

MIL ROSAS ROUBADAS, DE SILVIANO SANTIAGO (2014): O “EU” INTELECTUAL IMPLODE A ESCRITURA

Marcelo Alves (UERJ)¹

Resumo: Objetivamos analisar o romance *Mil rosas roubadas* (2014), do escritor Silviano Santiago a partir de estudos de Leonor Arfuch (2010), de Jacques Derrida (2014) e de Martin Heidegger (2010) para verificar uma tendência contemporânea na literatura brasileira: a inserção de personagens intelectuais aparentemente pondo em prática a diluição das fronteiras ficcionais, pré-estabelecidas, outrora, pela hierarquização da história literária, implodindo-as, contudo, no momento atual, por meio do (re) exame do estatuto narrativo no próprio espaço romanesco e através da experimentação de possibilidades do contar no (ainda) objeto romance.

Palavras-chave: Mil rosas roubadas; Silviano Santiago; Bioescritas; Crítica literária

A atitude estética requerida pelo substrato vital se vale da suspensão de entraves e de anteparos. O empreendimento, contudo, não deve ser confundido com a feitura homogeneizante, visto que a homogeneização da obra de arte, o apagamento das singularidades, é a pincelada burguesa circundando a matéria poética. Ao sinalizar os riscos, derivados do gesto historicista dos estudos literários, Jacques Derrida (2010) lembra-nos, por exemplo, de que o movimento naturalizado da instituição literatura liquida o dizer tudo por uma preocupação puramente formal. Em outras palavras, se o desafio, no âmbito da crítica, é sempre a irrealização de uma leitura canônica, também logocêntrica, alimentar uma contra-assinatura que especula² sobre a linguagem, à contrapelo na metafísica literária, evita o esforço de esgotamento daquilo que chamaremos de materialização da potência reflexiva, isto é, a obra literária, a escritura, o acontecer-poético.

Estas palavras iniciais estabelecem dois movimentos que, a rigor, estão no mesmo patamar durante a execução da obra literária, em sua presentificação: em primeiro lugar, é necessário reconsiderar o que se têm feito no domínio da crítica literária a obras que, em tese, escapam às distensões de um conglomerado de conceitos. Em segundo lugar, é fundamental fazer emergir, no retrospecto do percurso sobre a literatura, com L

¹ Graduado em Letras (UERJ), Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas contemporâneas (UFRJ), Mestrando em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: br.marceloalves@gmail.com

² Utilizamos o termo “especular” no mesmo sentido empregado pela crítica literária argentina Josefina Ludmer na obra *Aquí América Latina – una especulación* (2010): “Literalmente y en todos los sentidos. Como adjetivo (del latín *specularis*) com el espejo y sus imágenes, dobles, simetrias, transparencias y reflejos. Y especular como verbo (del latín *speculari*): pensar y teorizar (com y sin base real, todo podría ser una pura especulación). Y a la vez maquinari y calcular ganancias. Tiene um sentido moral ambivalente” (LUDMER, 2010, p.9-10).



minúsculo, definições e partículas de ideias a serem experimentadas, ao sabor do observador, antes de tudo, leitor, adjunto ao objeto artístico, e não a mera demonstração de sistemas estéticos que, em seu nascimento respondem às próprias perguntas, enquanto o texto literário torna-se ilustração grosseira, e na maioria das discussões, resvala um quê de dispensável. Duas figuras servem-nos como modelos epistêmicos: Machado de Assis e Walter Benjamin.

De modo breve, recordamos que Machado de Assis, alerta, no início de sua carreira literária, em texto para nós clássico, datado de 1873 e intitulado “Notícia da atual literatura brasileira/ Instinto de Nacionalidade”, a importância de existir – e consolidar-se - uma crítica praticante de certa análise que, segundo suas palavras, “corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem” (ASSIS, 1997, p.804). Ou seja, uma crítica que vitalize o artesanato e que lhe seja colaboradora, numa espécie de coprodução, na esfera literária, é um dos tons suplicantes num texto que se destina a apresentar o panorama da produção finissecular brasileira. Lembremos também que, antes, em “O ideal de crítico” (1865), Machado de Assis nutria expectativas quanto ao estabelecimento de uma crítica fundamentada na ciência, na urbanidade, na consciência, na perseverança, na coerência, na tolerância, na independência e na imparcialidade.

Em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”: ‘Coragem de poeta’ (*Dichtermut*), ‘Timidez’ (*Blödigkeit*)” (2013), verificamos que Walter Benjamin mostra o vigor da crítica literária. Trata-se de um “comentário estético” precedido de observações metodológicas que procuram extrair, dos poemas a serem analisados, um conceito-limite, denominado, por Benjamin, de “poetizado”. Segundo o crítico, o “poetizado”, sendo conceito-limite, durante a investigação transforma-se no próprio poema ou a vida como revelação; contudo, assinala que a observação pretendida do poetizado não pode ser tomada teoricamente (como categoria instrumental a quaisquer produções poéticas), visto que se trata de análise num objeto particular (o par de poemas); ou seja, metodologicamente falando, o texto benjaminiano não pretende ser exaurido e aplicável a outros poemas de Hölderlin, exceto os que ali são geneticamente ressuscitados. Assim, o crítico argumenta:

A investigação do puro poetizado, da tarefa absoluta, deve – depois de tudo o que foi dito – permanecer como objetivo puramente metódico,



ideal. O puro poetizado cessará de ser conceito-limite: seria a vida ou poema. – Antes de se experimentar a aplicabilidade do método para a estética da lírica em geral, talvez também para outros domínios, novos desenvolvimentos não são admissíveis (BENJAMIN, 2013, p.587).

As considerações sobre a crítica apresentadas por Machado de Assis e a demonstração metodológica feita por Walter Benjamin, conjugadas, dão-nos a medida do que seja a concordância entre os objetos literários e seus discursos reguladores. Desta forma, em Machado de Assis, há a indicação de uma rigorosa postura, munida de cientificidade, calcada em pressupostos éticos cuja finalidade é restaurar a genialidade da crítica pertinente, lembremos, a um projeto de valorização das letras brasileiras, ao passo que, em Walter Benjamin, existe a fixação de uma metodologia em conformidade com a matéria poética a partir de um gesto intelectual: mapeamento de conceitos apriorísticos diluídos na análise.

Entendidas tais práticas, podemos associá-las a *Mil rosas roubadas*. Publicado em 2014 pela Companhia das Letras, o romance de Silviano Santiago encena os arremates literários enunciados pela voz do artesão: o narrador, ao se deparar com a eminência da morte do amigo, resolve, resignadamente, compor a biografia da amizade. O convite ao leitor é feito e, com o “professor universitário de história”, zigue-zagueamos pela memória que ensaia a conjunção entre crítica de arte, memorialismo, autobiografia, biografia e, sobretudo, fissuras ficcionais. As implicações de uma obra que é inaugurada por um mote de arruinamento - a inevitabilidade da morte do amigo Zeca impulsiona o narrador à responsabilidade de (re) escrever a amizade - incentivam a aposta numa leitura ativa e numa literatura pensante.

No campo da leitura ativa, consideramos as estratégias de composição como mínimos procedimentos de alheamento, altamente cerebrais, uma vez que, de maneira instantânea, constroem e destroem sujeitos. Outorgada constantemente ao leitor, pelo tom confessional, dispositivo retórico das escritas de si, a dinâmica construção/destruição indica a maneira flutuante no relacionamento entre vida e obra de arte. Não desconsideramos, contudo, as discussões engendradas sobre a morte do autor, pois evidentemente que os nossos estudos se afinam ao pensamento de que o sujeito é entidade que se tece na narração; mas nos afastamos de considerações que afirmam a passividade desse sujeito, isto é, uma instância que outrora se colocava subserviente à



fixação de tipologias. Em outras palavras, a identidade cede espaço, com ressalvas, à identificação.

“Admiração”, primeiro capítulo de *Mil rosas roubadas*, é a unidade textual que nos faz perguntas a respeito dos espectros resultantes de múltiplas subjetivações³. “Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor do que ele” (SANTIAGO, 2014, p.7) é o que afirma o narrador de *Mil rosas roubadas*. Quais são os relacionamentos postos em xeque? Sublinhamos dois: a propriedade e a autoridade do conhecimento. O gesto biográfico tradicional se fortalece a partir da certeza de que existem duas figuras pré-determinadas: o biógrafo e o biografado. Performativamente, o biógrafo é o agente cuja natureza é semelhante a do autor. Segundo Bakhtin: “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” (BAKHTIN, 2011, p.10). Nesse sentido, o biografado é o objeto pré-moderno, ainda não pensado como componente na simbiose da escritura e em tudo que a atravessa. Em *Mil rosas roubadas*, contudo, a posse é invertida: o possível biógrafo (o que conheceu melhor) parece natimorto. O que resta, pois, como possibilidade de escrita? Em realidade, não se trata efetivamente de uma destruição profunda – ou, se quisermos ser fieis, uma “morte do biógrafo”, parodiando “a morte do autor” -, mas sim a reconfiguração da instância autorizada, pela sensibilidade e pelo trabalho (intuição intelectual pessoana) a significar e mediar os efeitos do real. Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2010), defende que a desconstrução, embora rasure a questão do ser, não é banal alegação de destruição, porém abertura de pensamento.

Seja o sujeito vazio lacaniano, seja o sujeito descentrado do pós-estruturalismo, em *Mil rosas roubadas* existe a deliberada leitura, de ponta a ponta, do questionamento do sujeito autônomo, transparente, pleno, - interrogações que são indicadoras da reviravolta na metafísica moderna. Os pontos de debate registrados no relato (e faz-se necessário dizer que o enredo é conduzido em segundo plano) bifurcam o caminho de pensamento sobre os limites da não coincidência entre sujeitos textuais e sujeitos empíricos (e os fatos a eles conectados) e sobre o espaço romanesco como campo

³ Consideramos as múltiplas subjetivações como operações que unem três aspectos da narrativa santiaguiana aqui estudada: a apresentação e deslindamento de duas figuras textuais, o narrador e o personagem Zeca, constantemente (re) compostos pelo exercício teórico, pelo exercício crítico e pelo exercício interartístico. O leitor observará que esta comunicação limita-se a discutir apenas o exercício crítico. Não obstante, os demais aspectos mencionados serão desenvolvidos em estudos vindouros.



minado quando o gesto narrativo encaixa a figura do amigo à constelação de conceitos ou quando o encaixe de conceitos se dá por uma demanda crítica.

Esta empreitada santiaguiana alinha-se com aquilo que Leonor Arfuch (2010) chama de “perturbações da identidade”. Influenciada por reflexões bakhtinianas concernentes aos gêneros discursivos, Arfuch recorda a presença de relatos cujo agrupamento de sujeitos é marcado pela heterogeneidade e constante hibridização. A heterogeneidade associada à alteridade torna-se marca de falta na constituição do sujeito. Conseqüentemente, a necessidade de identificação transforma-se em valor biográfico. Em *Mil rosas roubadas*, há um jogo entre o que está vazio e o que está preenchido. O preenchimento é feito a todo custo e, embora entre em conflito com o que o narrador chama de “condição ética”, este acaba, pois, optando pelo gesto científico, pela pesquisa propriamente dita, ao mostrar seus percursos e resultados, porque quer dar “corpo e significado” ao passado:

Por ter oscilado entre tatear-o-passado pela lembrança e pesquisar-o-passado pela obsessão da veleidade e por ter certeza de que minha escrita continuará a oscilar entre os dois polos, será que me desacredito como narrador sincero? Será que o leitor pode confiar cegamente em quem ora apalpa sentimental e subjetivamente o passado como testemunho ora o reconstrói objetiva e jubilosamente como historiador? (SANTIAGO, 2014, p.78).

Vemos, pois, o desafio de (re)construção sancionado retoricamente pela figura do historiador. Existem, ao longo do romance, trechos que procuram sustentar a ideia de que por meio da formação universitária de historiador (com tese de doutorado em historia social defendida na França), seria familiar ao narrador pôr as mãos nas matérias da memória. Na incumbência de narrar fases da amizade com o Zeca, atinamos, pelos dados inseridos, que houve um trabalho investigativo. O que aparenta, pela qualidade da obra, acabamento e arremate, também é, por nós, avaliado como estratégia retórica semelhante ao tom confessional. Destacamos, a seguir, um alongado exemplo:

Não me é, portanto, estranho o trato com arquivos (alheios e pessoais), com documentos históricos e íntimos, e com anotações eruditas e apressadas. Também não me é desagradável o manuseio físico e intelectual de papéis esparsos, às vezes desprovidos de vida própria, às vezes insondáveis e enigmáticos. Tampouco é mistério direcionar as informações reunidas debaixo de algum tópico ou tema e reorganizá-



las segundo critério estabelecido a priori. Dessa forma é que, na hora da redação dos muitos trabalhos que cheguei a publicar, contei com material concreto, sugestivo e inteligível, necessário e suficiente para realçar o significado literal e simbólico das pessoas e dos fatos a serem expostos pelo relato acadêmico. No caso presente, pelo relato biográfico (SANTIAGO, 2014, p.60).

Percebemos, pois, que, se por um lado existe fortuita oposição entre relato acadêmico e relato biográfico, talvez pelas particulares intenções, a diferença entre eles é dissipada na execução de etapas prometidas pelo narrador. Notamos, em *Mil rosas roubadas*, que a essência do teor acadêmico inscrito no enredo oriunda da escrita ensaística. Adorno nos diz que o ensaio enquanto forma é uma maneira de falar do estético de modo não estético (ou quase estético). *Mil rosas roubadas*, contudo, fala dos elementos do estético por meio do estético. Este não é o único ponto discrepante entre as considerações adornianas sobre o discurso ensaístico e o relato de *Mil rosas roubadas*. Mesmo que reconheçamos, na obra santiaguiana, o mergulho na especulação sobre objetos específicos não pré-conceitualizados, Adorno nos leva a indagar sobre a teleologia do ensaio: “Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último” (ADORNO, 2012, p.17). Isto leva-nos a crer que o ensaio permite o surgimento do conceito, mas não necessariamente sua aplicação. Modo diverso acontece em *Mil rosas roubadas*: o primeiro capítulo ao qual nos referimos, por exemplo, apresenta-nos um rol de conceitos que serão experimentados e redefinidos durante a narração. Sinalizamos aqui alguns deles: (1) pirraça sentimental do corpo – a maneira pela qual o corpo retarda o último batimento cardíaco e como algumas pessoas suspendem chateações por meio de birras e trocadilhos. O exemplo? Zeca; (2) dama admiração – oclusão da imaginação e fidelidade endeusadora ao biografado; (3) dama ignorância – abertura para a imaginação de fatos narrados, o mesmo que exercício de criação sobre a matéria-memória; (4) verdade – dilema entre abdicação e preservação da vida, índice de morte (dos valores e dos sujeitos); (5) espectador – tensão entre o tradicional leitor de biografias e o cocriador de personalidades etc⁴.

⁴ Estamos realizando, em nossos estudos, o mapeamento dos conceitos criados pelo narrador, apontando sua localização textual e parafraçando as definições. Futuramente, este mapeamento será publicado na dissertação que pretendemos defender.



O que nos chama a atenção é o paroxismo oriundo desta postura ao, por exemplo, cotejarmos outros escritos ensaísticos de Silviano Santiago. O paroxismo aqui atestado parece ser elemento irônico que perpassa a produção santiaguiana. Em primeiro lugar, basta nos lembrarmos de *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), ensaio que procurou mostrar os mecanismos metodológicos presentes em *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e em *O labirinto da solidão* (1950), de Octavio Paz, argumentando que, em ambos, há a busca de vocabulário artístico que sirva de interpretação crítica dos arranjos político-econômico-sociais respectivamente brasileiros e mexicanos. Em outras palavras, há uma organização literária nos dois ensaios supracitados. Em Paz, pela fatura lírica e dramática. Em Buarque, pelo teor épico. Nesse sentido, devemos nos perguntar (sem sermos deterministas), portanto, se a atitude metodológica localizada e comentada em *As raízes e o labirinto da América Latina* serviu de laboratório para a composição de *Mil rosas roubadas*⁵.

Em segundo lugar, uma leitura cuidadosa dos textos de *Uma literatura nos trópicos* (2000) indicaria proposta analítica e hermenêutica que ao mesmo tempo fizesse a revisão dos conceitos cristalizados da metafísica ocidental, destruindo-os pelo pensamento insubordinado, inquieto. Conforme dito em texto homônimo ao do livro, “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p.17) e em texto intitulado “Análise e Interpretação”:

A afirmação e a negação, a contradição se afirma pela diferença (e não por uma simples síntese), ela existe como conceito operacional, pois é ela que pode dar conta deste criar pela destruição, deste destruir pela criação, que mais e mais significa (estamos descobrindo um pouco tarde) o espírito moderno (SANTIAGO, 2000, p.209).

A prática epistemológica do narrador intelectual é via de passagem cujos extremos são a vida e a obra, textual e empiricamente referendadas. Aqui nos detemos em algumas palavras que conjecturam sobre a escrita autoficcional, pois elas elucidam o caráter bioescritural que serpenteia o romance estudado. Anna Faedrich (2017), em artigo intitulado “Autoficções em teoria: a terceira margem” formula duas ideias

⁵ Assinalamos que, por exemplo, o segundo capítulo de *Mil rosas roubadas*, intitulado “Primeiro Encontro” apresenta as transformações urbanísticas da cidade de Belo Horizonte, tornada capital do Estado de Minas Gerais nos anos 1930. As configurações das ruas, praças, lojas e casas são associadas, pelo narrador, às mudanças nos valores e no pensamento da nova sociedade belo-horizontina.



pujantes: “(...) O movimento da autoficção é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia -, o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora” (FAEDRICH, 2017, p.99); a estudiosa também pensa na expurgação de traumas e de dores por meio desse modo de escrita, evocando a ideia de “prática de cura” sustentada por Serge Doubrovsky. Ousamos, pois, afirmar que, no caso *Mil rosas roubadas*, as citações e as apreciações acerca de obras artísticas, sobretudo as cinematográficas e musicais, corroboram este movimento, intensamente resultante de uma postura legitimamente crítica e teórica: a obra de arte como leitura ativa e fatal componente das vidas que se escrevem. O uso pronominal “escrever-se” é proposital, uma vez que em *Mil rosas roubadas*, o ofício de narrar o amigo é interferido pelas autoconsiderações do narrador. E vice-versa. O narrador chega a dizer “Escrita por ele, minha biografia, nossa autobiografia, seria fusão. Pura luz. Escrita por mim, sua biografia, nossa autobiografia” (SANTIAGO, 2014, p.29).

Ambos, narrador e Zeca, ao biografarem, são possíveis autobiógrafos. Zeca, todavia, encerraria as expectativas do gesto biográfico tradicional e, por conta disso, seu empreendimento é “pura luz”. Pertinente aqui resgatar os ataques adornianos assinalados em “Conceito de Iluminismo” – texto em parceria com Horkheimer⁶ - apontando que o impulso do século das luzes foi a pretensão em unir progresso e dissipação de medos coetâneos, adotando a postura mais autoritária possível do que aberta à sobrevivência de outros saberes não institucionalizados. Em *Mil rosas roubadas*, o narrador chega a afirmar que um detalhe significativo de seu amigo Zeca é que ele tinha de dizer a última palavra. Em seguida, enceta: “Só se capacita para ser biógrafo aquele que arroga a si – por capricho e autoritariamente – o direito à última palavra” (SANTIAGO, 2014, p.67).

Na esteira das reflexões sobre os desdobramentos dos termos flutuantes figurados em *Mil rosas roubadas*, creditamos à obra o aspecto crítico. Ao escrever sobre autores e lugares determinados, o crítico estaria escrevendo sobre si mesmo. Partiria das suas referências pessoais e intelectuais para entender a escrita e/ou contexto das obras e

⁶ O narrador de *Mil rosas roubadas* define a atividade da escrita (auto)biográfica como uma partitura tocada à quatro mãos. As mãos do Zeca seriam as do compositor, a do criador, enquanto conteúdo, ao passo que as mãos do narrador seriam as do intérprete, aquele que lê, compreende, torna público e, no fim das contas, cria em segunda ordem.

autores de sua preferência. Ricardo Piglia (2008) considera, por exemplo, a crítica como uma moderna forma de autobiografia:

Quanto à crítica penso que é uma das formas modernas de autobiografia. Alguém escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. (...) O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política e cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e desde uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar mascarado pelo método (às vezes o sujeito é o método) porém [o sujeito] sempre está presente e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica (PIGLIA apud PINHEIRO, 2008, p.23).

Destacamos a frase “o sujeito é o método” na medida em que conseguimos visualizar dois momentos: (1) a analogia entre escrita biográfica e dissecação: “Só ele seria capaz de manejar com destreza a lâmina do bisturi psicológico e dissecar, no meu futuro cadáver, a intimidade da vida com a ajuda da memória e das palavras” (SANTIAGO, 2014, p.10), o que corrobora a afirmação de que o sujeito das escritas impregnadas de ambiguidade entre o biográfico e o ficcional só pode ser exibido quando são encenadas questões teóricas; e (2) o traço intelectual impera neste tipo de escrita, principalmente no desenho dos estágios a serem cumpridos ao longo do relato:

Releio as anotações já feitas em ficha e, ao mesmo tempo, abro na minha memória o arquivo das suas próprias frases. Nas próximas semanas ou meses poderei ir consultando o material diverso sem o único apoio da cartolina. Irei direto à imaginação, que se intrometerá com a naturalidade da escrita, estabelecendo a cronologia e as aventuras da nossa vida em comum. A imaginação me inspira tanto quanto a objetivação (SANTIAGO, 2014, p.59).

*Brief Encounter*⁷, filme britânico de 1945 e o remake *Stazione Termini*⁸, filme italiano de 1953 são solicitados pelo narrador para que ele possa compreender a situação

⁷ Com título em português, “Desencanto”, o filme de David Lean é sobre uma simples dona de casa, casada e com filhos, chamada Laura (Celia Johnson) que conhece, por acaso, num bar de uma estação de trem, que ela frequenta diariamente, um médico chamado Alec (Trevor Howard) que, assim como ela, também é casado. Os dois iniciam uma amizade aparentemente inocente que aos poucos se torna uma paixão indesejada por ambos. Eles começam um relacionamento secreto; contudo, Laura se sente culpada por trair o marido todas as quintas-feiras com Alec. A história é narrada por Laura, de maneira retrospectiva: a partir do início do relacionamento ao seu término, quando Alec resolve aceitar um emprego na África.



dramática no início do romance: a separação e o reencontro de dois “amantes”. Somadas às lembranças sobre as impressões do narrador a respeito de Zeca na infância e sobre o reencontro no hospital, os filmes leem a obra literária e a ela se mesclam, mostrando que não existe distinção formal nem temática. São uma só matéria:

O quatro do Hospital São Vicente torna a ocupar toda a tela. A enfermeira entra de volta e se desincumbe do papel múltiplo de atriz coadjuvante. Encarna o bartender em Londres, o condutor do trem em Roma, o motorista de ônibus em Belo Horizonte. Mas sua fala não está prevista pelo script dos filmes e me atordoia.
- Já não lhe resta muito tempo de vida – me diz à queima-roupa (SANTIAGO, 2014, p.15-6).

. Além disso, também não existe dissociação, uma vez que:

Os estudos eram motor importante na formação intelectual do futuro cidadão, embora fossem menos importantes que a atenção canalizada para a modernização do mundo tal como transmitida pelas imagens do cinema e pelas canções estrangeiras tocadas na vitrola (SANTIAGO, 2014, p.47).

As citações acima nos convidam a ponderar sobre a conexão entre os procedimentos adotados pelo narrador que sustentam a tese de que a obra literária é a leitura da vida – e não o contrário. No entanto, a atomização desse gesto parece ser também de responsabilidade do leitor. Em “Notas (incompletas) sobre Silviano escritor/leitor da realidade brasileira”, Ana Chiara declara que, nas obras santiaguianas, “a leitura fertiliza a escrita, a escrita fecunda a leitura” (CHIARA, 2015, p.20). Se Silviano Santiago “escreve lendo, lê escrevendo”, nada mais lícito demandar do leitor a ativação do arcabouço crítico/teórico/artístico que o permita costurar e descosturar as urdiduras e as tonalidades de uma narrativa plena de sinais epistemológicos.

De tudo que foi dito até o momento, duas declarações são necessárias para concluir este ensaio, porém encorajando-nos a pensar com regulado rigor a respeito da reviravolta metafísica arriscada por Silviano Santiago. Derrida ressalta o movimento de

⁸ O filme italiano de Vittorio De Sica retrata Mary Forbes, uma estadunidense da Filadélfia em visita na casa de sua irmã que vive em Roma. Mary decide inesperadamente voltar para a casa a fim de encerrar a intensa relação que tivera com Giovanni Doria, um jovem professor de italiano. Mary quer voltar para o marido e filha, Katy, recentemente recuperada de uma doença. Giovanni, informado de seu propósito, corre à Stazione Termini, famosa estação de trem em Roma, para fazer com que Mary mude de ideia.

inseparação entre narrativa histórica, ficção literária e reflexão filosófica nos seguintes termos:

Não sonho com uma obra literária, nem com uma obra filosófica, mas sim com tudo o que ocorre, acontece comigo ou deixa de acontecer, seja como que selado (colocado em reserva, escondido para ser conservado, e isso em sua própria assinatura, na verdade como uma assinatura, na própria forma do selo, com todos os paradoxos que atravessam a estrutura de um selo) (DERRIDA, 2014, p.47-8).

A citação é uma provocação, um método de trabalho, um princípio criativo, em suma, a consolidação de um espaço bioescritural que esteja afinado com a atitude interrogativa, com seriedade em face das ruínas da instituição literatura. A atitude interrogativa presente nas escritas de si - e, nesta comunicação, *Mil rosas roubadas* é exemplar⁹ - assemelha-se àquilo que Heidegger (2010) afirma sobre o caráter da obra de arte. Devemos considerar, primeiramente, a rejeição conceitual realizada por Heidegger. A obra de arte é percebida pelo filósofo menos por sua materialidade (o que seria a armadilha estética que justificaria sua relevância, sua pretensão à utilidade) do que por sua presença, o que pressupõe o traço, a figura, a imagem-questão, o desvelamento e o negar diretriz. Tanto é assim – a negação radicalizada -, que Heidegger nos leva a conceber a representação como falso dilema da arte e do pensamento. E também, definindo a arte por aquilo que ela não é, fornece-nos três questões, a saber, (1) a arte não é campo cultural nem realização do Espírito, tal como era pensado pelos teóricos românticos alemães; (2) a arte é pensamento além da relação sujeito/objeto e (3) a referência “necessária” entre obra de arte e arte, longe do seu caráter representacional, é, de modo lógico, a tradução da correspondência entre humano e ser, não em termos de genialidade, mas em termos de produção, deixar agir.

⁹ A palavra “exemplar” é utilizada, polemicamente a partir das discussões presentes em dois textos de confrontação. Em “Prólogo epistemológico-crítico”, presente em *Origem do drama barroco alemão* (2013), de Walter Benjamin, o exemplo é pensado como participante parcial da constelação mediadora entre fenômeno e ideia. Mediação estabelecida pelos conceitos. Dessa forma, fazendo juízo sobre a maneira como os sistemas estéticos apropriam-se da literatura (o exemplo) para testagem dos conceitos, Walter Benjamin sente a necessidade de desenvolver, neste texto, uma dupla tese que erija a metafísica ocidental: 1. a Ciência como arte e 2. A arte manifesta-se como todo num particular (contrapondo-se à Hegel). Outro texto fundamental é “3.Exemplo”, localizado em *A comunidade que vem* (2013), de Giorgio Agamben. Requerendo, assim como Benjamin, o pensamento platônico, Agamben vê o exemplo como conceito que escapa da antinomia entre o universal e o particular, valendo para todos os casos e para si próprio. Não definido por nenhuma propriedade particular, apenas *logicamente* fundada por todos os possíveis pertencimentos, o exemplo, como espaço rigorosamente vazio, expropria todas as identidades.



A dinâmica de pensamento sugerida neste ensaio, portanto, procurou questionar e dialogar, sem fazer concatenações espiraladas, os procedimentos curto-circuitados no projeto mais amplo da ficção santiaguiana aqui estudada. Tomando de empréstimo a metáfora cirúrgica utilizada no relato, o desmantelamento e a recomposição da capa teórica e crítica presente em *Mil rosas roubadas*, seja pelo escovamento metodológico, seja pela hibridização das novas formas bioescriturais, seja pelo esvaziamento dos conceitos para suplementação de outros, exige do leitor e da própria obra literária a atividade de leitura (e hermenêutica) como cuidado.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Conceito de Iluminismo”. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. *Obra completa* (v.3). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Fiedrich Hölderlin: ‘Coragem de Poeta’ (Dichtermut), ‘Timidez’ (Blödigkeit)”. Trad. Mário Luiz Frungillo. *Teresa*, São Paulo, n.12/13, 2013, p.584-603.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CHIARA, Ana. “Notas (incompletas) sobre Silviano Santiago escritor/leitor da realidade brasileira”. In: CHIARA, Ana, ROCHA, Fátima (org.). *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015, p.19-29.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura – uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. “Autoficção em teoria: a terceira margem”. In: WERKEMA, Andréa, OLIVEIRA, Ana Lúcia, SOARES, Marcus (org.). *Figurações do real: literatura brasileira em foco VII*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p.91-107.



HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina – una especulación*. Buenos Aires; Eterna Cadencia Editora, 2010.

PINHEIRO, Roberto Carlos. *Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

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

_____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.