimeografado, distribuído aos presentes. (SANTIAGO, 2014, p. 62).

Não obstante as distinções, é o narrador que admite como o cinema norte-americano ditava os passos nas roupas dos jovens e nas suas atitudes de rebeldia contra o *status quo*. É também fundamentalmente pelo cinema que o autor constrói a atmosfera romântica da história narrada comparando-a amiúde às cenas antológicas da grande tela, tais como no filme *Desencontro*, de David Lean, ou a versão *Stazione Termini*, de Vittorio de Sica, ou nos personagens imortalizados por Celia Johnson, Trevor Howard, Montgomery Clift, Jennifer Jones, Lauren Bacall e Humphrey Bogart. Também o olhar de Zeca, responsável pela sedução do narrador, é comparado ao movimento da câmera cinematográfica.⁷ Por vezes, pode-se mesmo dizer que se estabelece um jogo entre a linguagem cinematográfica e o estilo da escrita do amigo, simultaneamente objeto de admiração e alvo da sua mordacidade.

O mundo do cinema também é responsável por levar seus espectadores ao centro das grandes cidades ocidentais, como Londres, Roma, Paris, Berlim ou Nova York, e de criar, como contraponto desses espaços, a figura do *flâneur*, observador crítico da Modernidade. A Zeca adolescente parece caber esse papel. Prefere o bonde ao ônibus, pois assim pode observar sem obstáculos os transeuntes e, por eles, afirma ter acesso à alma mineira (SANTIAGO, 2014, p. 66):

Vista do bonde, ou melhor: se vista do estribo do bonde, sob o sol inclemente das montanhas e acalentada pela brisa suave que varria delicadamente todo o veículo, os bairros da cidade podiam ser pessoas sentadas nos bancos do bonde e também pessoas de pé, dependuradas nas balaustradas, e ainda pessoas caminhando de lá pra cá nas calçadas, conversando, gritando e gesticulando (SANTIAGO, 2014, p. 65).

⁷ “Quantas vezes não me vi querer fugir do seu olhar de câmera cinematográfica. Sabia, no entanto, que os olhos não deixariam minha imagem escapar da lente que a enquadrava e do obturador que fixava em plano americano meu rosto acuado e em pânico” (SANTIAGO, 2014, p. 99).

A “alma mineira” e a história de Belo Horizonte merecem na narrativa uma acurada atenção que não corresponde apenas à ambientação romanesca, mas é também fundamental para compor o clima opressor diante da homoafetividade dos personagens, bem como a toda composição que não se enquadrava nos parâmetros da tradicional família mineira.

Ao longo das cinco páginas iniciais do segundo capítulo, ao relatar a origem das duas famílias, o narrador resgata o impulso demolidor e segregador que deu origem à nova capital mineira a partir do desenho do engenheiro-chefe da Comissão Construtora, Aarão Reis, de forma similar ao que havia ocorrido na Paris hausmanniana ou no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Abriçando primeiramente o funcionalismo proveniente de Ouro Preto, a então Cidade de Minas passa a absorver as proles mineiras interioranas, os “antigos arigós”, entusiasmadas com as “benesses da modernização a toque de caixa” (SANTIAGO, 2014, p. 37). O inchaço da cidade contribui para o alargamento do traçado original criando as zonas marginalizadas e estigmatizadas: “Do lado de lá da avenida circular e circundante, à margem, portanto, da cidade planejada e construída de maneira racional, à margem do burgo medieval protegido, morava então tudo o que era enviesado, miserável e desconhecido” (SANTIAGO, 2014, p. 39).

A Belo Horizonte, cujo traçado remete à ordem, ao planejamento, ao progresso, opõe-se à antiga capital colonial, Ouro Preto, modelo bagunçado e eficiente de cidade, segundo o narrador (SANTIAGO, 2014, p. 40).

Os pais de ambos, um médico-pesquisador e o outro cirurgião-dentista, parecem comungar do ideal progressista que invade os lares brasileiros da época e participam, a seu modo, da faina asséptica que dominaria a nova espacialidade urbana. Autointitulando-se como geração pós-Pasteur, o narrador e seus pares crescem numa sociedade em que as máscaras sociais tornam-se mais evidentes, como demonstrado na narração das cenas vividas na infância que denunciam a hipocrisia da família a alimentar os mendigos da cidade que batiam à porta:

Terminado o rito da caridade, nossos pais mandavam a cozinheira lambuzar com álcool o prato servido e já lavado a sabão, acender o

palito de fósforo Pinheiro e tacar fogo. Branco com bordas negras, o prato esmaltado flamejava glorioso na pia de louça da cozinha, ao lado da caneca verde, igualmente esmaltada, e também em chamas, que servia água da talha de argila ao pedinte sedento (SANTIAGO, 2014, p. 43).

Impelidos a se solidarizarem com o miserável, o asco que perpassa o gesto caridoso é demonstrado no ritual asséptico, assim como na separação dos utensílios usados em tais situações. Também nas lembranças do narrador, verifica-se a associação entre a sanidade do corpo, capitalizada pelo discurso científico, e a santidade da alma, garantida pelo discurso religioso: “Tinha aprendido nas aulas de catecismo ministradas pelos missionários claretianos que santo que é santo o é porque expressa tanto a energia do corpo sadio e obediente quanto a da alma pura e cristã” (SANTIAGO, 2014, p. 45). A configurar a consolidação dessa sociedade numa guerra aberta contra as bactérias, relembra ainda a necessidade quase obsessiva com que se apresentava a abreugrafia recente, juntamente com os documentos de identificação, para fins escolares e profissionais.

Essa configuração de uma sociedade asséptica e estigmatizadora contagia a mente do jovem narrador, fazendo aliar seu desejo homoafetivo à classe de vírus e bactérias que deveriam ser socialmente banidos:

Mal poderíamos ter imaginado que, em plena adolescência, o mais inesperado dos vírus de repente – não mais que de repente – bateria à porta dos nossos corações orgulhosos e carentes de afeto. Não haveria então recurso à vacina profilática.

O *rabies* vírus do amor tomaria de assalto a mente sonhadora, invadiria o organismo e, como ditador, se apropriaria do sangue quente dos dois adolescentes (SANTIAGO, 2014, p. 44).

Opondo-se a esse mundo padronizado, prevalece o impulso de ruptura dos jovens, em que a rua aparece como o espaço de transgressão:

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 o *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 (SANTIAGO, 2014, p. 44).

Não apenas o passado é objeto da visão crítica do ideal sanitarista. Toda a cena inicial no quarto de hospital é marcada pela predominância do branco e pelas aparelhagens que traduzem um clima de morte ainda em vida: “Ao obrigarem o coração a pulsar por algumas horas a mais na cama do hospital, especialistas da saúde e máquinas computadorizadas acreditam estar proporcionando o bem-estar almejado ao moribundo” (SANTIAGO, 2014, p. 8). O ambiente estéril equivale aqui também à distância que cria entre os homens, a dificuldade do afeto e do toque. Aliás, lembre-se que o toque tem sido cada vez mais evitado na nossa sociedade. Ao relembrar os anos 50 na capital mineira, o narrador sentencia: “O aperto de mão e o abraço eram direito de casta. Os dois mil parentes e amigos não precisavam pedir um ao outro a permissão para *l’accolade*, como fazem os franceses de tradição aristocrática, ou o consentimento *to give a big hug*, como os norte-americanos se acautelam da acusação de assédio” (SANTIAGO, 2014, p. 64).

A cena desenrolada no hospital prima também por expor a decadência da matéria, através do estado do amigo: “Passo a focar a boca torta do meu amigo, já sem os dentes postiços por causa da traqueostomia, e faço perguntas aos olhos que tampouco respondem cabisbaixos. Não refletem mais minha imagem. Seus olhos são dois espelhos baços, tomados pelos vapores da câmara-ardente hospitalar” (SANTIAGO, 2014, p. 16). A decadência física faz-se assim móbil da viagem retrospectiva que alcança o sujeito ao tentar resgatar, por meio da memória, a vida diante do corpo já inerte: “A deusa morte tinha subtraído do olhar o fogo da sedução e da entrega amorosa. Também o fogo da amizade, se esta palavra ainda puder ser usada sem a carga chocha imposta pelos tempos pseudossentimentais e insossos que atravessamos” (SANTIAGO, 2014, p. 16).

Também a condição do narrador, passado dos setenta anos (SANTIAGO, 2014, p.11), o impele a essa revisão da sua própria história e a questionar o saldo da existência. Confronta-se também com dúvidas acerca dos acidentes

de percurso que o impeliram a um destino e não a outro, amplificando um tema baudelairiano, trajetórias que construíram as histórias de encontros e partidas entre eles. É a partir dessa matéria que deve recuperar o passado; enquanto ficcionista que é, e que, com seu método ficcional, passa a preencher as lacunas deixadas pelo tempo em que estiveram juntos.

Em entrevista à revista *Escritos*, Silviano Santiago alude à diferença que concebe entre a autobiografia e a escrita confessional:

Apesar de nunca assumir o discurso confessional (até mesmo na vida cotidiana), toda minha obra é autobiográfica [...]
 Meu pai não era católico, mas nos obrigava a ser. Segui o catecismo e fiz primeira comunhão. Ia à missa todos os domingos. Aos sábados, diante do confessor de sotaque germânico (para as conotações, veja-se o período histórico), no escurinho protegido pelas grades do pseudo-anonimato (morava numa cidade do interior), tinha de fazer exame de autoconsciência e ser sincero ao enumerar e dizer os pecados da semana. Uma pitada de paranoia e acrescento que os pecados eram muitos e, perdão pelo trocadilho, inconfessáveis. Não proferia um discurso sincero, confessional. Mentia. Inventava outra(s) infância(s) menos pecaminosa(s), ou pelo menos onde as atitudes reprováveis permaneciam camufladas. Essas invenções, ou mentiras, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência*, isso graças ao discurso que lhes antecedia e garantia a veracidade em autenticidade delas. Aos sábados, diante do confessor, assumia um discurso verossímil. Era 'confessional' e 'sincero' sem, na verdade, o ser. Era *multiplicadoramente* confessional e sincero. O discurso confessional se articulava, se articulou desde sempre pela multiplicação dos discursos autobiográficos. Vale dizer que o discurso confessional só poderia estar plena e virtualmente numa soma, valor final que seria da responsabilidade do meu vizinho ou do meu leitor. Só por eles é que as minhas memórias poderão ser escritas (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p. 267-8).

Sendo assim, *Mil rosas roubadas*, apesar dos laços aparentes que mantém com o referente externo, não deve ser entendida como uma biografia, pois, segundo o autor e crítico, a experiência multifacetada impossibilita qualquer tentativa de totalização que a narrativa confessional intenta. Essa problematização do biográfico é assunto, aliás, do próprio romance, como evidenciado. Além do que, o que mais se destaca no texto não é de fato a transposição dos

fatos decorridos, mas justamente um questionamento de ordem metafísica do sujeito que tenta sondar a quota de responsabilidade atribuída ao destino ou às vontades no tecido das vidas.

Considerações finais

Tanto *Heranças* como *Mil rosas roubadas* nos apresentam as transformações do espaço brasileiro, em especial nos anos desenvolvimentistas da década de 50, a partir de um relevante microcosmos, a Belo Horizonte modernista. Se *Heranças* o faz por meio da abordagem do mundo financeiro e imobiliário, do qual Walter Ramalho é representante, *Mil rosas roubadas* prioriza a esfera cultural, responsável por cunhar as gerações mineiras da literatura e das artes no Brasil nas primeiras décadas do século. De qualquer forma e consoante a perspectiva do autor, a intervenção política nunca se faz alheia, mediante a críticas às estruturas sociais associadas a práticas autoritárias e segregacionistas dominantes na história brasileira desde os tempos coloniais.

Em ambos a construção se dá por meio do resgate de uma escrita fundada no “eu”. No caso de *Heranças* impera o registro autobiográfico, enquanto *Mil rosas roubadas* parte da tentativa biográfica do amigo para também ceder espaço à autoanálise. Ainda que no segundo caso se destaque a referencialidade do assunto, a opção dominante é a da forma romanesca, como confessado pelo narrador: “Estou a escrever romance, reconheço. Adeus, biografia” (SANTIAGO, 2014, p. 164). Nele, a metafísica irônica de Machado de Assis, que prevalece em *Heranças*, ganha um sabor mais amargo, através do perecimento do amigo que, por sua vez, anuncia a sua própria morte.

Enquanto o protagonista de *Heranças* simula personagens e pretextos machadianos, conferindo uma dimensão física a seres anteriormente confinados ao papel, a vida de Ezequiel Neves e a do próprio autor confundem-se com a matéria ficcional.

No ensaio “Literatura anfíbia”, de *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago aborda um dos problemas que atinge a leitura literária no Brasil.

Descrevendo metaforicamente o sistema literário nacional como um rio subterrâneo, que “corre da fonte até a foz sem tocar nas margens”, em virtude da rarefação da leitura, a espetacularização do autor e do objeto literário pode, segundo o crítico, funcionar como um serviço à cultura:

Se num país de mais de cento e cinquenta milhões de habitantes é baixíssima a taxa de consumo *per capita* do livro, já a fala de quem exerce o ofício literário pode ser sintonizada sem graves empecilhos na mídia eletrônica – em especial na televisão educativa e na televisão a cabo, mas não exclusivamente. Concedida aos pares da mídia televisiva, a entrevista serve muitas vezes ao escritor de trampolim para discussões públicas sobre ideias *implícitas* na obra literária. O livro é raramente apreciado pela leitura. Consome-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam (SANTIAGO, 2004, p. 65).

Assim, tanto o Machado de Assis que escapa das páginas romanescas no século XXI como o impulso curioso que encaminha o leitor às figuras de carne e osso de *Mil rosas roubadas* podem ser encaixados naquela premissa, segundo a qual a história literária, com seus contornos biográficos, é transformada na própria matéria ficcional. Se a opção pelas memórias, como quer Luis Augusto Fischer, denuncia o caráter solitário da literatura nacional, a opção pela condição de espetáculo⁸ ilude o mesmo público funcionando como possível atrativo.

A literatura que se quer vida, de *Heranças*, e a vida como literatura, expressa em *Mil rosas roubadas*, ilustram o extravasamento entre o real e a literatura, que, além de constituir tema relevante do pós-modernismo, coloca em discussão os lugares e as funções da arte na cultura brasileira. Ainda que não constitua novidade, não se pode contestar que Silviano Santiago tem se valido do binômio vida-arte, tanto na crítica como na ficção, com extrema honestidade, conforme testemunhado em suas palavras:

[...] a motivação que leva o escritor a inventar forma e estilo e o modo de conhecimento que forma e estilo passam ao leitor é que justificam a essência da escrita artística, ou seja, a busca que leva o escritor a passar como verdade a mentira (a ficção) que inventou. Dar-se a mentira como verdade, sem as mediações – ou obstáculos

⁸ “Deve-se buscar, na sociedade de massa, a maneira de aprimorar a produção de sentido do espetáculo e/ou do simulacro por parte de todo e qualquer cidadão” (SANTIAGO, 2004, p. 131).

– da forma e do estilo, é o mesmo que oferecer, para retornar a expressão de Gide, uma moeda falsa ao leitor. A mentira (ficção) só não é falsa se se nomeiam os caminhos por que teve de passar (que tiveram de ser inventados pelo autor) para se apresentar como verdade (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p. 277).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 1971.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Cultrix, 1961.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Saraiva, 1971.

_____. A herança. In: _____. *Relíquias da Casa Velha*. v. 2. Vitória: Formar, 1966.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. Para uma descrição da literatura brasileira. In: VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum. (Org.). *Literatura e história – perspectivas e convergências*. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

_____. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, UNIOESTE, v. 7, n. 10, p. 7-16, 2011.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.

ROUCHOU, Joëlle; GUIMARÃES, Júlio Castañon. Entrevista a Silviano Santiago. *Escritos*, Rio de Janeiro, Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 1, n. 1, p. 259-284, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

- _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008a.
- _____. Era no tempo de Napoleão. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul/dez, 2008b, p. 42-54.
- _____. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. Criando o romance brasileiro. *Argumento*, São Paulo, Paz e Terra, n. 4, fev. 1974, p. 19-47.
- _____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.