

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

MARCUS VINICIUS CAMARGO E SOUZA

HISTÓRIAS MAL CONTADAS: ESPECTROS DE SI(LVIANO)

Campo Grande-MS
Março-2011

MARCUS VINICIUS CAMARGO E SOUZA

HISTÓRIAS MAL CONTADAS: ESPECTROS DE SI(LVIANO)

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profª Drª Maria Adélia Menegazzo.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Estudos Comparados

Campo Grande-MS
Março-2011

MARCUS VINICIUS CAMARGO E SOUZA

HISTÓRIAS MAL CONTADAS: ESPECTROS DE SI(LVIANO)

APROVADA POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

EDGAR CÉZAR NOLASCO DOS SANTOS, DOUTOR (UFMS)

PAULO BUNGART NETO, DOUTOR (UFGD)

Campo Grande, MS, 28 de março de 2011.

RESUMO

A partir da compreensão do sujeito como múltiplo ou em camadas e do tempo como presença do presente analisamos de que forma se processa a escrita autobiográfica de Silviano Santiago em alguns contos de *Histórias mal contadas* (2005) e de *O falso mentiroso* (2004). Da desconstrução do ensaio de Philippe Lejeune, “O pacto autobiográfico” (2008), procuramos ressaltar o pacto fantasmático e o espaço autobiográfico como forma de ler a obra de Santiago. O escritor considera sua obra uma autoficção, entendida aqui não como o conceito estabelecido pela crítica francesa, mas criado pelo próprio escritor em seu ensaio “Meditações sobre o ofício de criar” (2008), e a partir desse conceito, ele diferencia o discurso autobiográfico do confessional, preferindo o primeiro, e demonstrando a contaminação do discurso ficcional pelo autobiográfico e vice-versa. A partir destas discussões, buscamos analisar a memória que existe na autobiografia como um espectro que ronda o escritor e o leitor, que devem exorcizá-los por meio da leitura, além de entender algumas das consequências político-culturais do ato autobiográfico de Silviano Santiago.

PALAVRAS-CHAVE: Silviano Santiago; pacto fantasmático; autoficção.

ABSTRACT

We analyze how Silviano Santiago processes his autobiographic writing in some short stories from *Histórias mal contadas* (2005) and *O falso mentiroso* (2004) through the comprehension of the multiple subject and the time as the presence of present. We deconstruct Philippe Lejeune's essay "O pacto autobiográfico" (2008) to understand the phantasmatic pact and the autobiographic space to read Santiago's works. The writer considers his own work as a autofiction, on his own conception created in "Meditações sobre o ofício de criar" (2008), through this concept, he distinguishes the autobiographic discourse from the confessional one, preferring the first for the contamination of the autobiographic discourse by the fictional one and vice versa. Though these discussions, we understand the memory as a specter that rounds the writer and the reader. They must exorcize the specter by the reading trying to understand its political and cultural consequences.

KEYWORDS: Silviano Santiago; phantasmatic pact; autofiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: O TEMPO E O SUJEITO DA MEMÓRIA	15
1.1 Pressupostos	15
1.2 Antes da teoria, a ficção	24
1.3 A dor, a cicatriz e o borrão	28
1.4 O esquecimento e a expulsão	34
1.5 O tempo e o sujeito da memória	42
CAPÍTULO 2: QUESTÕES AUTOBIOGRÁFICAS	54
2.1 Um conceito de autobiografia	54
2.2 Performances narrativas e o intelectual migrante	58
2.3 O nome próprio	63
2.4 Codinome: Santiago	66
2.5 Semelhança e identidade	70
2.6 Os “casos-limites” da autobiografia	74
2.7 O modelo	77
2.8 O pacto fantasmático e o espaço autobiográfico	81
CAPÍTULO 3: VERDADE POÉTICA E AUTOFICÇÃO	93
3.1 A ironia e o gosto do segredo	93
3.2 Diferenciação, preferência e contaminação	96
3.3 A “autoficção” de Silviano Santiago	101
3.4 Histórias mal contadas	105
3.5 Assinar o texto com a orelha	113
3.6 A verdade poética e o espectro de si	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123

REFERÊNCIAS	132
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

Histórias mal contadas (2005), de Silviano Santiago, publicado em 2005, é um conjunto de contos dividido em duas partes. Na primeira, intitulada *5 histórias mal contadas...* temos cinco contos, cujos narradores em primeira pessoa nos contam suas experiências como migrantes na França e nos Estados Unidos. Nestes mesmos locais, o próprio Silviano Santiago esteve antes de se fixar definitivamente no Brasil. Alguns desses narradores também foram professores universitários nos Estados Unidos, outros relatam cenas domésticas, pequenas narrativas comuns ao sujeito contemporâneo, ou ao sujeito que Santiago performa em suas narrativas. Dessa forma, esses contos, aparentemente autobiográficos, propõem refletir se os narradores são Silviano Santiago ou se são espectros de Silviano, fantasmas que se nos apresentam por meio da narrativa de efeito autobiográfico. Desse efeito, entre a possibilidade de ser ou não Santiago o narrador das histórias, surge nossa proposta de pesquisa ao entender o que Silviano Santiago pretende com esse tipo de escrita.

A segunda parte, intitulada *E 7 outras apropriadas*, são histórias apropriadas pelo narrador que se disfarça de algum escritor célebre, como Mário de Andrade, ou de amigo de escritores ou filósofos, como Carlos Drummond de Andrade ou Walter Benjamin, ou mesmo presta homenagem a algum grande escritor, como Graciliano Ramos. Nosso trabalho visa analisar a obra de Santiago em sua primeira parte, em que os dados autobiográficos de Santiago se confundem com os dos diversos narradores dos contos. Dessa forma, cada um dos contos suscitará reflexões teóricas sobre o ato autobiográfico.

A partir da análise dos contos da primeira parte de *Histórias mal contadas* (2005) procuramos discutir o que significa o ato autobiográfico nas escritas contemporâneas a partir das considerações teóricas suscitadas pelo próprio escritor

em seus ensaios e entrevistas. Suas obras, principalmente esta e *O falso mentiroso* (2004), repensam o que significa o ato autobiográfico ao discutir o gênero autobiográfico e conceitos como experiência, memória, sinceridade ou verdade. Utilizaremos a expressão ato autobiográfico, pois entendemos que Silviano Santiago não escreveu sua autobiografia e sim como performer atua dentro do gênero autobiográfico com o objetivo de refletir de que maneira essas escritas procedem.

Para tanto, revisamos as ideias de sujeito e tempo sustentados na obra de Jacques Derrida, encarando o sujeito como múltiplo e o tempo como a presença do presente. A memória foi por nós entendida a partir da palestra de Derrida intitulada “Freud e a cena da escritura” (1995), em que Sigmund Freud busca uma metáfora que possa representar a memória e, uma vez que não a encontra, se satisfaz com uma máquina imperfeita, o bloco mágico, que, apesar de limitado, se assemelha à memória. Das considerações de Derrida sobre o bloco mágico, conclui-se que o sujeito é composto de diversas camadas ou é múltiplo. Por essa multiplicidade, o tempo não poderia ser mais dividido em passado, presente ou futuro, mas sim elaborado como uma eterna presença do presente sem possibilidade de busca de uma origem, pois o sujeito atual procura interpretar o sujeito passado. Desfaz-se, assim, a possibilidade de existir um resgate do sujeito passado que se apresenta por meio da memória e invalida-se a existência de uma única verdade que não seja ficcional ou poética.

Inevitavelmente, também se discutiu o que é a autobiografia e suas variantes, autobiografia ficcional e a recente autoficção, que Silviano Santiago no ensaio “Meditações sobre o ofício de criar” (2008) acaba por reinventar como uma classificação cabível para suas obras. Porém, não buscamos delimitar um gênero para os contos em análise, mas quisemos mostrar como esses contos não se

permitem classificar em nenhuma categoria, visto que são híbridos e trabalham com e nos limites das classificações estruturalistas. Por meio da releitura do ensaio de Philippe Lejeune, “O pacto autobiográfico”, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), resgatamos dois conceitos essenciais para o entendimento dos espectros de Silviano: o espaço autobiográfico e o pacto fantasmático. O primeiro entendido como o lugar onde os mais variados tipos de escritos autobiográficos caminham e podem ser lidos, englobando desde a clássica autobiografia até o mais ousado relato autobiográfico ficcional. E o segundo, exaltando a figura do leitor, como parte integrante da determinação dos significados da obra, faz com que ele encare as narrativas como fantasmas, ou espectros, como queremos, tendo que optar, a partir da leitura do texto, em classificá-lo como autobiográfico ou não, ou mesmo não optando por nenhuma das categorias.

É a própria obra de Silviano Santiago que nos proporciona essas leituras teóricas e filosóficas, pois delas emanam conceitos variados, fazendo da ficção, teoria. Para tanto, todos estes conceitos estão melhor desenvolvidos ou exemplificados nos diversos contos que analisamos, para, finalmente, entender a memória como um espectro. O espectro é entendido como rastro ou traço, ausente e presente ao mesmo tempo, que só se permite ser visto ou percebido quando bem entender, ou como denomina Derrida, sob o *efeito de viseira*. A memória entendida como espectro e é a performance ideal para a memória do sujeito múltiplo. A experiência passada é irresgatável da mesma forma que o sujeito que a vivenciou, e a narrativa autobiográfica é uma forma de recuperar ou ressemantizar esse sujeito e sua experiência, a partir da busca pelo significado do espectro, ou a *obsidiologia*, essa ciência obsessiva pela busca dos espectros e seus significados.

Nosso trabalho se dividiu em três capítulos, da seguinte forma intitulados:

1. O tempo e o sujeito da memória, 2. Questões autobiográficas e 3. “Verdade poética” e autoficção. O primeiro capítulo buscou analisar de que forma podemos entender a memória, partindo dos conceitos de tempo e sujeito tendo como base a palestra de Jacques Derrida, “Freud e a cena da escritura”, publicada em *A escritura e a diferença* (1995). A partir da análise do bloco mágico de Freud, Derrida demonstra que o sujeito é múltiplo e composto de diversas camadas e que o tempo é a presença do presente, conceitos essenciais para o entendimento da memória como rastro ou traço, ausente e presente, visto que não existe o resgate total da memória e sim uma performance desse resgate. O bloco mágico é para Freud metaforicamente uma máquina imperfeita para representar a memória, e trabalhamos com a ideia de que a escrita seria a máquina ideal para representá-la.

O segundo capítulo buscou revisar os conceitos de Philippe Lejeune em “O pacto autobiográfico” (2008) em torno da questão do gênero autobiográfico e seus diversos pactos, entre eles: o autobiográfico, o romanesco, o referencial e, por último, o fantasmático, em que o leitor tem com sua leitura o poder de decidir de que forma lerá o texto. Da elaboração teórica do pacto fantasmático Lejeune cria a ideia de espaço autobiográfico em que os diversos tipos de escritas que têm como base a autobiografia podem ser lidas.

No terceiro capítulo lemos o ensaio de Silviano Santiago, “Meditações sobre o ofício de criar” (2008), que revisa suas obras *Histórias mal contadas* (2005) e *O falso mentiroso* (2004), assumindo serem elas autoficcionais, por meio de uma análise pela diferenciação do discurso autobiográfico do confessional, preferindo o autobiográfico e rebaixando ironicamente o confessional, e tratando da contaminação do discurso autobiográfico pela escrita ficcional e negando a

possibilidade da existência de uma verdade nas escritas autobiográficas, exceto uma verdade que seja poética. Entendemos Santiago como um *performer* que, ao tratar dos dados autobiográficos em sua escrita ficcional, realiza, portanto, um gesto político, no caso, discutindo a questão do migrante e performando a si mesmo como um intelectual migrante, que é capaz de se inserir em diversos contextos culturais por meio da desconstrução de uma cultura pela outra, não preferindo ou exaltando uma em detrimento de outra.

Todos os teóricos, filósofos e escritores analisados neste trabalho assumem a postura de um leitor que conta sua história de leitura para poderem concluir algo sobre a autobiografia, evidenciando, como nos mostrou Jacques Derrida em *Otobiographies – the ear of the other* (1985), que é o leitor quem assina a obra pela orelha, pelo ato de escutar a voz do escritor, ao ler seus escritos, entender seu gesto político. Essa atitude é a mesma que performamos neste trabalho. Não buscamos realizar uma leitura ampla e exaustiva de tudo o que se entende por autobiografia, escolhemos textos pontuais, porém, significativos de nossa pesquisa para podermos entender o ato autobiográfico de Silviano Santiago. Portanto, usamos como base de nosso pensamento teórico os textos acima enumerados em cada um dos capítulos. Certamente outros textos de outros autores também mediarão nossa leitura dos três textos teórico-ensaísticos, além, é claro, da obra literária de Silviano Santiago.

Criamos a partir de *Histórias mal contadas* (2005) quatro suplementos irônicos para entender de que maneira Silviano Santiago procede a sua escrita autobiográfica. Dos cinco contos que compõem a primeira parte escolhemos quatro: “Envelope Azul”, “Borrão”, “Bom dia, simpatia” e “Vivo ou morto”. De “Envelope Azul” elaboramos a ideia de “histórias mal contadas”, o conto em sua primeira parte sob a

forma de um ensaio discute o que é e como deve ser narrada uma “história mal contada”, mostrando que contar uma história não é bem narrá-la, trata-se antes do ato criativo do narrador performar a si mesmo de forma autobiográfica, no caso de Santiago. Do conto “Borrão” discutimos a relação entre o trauma/dor e a memória, ou de que forma a dor produz a memória, visto que as experiências vividas pelo narrador são cicatrizes na memória. Deste mesmo conto, temos a postura “de costas” como demonstração do gesto político dos escritos de Silviano Santiago, visto que esta é a maneira que ele permanece perante a xenofobia que ele enfrenta tanto nos Estados Unidos quanto na França, tornando-se a forma como o escritor produzirá sua interpretação pela desconstrução de uma cultura pela outra, sem privilegiar uma ou outra. Por último, no conto “Bom dia, simpatia”, Santiago mostra como os dados autobiográficos podem aparecer no escrito e qual a sua necessidade nessa escrita autobiográfica não tradicional, a qual denominamos de “xoxota estética”. Os contos de Santiago nos proporcionam pela ironia diversas reflexões sobre a escrita autobiográfica e seus diversos narradores, sujeitos múltiplos, cada um interpretando o sujeito passado de uma forma diferenciada.

A questão do espectro também perpassa todo o trabalho, procuramos conjugar os conceitos teóricos e a análise dos contos para entender a memória como um espectro que ronda a obra de Silviano Santiago, para tanto, utilizamos como base o livro *Espectros de Marx* (1994B) de Jacques Derrida. O espectro, da mesma forma que a memória, é um traço, ausente e presente ao mesmo tempo, pois não pode ser visto e mesmo assim perturba ou desassossega o narrador que precisa reconhecê-lo para realizar o trabalho com a memória ou o luto, como propõe Derrida. Por fim, é deste livro de Derrida que retiramos uma ética para o entendimento do gesto autobiográfico de Silviano Santiago com a ideia de que é

necessário aprender a viver com os espectros para podermos interpretá-los e produzir algum sentido na escrita autobiográfica.

Buscou-se realizar um trabalho com base na desconstrução derridiana e na teoria da literatura, valorizando o texto literário, objeto que move o nosso pensamento por todo o desenvolvimento do trabalho. Da mesma forma que Derrida, procuramos analisar textos pontuais promovendo deslocamentos de algumas ideias pela não aceitação de conjuntos binários de conceitos opostos. Percebemos o mesmo gesto em Silviano Santiago, como escritor, ensaísta e, acima de tudo, um intelectual que proporciona por meio de suas obras diversas maneiras de conceber o ato autobiográfico pela desconstrução do que já se elaborou sobre as escritas autobiográficas.

CAPÍTULO 1 - O TEMPO E O SUJEITO DA MEMÓRIA

Ao fim do dia, tinha acabado de transferir uma história mal contada para a memória do computador. Ela desassossega o meu coração. (SANTIAGO, 2005, p. 36)

1.1 Pressupostos

Antes de tratarmos propriamente das questões que envolvem o tempo e o sujeito da memória, precisamos estabelecer alguns pressupostos que guiarão o desenvolvimento do nosso trabalho. Para tanto, utilizamos o ensaio de Eneida Maria de Souza intitulado “Notas sobre a crítica biográfica”, em *Crítica Cult* (2002), para retirar dele alguns preceitos e propostas básicas da pesquisa (auto)biográfica, além de afirmar a possibilidade de se pensar a literatura como produtora de teoria e a teoria como um gesto ficcional. É a partir desses preceitos e propostas que buscaremos produzir nossa leitura da obra ficcional de Silviano Santiago.

Souza inicia seu artigo alertando sobre o cuidado necessário ao produzir crítica biográfica, levando em consideração as novas tendências das pesquisas literárias e biográficas e suas diversas propostas, principalmente envolvendo as questões interdisciplinares abertas pelos estudos culturais e pela literatura comparada. A autora chama a atenção para o fascínio que essas pesquisas causam, devido ao fato de não se limitarem somente ao texto literário e possibilitarem relacionar *outros textos* (correspondências, depoimentos, ensaios, críticas, dentre os quais acrescentamos a entrevista), o que “desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, p. 105).

Tais possibilidades dentro dos estudos comparados e culturais, entre tantas outras pesquisas, foram pensadas e desenvolvidas a partir da influência das

considerações de Jacques Derrida na obra *Mal de arquivo – uma impressão freudiana* (2001), da qual aproveitamos, por ora, duas ideias: o arquivo e o arconte. A proposta de Derrida, ao se perguntar “já dispomos de um conceito de arquivo? De um único conceito de arquivo?” (DERRIDA, 2001, p. 47, grifo do autor), mostra que não é possível fechar-se em torno de uma ideia estabelecida de arquivo, entretanto consideraremos como arquivo esses *outros textos* enumerados por Souza. Para além do conceito de arquivo, o que queremos aproveitar da reflexão de Derrida é a questão do arquivo estar voltado para o futuro e não para o passado: “[...] certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição” (DERRIDA, 2001, p. 47-48). O passado que os arquivos em primeira instância parecem evocar parte de uma ideia de recuperação exata do passado, porém, ao se revisitar os arquivos não é exatamente isso o que acontece: “[...] trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir” (DERRIDA, 2001, p. 50-51). Assim, percebemos que ao lermos os arquivos não estamos recuperando o passado, mas olhando para o futuro, e esse olhar possui pelo menos estas três necessidades: uma resposta, uma promessa e uma responsabilidade. Buscar arquivos é questionar-se para poder pensar no futuro e entender quais as implicações desses arquivos para nossa reflexão atual do passado. Dessa maneira, eles nos trazem uma promessa.

Já a responsabilidade de ler o arquivo está intrinsecamente ligada àquele que lê ou interpreta os arquivos, nossa segunda ideia. O arconte é aquele que: “[...] institui o arquivo como deve ser, isto é, não apenas exibindo o documento mas

estabelecendo-o. Ele o lê, interpreta e classifica” (DERRIDA, 2001, p. 73, grifo do autor). Estabelecer um arquivo por meio de sua leitura, interpretação e classificação é o gesto de todo crítico que conjuga a obra de um autor com os outros textos e a partir dessas relações busca novas reflexões, sejam elas de qualquer natureza, e no nosso caso, teórico-literárias. Dessa forma, a contribuição de Derrida ao pensamento da crítica autobiográfica é que ao lidar com os arquivos sofre-se um “mal de arquivo”, uma necessidade de visitar o documental, o guardado em segredo, para esclarecer, ou pelo menos, reinventar o que é público, “[...] É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva” (DERRIDA, 2001, p. 118). A relação entre o arquivo e seu arconte não se dá sem problemas, o neologismo *anarquivar* deixa claro essa problemática: os arquivos não nos possibilitam com segurança resgatar um passado, por isso a necessidade de reinventá-los, eles não dizem a verdade, e dependem, portanto, da leitura do arconte. Assim um arquivo seria anárquico e, para além disso, destrutivo, visto que o arquivo: “não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio” (DERRIDA, 2001, p. 22), trabalhar com o arquivo, ser seu arconte é uma violência contra o que está arquivado. Anárquico e destrutivo, portanto, o gesto do arconte é anarquívico ou, quando Derrida une a ideia de violência, “arquiviolítico” (DERRIDA, 2001, p. 21). A partir desses neologismos, podemos entender o ato da crítica autobiográfica “[...] dirigir-se [ao arquivo] com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA, 2001, p. 118). Esse desejo, essa dor ou saudade que nos fala Derrida é o fascínio que a

crítica biográfica cria, conforme mostrou Souza, e que acaba por ficcionalizar a crítica pela reinvenção na qual “o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção” (SOUZA, 2002, p. 105), em que esse sujeito teórico nada mais é do que o arconte dos arquivos.

Podemos perceber essa ficcionalização da crítica, por exemplo, em *Tempo de pós-crítica* (2007), da própria Souza, que utilizaremos mais a frente para entender a questão do sujeito múltiplo, no qual revê sua trajetória intelectual por meio do resgate autobiográfico de suas pesquisas. Ou mesmo em *A vida escrita* (2006) de Ruth Silviano Brandão, onde teoria, crítica e poesia comungam em sua análise pelo gesto de escrever a si mesmo. Para demonstrar esse efeito de ficcionalização, citamos um trecho de Brandão (2006):

Em trabalhos anteriores evitei falar da vida articulada à obra, pelo medo de reduzir a escrita a patologias. Fruto de meu contato com a área *psí* numa determinada época. Perdi o medo, ficou o cuidado, fruto de meu contato com a área *psí* em outra época – as reflexões ficaram mais definidas. (BRANDÃO, 2006, p. 25)

É interessante observar a primeira pessoa se manifestando no discurso crítico, porém o que queremos demonstrar, além da ficcionalização da crítica, é a questão do medo que fica clara nesse trecho. Primeiro temos a perda do medo e a permanência do cuidado que permitiram que a autora pudesse articular vida e obra em seus trabalhos críticos, o que lhe possibilitou reflexões mais definidas a partir dessa ficcionalização. E segundo, o medo, a perda do medo ou uma relação com ele, é, como veremos mais a frente, um motivo que permite a produção autobiográfica.

Souza mostra que essa ficcionalização da crítica é condizente com a contemporaneidade, denominada por ela de “pós-moderna”, visto que relaciona as questões de mercado, juntamente com a alta literatura e os estudos culturais. Não

podemos deixar de concordar com ela, visto que nosso trabalho relaciona questões filosóficas, teóricas e literárias aos ensaios e entrevistas de Silviano Santiago para podermos ler os contos de *Histórias mal contadas* (2005), nosso *corpus* em análise. E a partir dessa interdisciplinaridade da crítica biográfica, Souza cataloga seis tendências para a crítica biográfica contemporânea, dentre as quais elegemos três relacionadas à nossa pesquisa:

- [...] b) a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época;
- [...] d) a caracterização da biografia como *biografema* (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole;
- e) a eliminação da distância entre os polos constituintes do pensamento binário, ou seja, as categorias referentes ao exterior/interior, à causa/efeito, ao anterior/posterior, por meio da utilização da categoria espacial de *superfície*, imune à verticalidade, que pressupõe um olhar analítico em profundidade, e o sentido de origem (Jacques Derrida, Gilles Deleuze);
- [...] (SOUZA, 2002, p. 106-107, grifos da autora)

As outras tendências tão importantes quanto as que elegemos para nosso trabalho estão intrinsecamente relacionadas, por vezes uma é complementar à outra, porém, queremos focar nessas três, visto que elucidam suficientemente o trabalho a que nos propomos e embasam nossa pesquisa. Assim, a primeira tendência, reconstituição dos ambientes literários e da vida do intelectual que o autor representa é essencial quando se tem como *corpus* a obra de Silviano Santiago, crítico cultural, ensaísta e escritor, um intelectual acima de qualquer outra categoria, pois percebemos que suas leituras, suas experiências estão presentes em seus escritos teóricos ou literários, que num ciclo virtuoso colaboram entre si, constituindo sua proposta poética e reflexão sobre a cultura que o cerca. Poderemos verificar isso através das diversas análises que faremos de seu texto ensaístico conjugado com sua obra literária que também nos fornece conceitos teóricos, como por

exemplo, “histórias mal contadas”, que refletem sobre a escrita do texto autobiográfico.

A segunda tendência relacionada com a terceira é o desenvolvimento que apresentaremos neste primeiro capítulo de nosso trabalho analítico. O sujeito fragmentário ou em camadas, como proporemos por meio de nosso percurso de leitura, é o sujeito do discurso autobiográfico onde não há mais lugar para a totalização de um sujeito, muito menos para acreditar que ele possa registrar com fidelidade, ou sinceridade como veremos em Santiago, ou exerça um autocontrole sobre sua memória a partir do ato autobiográfico. Consequentemente, só poderemos analisá-lo deslocando as ideias de superficialidade e profundidade, no nosso caso, revisitando um conceito de tempo proposto por Jacques Derrida, o qual servirá de base para nosso pensamento teórico. Dessa forma, a partir do relacionamento desse sujeito múltiplo numa concepção de tempo não clássica, poderemos desfazer o pensamento binário (interior/exterior, causa/efeito, anterior/posterior) e analisar a escrita autobiográfica de Silviano Santiago.

Souza continua com suas notas sobre os estudos biográficos, mostrando que a crítica produz um *saber narrativo*, “engendrado pela conjugação da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo” (SOUZA, 2002, p. 108). Três forças: teoria, ficção e documento, portanto, se aliam para o entendimento desse indecível¹ que a literatura autobiográfica constitui, principalmente se as considerarmos sob o olhar crítico de Silviano Santiago. Assim,

¹ Como deixamos claro em nossa introdução utilizaremos vários operadores de leitura da desconstrução derridiana, e para podermos facilitar o trabalho do leitor perante esse operadores faremos uso do *Glossário de Derrida* (1976), organizado por Silviano Santiago e *Derrida e a Literatura* (2001), de Evandro Nascimento. O indecível é, portanto, “elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética” (SANTIAGO, 1976, p. 49). No indecível, a imposição de um terceiro termo é impossível, não existindo a possibilidade de haver uma solução na forma da dialética especulativa. Outros termos dos quais faremos uso, como suplemento e espaçamento são, da mesma forma, indecíveis.

esse *saber narrativo* deixa de ser somente demonstrativo ou especulativo, passando a se concentrar na construção desse objeto, determinando o fim da crítica impressionista ou daquela crítica que somente busca, a partir do medo, coadunar vida e obra, sem refletir ou pensar em suas consequências para o objeto literário ou mesmo para o desenvolvimento do pensamento do intelectual que o escritor performa. Souza defende que é sob a forma do ensaio que essa crítica biográfica procede, devido a sua maior liberdade com relação ao discurso científico que busca uma totalização do objeto analisado, portanto “[...] através do pluralismo irreduzível dos ‘jogos de linguagem’, insiste-se sobre a presença do aspecto local dos discursos, compromissos e legitimações” (SOUZA, 2002, p. 108). O crítico possui também sua voz, lugar, compromisso e legitimação, sem eles seu discurso tornar-se-ia estéril ou mesmo impressionista, e tomando cada uma dessas posturas o saber só se produziria de forma narrativa, envolvendo o crítico como ator nesse discurso, tornando-se, portanto, arconte do texto (auto)biográfico.

Outro pensamento que precisa ser revisto na crítica biográfica é a relação com a história. Ao questionar antigos enfoques centrados nas grandes narrativas, “mitologias”, segundo Souza, privilegia-se, hoje, “[...] cenas domésticas e aparentemente inexpressivas para a elucidação dos fatos históricos [que] passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história” (SOUZA, 2002, p. 109). As pequenas narrativas dominam o discurso literário contemporâneo, e em sua domesticidade e inexpressividade nos propõe um relacionamento diferenciado com a história condizente com nosso entendimento do sujeito e do tempo, como veremos a seguir. Dessa forma, “o saber dramático [...] suplanta o epistemológico, ao operar nos interstícios da ciência e promover a encenação da subjetividade” (SOUZA, 2002, p.

109). Entretanto, insistiremos que não há suplantação, como uma simples substituição de um discurso ideologicamente mais valorizado que outro, mas uma suplementação² desse saber, visto que sem ele não há a reflexão pelo deslocamento dos discursos binários. O escritor, portanto, espera que seu leitor domine o saber epistemológico para poder, pela diferença, refletir.

Souza trata o escritor como mais um ator nessa performance de subjetividades que a literatura promove: “a figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática” (SOUZA, 2002, p. 110). O escritor, como ator do discurso literário, permite essa leitura proposta por Souza na crítica biográfica, sendo mito, fantasma ou mesmo em seu aspecto midiático, já que sua leitura está envolvida com as questões mercadológicas da pós-modernidade. Assim, “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica” (SOUZA, 2002, p. 110). Integrado ao cenário cultural, a obra tanto teórica quanto literária permite ao escritor a reflexão e discussão do cânone, da tradição literária, das obras midiáticas, ou seja, de todo um contexto político e cultural que envolve o intelectual. “Diante dessa demanda de ordem cultural e política, o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária, polos que se associam e se chocam no ato da escrita” (SOUZA, 2002, p. 111). Esses limites, essas margens, essas fronteiras entre os diversos discursos que compõem a escrita autobiográfica, alvo de nosso trabalho, renovam o pensamento

² “O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso. [...] A lógica do suplemento, da diferença, se distingue, em Derrida, da lógica da complementaridade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize esse sistema” (SANTIAGO, 1976, p. 88)

cultural sobre pequenos grupos, silenciados, como é o caso da literatura latino-americana, que teremos a oportunidade de ler, visto que Santiago em sua obra, principalmente em *Histórias mal contadas* (2005), performa o grupo dos imigrantes, e além deles, um tipo específico de imigrante, o intelectual migrante.

Para encerrar seu artigo, Souza trata da releitura da abordagem biográfica tradicional cujo procedimento não é mais uma leitura hermenêutica do texto, porém uma abordagem guiada pelos conceitos de arqueologia de Michel Foucault e a desconstrução de Jacques Derrida:

[...] A teoria desconstrutivista de Jacques Derrida e o conceito de arqueologia de Michel Foucault constituem a “condição de conhecimento” do texto documental, biográfico e ficcional, por preconizarem o deslizamento dos discursos entre si e lugar intermediário ocupado pela crítica biográfica – entre a teoria e a ficção, entre o documento e a literatura. A arqueologia não se interessa mais pela busca de objetos escondidos detrás dos discursos, e sim pelo estabelecimento de parâmetros que demonstrem o porquê deste ou daquele discurso no interior das práticas de saber. A origem, fantasma e vazio da análise genealógica, é entendida no seu estatuto de invenção e se descarta de qualquer ilusão de princípio fundador ou de autenticidade factual. A invenção passa a ser tributária da força dos discursos e da retórica interpretativa. (SOUZA, 2002, p. 112-113)

Refletir sobre os discursos e não desvendá-los, entendê-los como invenção, cientes de que não há uma origem a ser recuperada, são práticas adotadas em nosso percurso, em nossa leitura dos textos de Silviano Santiago. Portanto, é a partir da obra de Santiago que queremos produzir nossa reflexão teórica e lê-la implica voltar aos conceitos de Jacques Derrida, como já estamos procedendo, e de Phillippe Lejeune, primeiro teórico, ainda dentro do estruturalismo, a cercar uma conceituação de autobiografia, e que possibilitou e ainda possibilita refletirmos a questão, objetivo de nossa leitura de seu texto fundador e ainda instigante, “O pacto autobiográfico” (2008). Por fim, o fechamento do ensaio de Eneida Maria de Souza que estamos tomando como ponto inicial de reflexão, abre caminho para nosso trabalho: “os fatos da experiência, ao serem interpretados como

metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido” (SOUZA, 2002, p. 113), buscaremos entender essas representações do vivido como performances do escritor que se dá pelo texto:

Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção. (SOUZA, 2002, p. 113)

Enfim, é a partir desse diálogo entre as diversas disciplinas, no nosso caso com a filosofia, que queremos entender o poder ficcional da teoria e da força teórica na ficção. Um discurso alimentando o outro é a maneira de construção do nosso pensamento. A literatura nos fornece a sua própria operacionalização, principalmente se entendermos os contos de Silviano Santiago como ensaios, como é o caso do primeiro conto de *Histórias mal contadas* (2008), “Envelope Azul”, no qual temos uma espécie de definição teórico-literária do que vem a ser uma “história mal contada” e a teoria como um *saber narrativo*, que se suplementam e nos autorizam a tirar da obra de Silviano Santiago considerações sobre o ato autobiográfico e dos ensaios críticos, histórias de leituras.

1.2. Antes da teoria, a ficção

Nossa reflexão sobre o tempo e o sujeito na memória começa, antes de analisarmos a obra de Derrida, com três trechos do *Diário de um ladrão* (1983), de Jean Genet, publicado em 1949. Muito do que trabalharemos teoricamente sobre o tempo e o sujeito na memória já está claro na obra de Jean Genet, portanto, colocamos a leitura desses trechos antes das questões teóricas para valorizarmos o que para nós é essencial: a literatura e a força teórica inserida na ficção. Os relatos

das experiências de Genet são suplementados por uma série de notas reflexivas que mostram um escritor consciente e lúcido do ato a que se propôs, o ato autobiográfico. Veremos, portanto, suas ideias dentro das considerações teóricas de Derrida. O primeiro trecho selecionado correlaciona o tempo e o sujeito que faz uso do discurso literário para concluir algo sobre si:

Se tento recompor com palavras a minha atitude de então, o leitor, não mais do que eu, se deixará enganar. Sabemos que a nossa linguagem é incapaz de sequer lembrar o reflexo daqueles estados defuntos, estranho. O mesmo se daria com este diário inteiro se ele tivesse de ser a notação do que eu fui. Por isso esclareço que ele deve informar sobre quem sou hoje quando o escrevo. Não constitui uma busca do tempo passado, mas uma obra de arte cuja matéria-pretexto é minha vida de outrora. Há de ser um presente fixado com a ajuda do passado, não o inverso. Saiba-se, pois, que os fatos foram o que eu descrevo, mas a interpretação que deles extraio é o que sou – agora. (GENET, 1983, p. 68)

A linguagem não é capaz de lembrar o reflexo de um estado anterior, no caso de Genet, defunto e estranho, um estado de desassossego, é a primeira questão para a qual queremos chamar a atenção. A linguagem de alguma forma traz aqueles momentos à tona, porém a exata experiência por ele vivida é irresgatável. Essa impossibilidade de resgate do vivido se dá porque o sujeito não busca uma reconstituição do passado, e sim uma análise do que viveu pelo sujeito que é hoje, portanto não há um passado fixado pelo presente, e sim um presente escrito que se faz a partir do passado, da experiência do vivido. Genet extrai uma interpretação do que descreve pelo que é agora, assim, seu olhar não está fixado no passado e sim no presente, o passado é somente uma reflexão do estado defunto e estranho por ele vivido que o modifica e modifica também o leitor, visto que seu diário é nosso pelo ato autobiográfico e suas experiências estão ao nosso dispor, à nossa leitura, à nossa interpretação. O que irá desassossegá-lo esse *sujeito atual* narrando seu passado pelo presente é o questionamento de uma possível falsidade do diário, ou seja, da ficcionalização de sua autobiografia:

O leitor está prevendo – é a voz dele – de que este relato sobre a minha vida íntima ou aquilo que ela sugere será unicamente um canto de amor. Exatamente, a minha vida foi a preparação de aventuras (não de jogos) eróticas de que desejo agora descobrir o sentido. Infelizmente, é o heroísmo que me aparece como o mais carregado de virtude amorosa, e como os heróis só existem em nosso espírito, haverá, pois necessidade de criá-los. Por isso recorro às palavras. As que utilizo, mesmo se eu tentar com elas uma explicação, irão cantar. O que escrevo terá realmente acontecido? Será falso? Só este livro de amor será real. Os fatos que foram o seu pretexto? Deles devo ser o receptáculo. Não são eles que restituo. (GENET, 1983, p. 95)

O herói que representou as grandes narrativas do passado, o mito, já não existe mais, ele representava um sujeito clássico, cartesiano. São questões que discutiremos com maior profundidade na leitura de Jacques Derrida. Para Genet esses heróis só vivem em nosso espírito, ou seja, são criações, heroísmos, assim denominado pelo escritor. Dessa forma, narrar não é explicar, e sim, cantar, um ato artístico, com todas as suas implicações e paradoxos que somente, por exemplo, o gesto poético pode carregar. Os questionamentos surgem na narrativa: o que foi escrito realmente aconteceu? Há ali falsidade? Mais uma vez, temos a prova da lucidez do escritor: só o livro é real, o passado é irredutível juntamente com sua verdade e seu sujeito. Não há restituição de uma verdade; o dever do escritor é ser receptáculo dessa verdade, dessa possível verdade, dessa verdade que é poética. E por fim, Genet trata sobre o tom que preferiu para seu discurso:

Este livro não pretende ser, prosseguindo no céu o seu caminho solitário, uma obra de arte, objeto destacado de um autor e do mundo. A minha vida passada, eu a podia contar com outro tom, com outras palavras. Dei-lhe uma feição heróica porque tinha em mim o que é necessário para fazê-lo, o lirismo. A minha preocupação com a coerência me impõe o dever de continuar a minha aventura a partir do *tom* do meu livro. Terá servido para melhor definir as indicações que o *passado me apresenta*; [...]. (GENET, 1983, p. 257, grifos do autor)

O ato autobiográfico não pretende destacar ou separar uma obra de arte do escritor ou do mundo. Genet, como qualquer escritor que utiliza seus dados

autobiográficos para constituir uma obra, quer exatamente o contrário, ele quer conjurar, unir sua obra de arte com o escritor, com o mundo. Portanto, Jean Genet produz uma *tresvalorização de valores* (NIETZSCHE, 2008, p. 22). Essa ideia de *tresvalorização de valores* é explicitada por Friedrich Nietzsche em *Ecce Homo* (2008). Logo no primeiro capítulo, “Por que sou tão sábio”, ele se mostra um *décadent par excellence* e pode perceber em si uma doença em seu intelecto, um sentimento de *décadence*, o qual conhece “de trás para frente”. Nietzsche mostra o valor desse sentimento e a consequência dessa doença no intelecto:

[...] Da ótica do doente ver conceitos e valores tão sãos, e, inversamente, da plenitude e certeza da vida *rica* descer os olhos ao secreto labor do instinto de *décadence* – este foi o meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, se em algo vim a ser mestre, foi nisso. Agora tenho-o na mão, tenho mão bastante para *deslocar perspectivas*: razão primeira porque talvez somente para mim seja possível uma “*tresvalorização de valores*”. (NIETZSCHE, 2008, p. 22, grifos do autor)

A nota do tradutor que analisa as diversas versões do termo alemão *Umwertung der Werte*, por ele traduzido como *tresvalorização de valores*, mostra que o sufixo *tres* demonstra movimento para além ou através de, e que a tradução tradicional como “transmutação de valores” não dá a ideia de repetição original do sufixo alemão *um*. Assim, vemos que *tresvalorizar os valores* é essa repetição do ato de “deslocar perspectivas”, tão cara aos escritores que elegemos, primeiramente Jean Genet e, na nossa análise, Silviano Santiago. Queremos ainda citar o tradutor em seu posfácio que, mais uma vez, volta à questão para refletir sobre a importância da obra de Nietzsche, denominado por ele como um “sismógrafo sensibílimo do qual somente agora vamos aprendendo a interpretar os sinais” e continua, “vivemos à sombra das possibilidades de total fruição ou total destruição da vida, possibilidades essas que ele foi o primeiro a sentir e pensar na carne. Nunca foi tão interessante viver – ele é em parte responsável por isso” (NIETZSCHE, 2008, p.

129). O ato autobiográfico de Nietzsche é autosuficiente, como ele nos diz: dá crédito a si mesmo e se ve como um destino para o mundo, da mesma forma como cada um objetiva ao se inscrever pela autobiografia, mesmo que sem as pretensões de Nietzsche, o escritor quer dar crédito a sua experiência, a sua vivência e compartilhar esse crédito com o leitor, por isso, podemos entender, por meio dessa glosa, que “nunca foi tão interessante ler o vivido – e eles são em parte responsáveis por isso”. O sujeito trata de si na sua obra e somente a nós cabe a leitura que significa *tresvalorizar os valores* que nos foram *apresentados* pelo texto. Queremos deslocar o sentido da palavra apresentação a partir de como “o passado me apresenta” de Genet, ao concluir que apresentar é para nós algo que se torna presença, pela sua relação com o que está ausente no presente, pelo reflexo de algo passado.

Dessa forma, Jean Genet representa, nas poucas citações que fizemos, o que demonstraremos sobre o tempo e o sujeito, e principalmente, o significado da necessidade da escrita autobiográfica por esta pequena contribuição de Nietzsche. A consciência e lucidez de Genet guiam nosso trabalho, nosso percurso pela obra de Jacques Derrida, e abre caminho para nossa leitura do “pacto autobiográfico” de Phillipe Lejeune e da obra de Silviano Santiago, tanto teórica quanto literária.

1.3 A dor, a cicatriz e o borrão

“Freud e a cena da escritura” (1995), de Jacques Derrida, é nosso primeiro passo em direção a uma definição de um sujeito e um tempo para a memória em Silviano Santiago. É preciso deixar claro que quando mencionamos a palavra memória não estamos nos referindo ao gênero memorialístico e suas diferenças em relação à autobiografia, e sim ao conceito filosófico e até mesmo

psicanalítico de memória. Wander Melo Miranda, em *Corpos Escritos* (1992), articula uma possível (in)diferença entre a autobiografia e o gênero memorialístico. Sua articulação começa com a distinção costumeira das duas instâncias: memória não trata da vida individual ou da história de uma personalidade, vistas como características essenciais da autobiografia. No texto memorialístico haveria o testemunho do escritor dos fatos que viu. “[...] mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida” (MIRANDA, 1992, p. 36). A nitidez dessa (in)diferenciação serve para apanhar o texto memorialista e forçar seu conteúdo político ou cultural. Entretanto, a autobiografia como exteriorização de uma experiência não perde seu caráter político ou cultural, “o mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos, ou, quando muito, serve de recurso metodológico [...]” (MIRANDA, 1992, p. 36). Para tanto, à guisa de recurso metodológico, para não causar confusão entre o que é memória e texto memorialístico e sua interpenetração na autobiografia, todas as vezes que nos referirmos ao gênero literário utilizaremos a rubrica: gênero/texto/discurso memorialístico.

O ensaio de Derrida é um fragmento de uma palestra transcrita e comentada em *A escritura e a diferença* (1995). Nessa palestra, Derrida trata de diversas questões filosóficas que envolvem os conceitos psicanalíticos e sua ambição é limitada a: “reconhecer no texto de Freud alguns pontos de apoio e isolar [...] aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico [...]” (DERRIDA, 1995, p. 182). Derrida quer desconstruir os conceitos de Freud, entretanto, iremos ressaltar da palestra somente os pontos em que

Derrida elabora a questão do sujeito e do tempo ao analisar um ensaio de Freud sobre o bloco mágico, um aparelho ou uma máquina que representaria, ainda que imperfeitamente, a memória para a psicanálise: “todos os modelos mecânicos serão experimentados e abandonados até a descoberta do *Wunderblock*, máquina de escrita de maravilhosa complexidade, no qual será projetado todo o aparelho psíquico” (DERRIDA, 1995, p. 183). A projeção do aparelho psíquico por Freud é para Derrida um ato metafórico e metaforizar o aparelho psíquico pelo bloco mágico é descrever uma das principais propriedades do tecido nervoso: a memória, entendida como “a aptidão para ser alterado de um modo duradouro por acontecimentos que só se produzem uma vez” (DERRIDA, 1995, p. 184). A partir dessa leitura metaforizada, Derrida conclui que: “a memória não é portanto uma propriedade do psiquismo entre outras, é a própria essência do psiquismo” (DERRIDA, 1995, p. 185). Analisando os neurônios, Freud constrói uma hipótese de que há na memória uma exploração, como abertura de um caminho, e este para o desconstrutivista é a “[...] via [...] aberta, quebrada, *fracta*, explorada” (DERRIDA, 1995, p. 184), e entre as explorações vai cogitar-se como se dá a memória:

[...] O traço³ como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e

³ A palavra *trace* em francês apresenta alguns problemas de tradução para o português, podendo ser traço, como apresentado em *A escritura e a Diferença* (1995) ou rastro, como apresentada em *Derrida e a Literatura* (2001) de Evandro Nascimento, porém nesta obra ele trata deste problema na tradução da palavra: “[...] a tradução de *trace* por ‘rastro’ não vai sem problemas, pois o próprio Derrida reconhece a estranheza do uso feito por ele do termo francês. Aquele que, em português, parece ser falso cognato de *trace*, ‘traço’, não deve, no entanto ser descartado desse tipo de pensamento. A despeito de traço corresponder normalmente a *trait*, já no próprio francês os dois termos *trace* (rastro) e *trait* (traço) se comunicam e Derrida tira proveito dessa relação. Outras traduções possíveis de *trace* seriam vestígio, impressão ou qualquer marca em geral. A etimologia do termo envia para o verbo *tracer* (abrir um caminho, indicar uma via, marcar os contornos de uma figura, desenhar, traçar) que este sim aproxima-se bastante de *trait*” (NASCIMENTO, 2001, p. 139). Verificado o problema na tradução desta palavra, Nascimento continua em sua determinação de um conceito para traço: “[...] basta que alguma coisa se inscreva para que o rastro dela ‘permaneça’, correndo, é claro, sempre o risco de um apagamento posterior. A realidade da coisa é o próprio rastro (*trace*). A ‘coisa em si’ nunca existiu, pois o que sempre ocupou o lugar da origem nada mais foi do que rastro, isto é, *marca* de uma inscrição ‘arcaica’ que não se deixa apreender na oposição presença/ausência, nem muito menos pode ser assimilada aos limites lococêntricos de uma *arkhé* fundamental. [...]” (NASCIMENTO, 2001, p. 140). E mais a frente: “toda a

invisível entre as explorações. Sabemos portanto já que a vida psíquica não é nem a transparência do sentido nem a opacidade da força, mas a diferença no trabalho das forças. Nietzsche dizia-o bem. (DERRIDA, 1995, p. 185)

Entre a ausência e a presença das explorações, ou seu traço, há a necessidade de entender que a memória é a força de uma experiência que depende da quantidade e da frequência de repetição de uma *impressão*, entendida aqui como algo que *impressiona* o psiquismo ou que permanece *impresso* na memória. Dessa forma, Freud entende que a exploração é resultado da passagem única de uma grande quantidade de impressão. Fato que leva Derrida a relacionar a dor com a memória: “a vida já está ameaçada pela origem da memória que a constitui e pela exploração à qual resiste, pela efração que não pode conter senão repetindo-a” (DERRIDA, 1995, p. 187). A efração⁴ é exatamente a fratura que tratávamos acima ao entender que a exploração é abrir um caminho, ou seja, realizar uma exploração pela efração, porém poder repetir uma impressão não nos diz que recuperamos a origem, visto que só existe repetição deste a primeira vez. Essa repetição originária é explicada por Adriana Corner Lopes do Amaral, em seu artigo “Sobre a memória em Jacques Derrida” no livro *Em torno de Jacques Derrida* (2000) organizado por Evandro Nascimento e Paula Glenadel, ao relacionar a repetição com a ideia de traço. Para ela, os “traços [...] marcam sua presença como uma ausência, a ausência do que já passou e com isso inauguram sempre, a toda hora, uma nova

difficuldade de compreensão de Derrida está provavelmente nesse tipo de ‘pensamento do rastro’ que não se pode conformar à lógica da identidade, a qual sempre busca um retorno a uma origem simples (transcendental ou empírica) como função da presença plena. O rastro é pois essa *impressão imotivada* na ‘forma’ como movimento de retenção e distensão da ‘unidade mínima da existência temporal’ [...]” (NASCIMENTO, 2001, p. 142).

⁴ “Eis mais um termo de difícil tradução e que articula grande parte dos argumentos de ‘Freud e a cena da escritura’ [...], a partir do verbo *frayer* e como tradução do alemão *Bahnung*, e no campo da fisiologia diz respeito a um fenômeno que consiste no fato de a passagem de um fluxo nervoso nos condutores se tornar mais fácil pela repetição. [...] *Frayen* quer dizer tornar praticável pelos passos e pela caminhada, abrir uma via, uma senda, um caminho; e em sentido figurado, aplainar as dificuldades, facilitar o acesso. Mas também significa frequentar ou dar-se com alguém” (NASCIMENTO, 2001, p. 165-6).

origem, em um presente que se renova a cada instante” (AMARAL, 2000, p. 31). Essa renovação repetida dos traços mostra que há a perda de uma noção clássica do tempo: “não há mais hierarquias e nem linearidade temporal: passado, presente e futuro” (AMARAL, 2000, p. 31). Essa repetição e a exploração fraturando a memória é um privilégio concedido à dor por Freud, assim Derrida concorda que “de certo modo, não há exploração sem um começo de dor e [cita Freud] ‘a dor deixa atrás de si explorações particularmente ricas” (DERRIDA, 1995, p. 187). Portanto, é essa repetição originária da dor que nos leva à nossa primeira análise de Silviano Santiago.

O primeiro conto que analisaremos de *Histórias Mal Contadas* (2005) está relacionado com a questão da dor como motivadora da narrativa. Entendemos, conforme Wander Melo Miranda (1992) ao comentar, principalmente sobre *Em liberdade*, romance publicado em 1981, que os textos de Silviano Santiago são “suplementos irônicos”:

Em Silviano Santiago, escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes. A menção reiterada do texto a outros através dos recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral. Contudo, tal individualidade parece afirmar-se na medida em que a leitura do texto alheio é acrescida de autoleitura, nos textos que funcionam como pré ou posfácios às obras do autor e nos quais ele próprio tece comentários e reflexões sobre elas [...] [e que] funcionam como suplemento irônico que aguça a atenção do leitor para a ambiguidade e a complexidade da prática escritural, cujo fundamento reside no confronto incessante entre verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso. (MIRANDA, 1992, p. 59)

A obra de Silviano Santiago é suplemento irônico de outras obras de outros escritores, o que estabelece um jogo intertextual entre as leituras de Santiago que esfacelam o centro gerador de discurso ou a noção de individualidade. Exemplar é o caso de *Em liberdade*, publicado em 1953, que suplementa ironicamente *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Entretanto, em nossa

análise, buscamos deslocar o que é suplementado de forma irônica dos dados autobiográficos de grandes escritores para os próprios dados autobiográficos de Silviano Santiago. Dessa forma, a diferença entre *Em liberdade para Histórias mal contadas* (2005) e *O falso mentiroso* (2004) é que não estamos mais tratando de um *texto alheio*, mas sim do próprio texto que a experiência do escritor significa. Sabemos que outros textos alimentam a autoleitura. Um escritor como Santiago não se abstém de jogar com a intertextualidade, como demonstrado por Miranda, todavia, o que se torna principal nestas duas obras, principalmente nos contos, é a semelhança com a autobiografia do escritor. Assim, Santiago se permite um novo confronto, uma nova reflexão entre “verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso” que buscamos ler em nossa análise.

Entendemos que cada um dos contos de *Histórias mal contadas* performa um suplemento irônico. E o primeiro suplemento irônico que analisaremos é a ideia de *borrão* do conto homônimo. O trecho é longo, mas essencial. No conto, o fato a ser narrado é visto como uma “cicatriz na memória”:

A cicatriz permanece tal sentinela da consciência. A sentinela guarda o túmulo do fato acontecido como se ali estivesse em traje de passeio completo, isto é, sem uniforme e sem obrigação formal de fazer relatório do acontecido ao superior hierárquico, a que dão o nome de ego. Quero chegar ao fato que jaz recoberto pela pele e os pelos da memória, lá cegarei através das lembranças magoadas que cercam a cicatriz, através do seu corpo vivo, que reluz e não é ouro. Pela cicatriz tentarei reprogramar, sob a cobertura dessa narrativa, a profundidade da antiga dor. Da ferida. Narrativa a ser escrita por cima dos lábios da chaga, que se fecharam, abrindo-os. A ser escrita de dentro do esquecimento do fato. Por cima da expulsão do fato. Borrando esquecimento e expulsão. Borrando o fato. Uma narrativa = um borrão. O dicionário diz que *borrão* significa rascunho. (Significa também indivíduo medroso. Deixa pra lá.) [...] Esta narrativa é tão íntima quanto um borrão, ou um rascunho. Quando a passar a limpo – e a passarei algum dia, não sei quando -, a versão final terá a forma dum mata-borrão, a absorver palavra depois de palavra, frase depois de frase, página depois de página. O borrão reclama tarefas futuras para virar um conto. (SANTIAGO, 2005, p. 37-38, grifo do autor)

Para se entender o conceito de *borrão* é preciso entender a cicatriz como uma sentinela que guarda o túmulo do fato acontecido, da dor. Ela recobre o fato a ser memorado com peles e pelos, formando a cicatriz que é a marca ou o traço deixado pelo fato narrado. E é explorando a cicatriz, fraturando-a que se chega à lembrança do fato. O narrador propõe que é preciso “reprogramar a profundidade da antiga dor”. Essa reprogramação é como vimos nas notas de Genet: interpretação do *eu passado* pelo *eu atual*. Derrida ao analisar Freud, como vimos, demonstra que a dor e a exploração, ou como frisamos, são abertura de caminhos, da mesma forma que é preciso reabrir a chaga que estava fechada e recoberta de pele e pelos para realizar a reprogramação.

1.4 O esquecimento e a expulsão

O narrador continua elaborando que a escrita se dá “dentro do esquecimento” e “por cima da expulsão”. A questão do esquecimento é trabalhada por Hugo Achugar em *Planetas sem boca – Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura* (2006). Para Achugar, há uma forte relação entre o que ele denominou de esquecimento e os textos memorialísticos latino-americanos. O texto memorialístico se constitui pelo “esquecimento” de alguns fatos, ou seja, pela seleção do que deve permanecer registrado. Pelo esquecimento, o texto memorialístico teria uma função “fixa que a vincula à tradição” (ACHUGAR, 2006, p. 141). A crítica de Achugar a essa relação é o que nos interessa:

E a memória? – que papel corresponde à memória? Ao que parece, a memória tem uma tarefa fixa que a vincula a tradição. No entanto, o acontecido nos últimos tempos não parece respaldar essa afirmação, essa distribuição de tarefas, segunda a qual a memória ficaria encarregada de preservar o relato oficial, ou hegemônico, baseando-se no “esquecimento” voluntário, ou involuntário, dos poderosos. Pelo contrário, a memória, para um amplo setor da sociedade contemporânea, teria a responsabilidade de

resgatar os esquecimentos a que haviam sido submetidos indivíduos, obras e fatos históricos (ACHUGAR, 2006, p. 141).

Os poderosos, ou melhor, os intelectuais caracterizados por Achugar como “homens, heterossexuais, brancos, letrados, classe média, ocidentais” (ACHUGAR, 2006, p. 143) promoviam o esquecimento de fatos que não os interessaram para a construção de uma cultura latino-americana, estabeleciam seus próprios arquivos. Essa construção pelo *esquecimento* torna-se um filtro ideológico desenvolvido por esses intelectuais para criar o que determinam como o caminho certo para o desenvolvimento das nações latino-americanas. Esquecer, para Achugar, ao analisar esses discursos hegemônicos é silenciar:

Paradoxalmente, durante essa mesma modernidade, consolidou-se um relato que acompanhou o surgimento de nossas nações, no século XIX, e que condenou ao “esquecimento”, ou ao “silenciamento”, a uma longa lista de indivíduos, criações e fatos históricos que não se conformavam com o novo projeto de progresso ilimitado da sociedade (ACHUGAR, 2006, p. 142).

O que fica claro com esses silenciamentos é a exclusão de discursos que perturbam a criação dessas nações, dessa cultura latino-americana. O que aconteceu no momento da análise de Achugar é o que ele denominou de “hiperinflação da memória [dos textos memorialísticos]” (ACHUGAR, 2006, p. 143) que, de certa forma, corrigem os silenciamentos por uma noção não mais fixa e vinculada à tradição, e sim deslocável:

[...] o que foi mudado no relato da cultura é o posicionamento dos personagens memória e esquecimento. Isto é, mais do que esquecimento e memória como entidades fixas e permanentes, deveríamos falar de “posições” a partir das quais esquecimento e memória cumprem diferentes funções, pois, definitivamente, não se tratariam de “noções” com valores fixos, mas de “noções” situacionais. (ACHUGAR, 2006, p. 143)

Ressaltamos que Silviano Santiago não representa esse intelectual descrito por Achugar. Ele, em suas leituras e autoleituras irônicas, permite não

somente quebrar com o ciclo de silenciamentos, mas refletir o que eles significam, por isso concordamos que o *borrão* se dá por dentro do esquecimento, e no caso específico deste conto o fato recoberto pela cicatriz trata da xenofobia sofrida pelo narrador em sua estada nos Estados Unidos. O fato a ser borrado pela narrativa no conto “Borrão” leva ao segundo suplemento irônico: a postura *de costas* do narrador perante a xenofobia americana. *De costas* é a maneira como o narrador tratará qualquer tipo de xenofobia nos demais contos. O narrador conta-nos sua viagem de ônibus pelo interior americano, partindo de Nova Orleans com destino a Albuquerque, porém, o fato acontece em uma parada realizada em Fort Worth. Dentro do ônibus, o narrador querendo integrar-se, conversa com um negro americano, sem saber se ele o entenderia, “meu inglês era fraco, fraquíssimo, mal dava para compor algumas frases convencionais, que eu envergonhado endireitava na cabeça antes de liberá-las pela boca” (SANTIAGO, 2005, p. 39). O narrador faz questão de frisar a data em que acontece o fato, para poder demonstrar que ser brasileiro na década de 60 não tinha um significado específico para o americano, “não sei se significava alguma coisa dizer a ele que eu era brasileiro” (SANTIAGO, 2005, p. 39). O lugar do brasileiro ainda não estava fixado no imaginário americano, dessa forma, o lugar do narrador não estava fixado em seu próprio imaginário até uma parada do ônibus em Baton Rouge, onde procura um banheiro:

Procurei como um espião em terreno inimigo o lugar do banheiro. Sorrateiramente. Descobri. Havia quatro portas de entrada para banheiro. Duas a duas. Um dos conjuntos de dois ficava ao lado de uma lanchonete limpa, guarnecida de metais brilhantes, e o outro conjunto, ao lado de qualquer coisa como um boteco pé-de-chinelo. As duas primeiras portas eram encimadas, respectivamente, pelos dizeres *Gentlemen* e *Ladies*; as duas outras portas eram encimadas, respectivamente, pelos dizeres *Men* e *Women*. Observei os dois conjuntos e fingi que não entendia. Será que fingi para mim? Ou só para o grupo de companheiros de ônibus? Será que não entendia mesmo a diferença nos dizeres? Optei pelo banheiro dos *Men*, como poderia ter optado pelo banheiro dos *Gentlemen*. Será que teriam dado a liberdade de escolha que me credito neste borrão? (SANTIAGO, 2005, p. 42)

A questão da opção por um dos banheiros é o que fará o narrador assumir sua postura perante a xenofobia. Os dois pares de banheiros aos quais o narrador finge não entender o significado demonstram abertamente a segregação racial. A lanchonete limpa e o boteco demonstram quem deveria entrar em cada banheiro. E o narrador escolhe livremente pelo banheiro encimado pelo dizer *Men*. Opta por se enquadrar na qualidade de migrante, visto que somente o cidadão americano branco pode ser o *Gentlemen*. Porém, resta uma dúvida: se tivesse optado pelo banheiro dos *Gentlemen* teria sido abertamente repreendido? De qualquer forma, a escolha tinha sido feita, e a escolha pelo banheiro dos *Men* tinha sua função. O narrador, ao entrar, observa que “no banheiro [...] só havia mulatos e negros” (SANTIAGO, 2005, p. 43). E quando retorna do banheiro diz: “[...] reparei que as duas lanchonetes acolhiam, respectivamente, fregueses brancos e fregueses mulatos e negros. De relance redescobri a segregação, que tinha descoberto nos bondes de Nova Orleans, onde os pretos tinham de viajar em pé” (SANTIAGO, 2005, p. 43-44). O narrador então quer mostrar que conhece a posição que ocupa e que não poderia ficar fora do “sistema” que os banheiros formavam, o que representaria a marginalidade: “no sistema dual [em que] cada um tem que se encaixar – cá ou lá, lá ou cá – por sua própria conta, responsabilidade e risco. Cabia a mim me encaixar no sistema” (SANTIAGO, 2005, p. 44). Não havia opção, havia somente a possibilidade de saber se encaixar corretamente no sistema dos banheiros. Porém, a dúvida “irônica” ainda desassossega o narrador: “Por que fui entrar no banheiro dos *Men*? Será que estava definindo e selando meu destino de estrangeiro nos Estados Unidos? Estaria para sempre me encaixando numa minoria, numa nação que se organizou em sucessivas e diferentes minorias?” (SANTIAGO, 2005, p. 44). Certamente o narrador de “Borrão” sabe as respostas às suas perguntas, da mesma

forma que Silviano Santiago também conhece a resposta de forma performática. Em entrevista concedida a Helena Bomery e Lúcia Lippi Oliveira, em 2002, o escritor trata da maneira como encara as diferentes culturas dos países em que esteve e como eles se relacionam em sua produção ensaística e literária:

Eu não consigo essencializar nem o Brasil, nem a Europa, ou a França ou os Estados Unidos. Estou sempre desconstruindo os Estados Unidos pela França, ou desconstruindo a França pelos Estados Unidos, ou desconstruindo o Brasil pela França e pelos Estados Unidos. Estou sempre fazendo esses jogos, de tal forma que qualquer escrito meu é inseparável de minha formação plural. (SANTIAGO, 2002, p. 165)

Não essencializar nenhum país e prosseguir desconstruindo um pelo outro representa a mesma postura que o narrador assume, como veremos ao fim do conto. Isso é entender e fazer da sua formação plural o seu modo de ser, de refletir. Como Santiago afirma na entrevista: são jogos entres as culturas e não aceitar uma cultura ou outra é a forma de entendê-las.

A viagem de ônibus prossegue e os passageiros mudavam: “a população do ônibus ganhava novo colorido. Desciam os negros, na sua maioria longilíneos, vestidos de terno e gravata, barbeados; subiam os mexicanos, gordotes e baixinhos, chamados de *chicanos*” (SANTIAGO, 2005, p. 45). E com a mudança dos passageiros o sistema de banheiros também tinha que se enquadrar: “nos banheiros dos *colored* haviam acrescentado duas outras palavras. Embaixo de *Men* e *Women*, sob a forma de legenda, estavam as respectivas traduções em espanhol: *Hombres* e *Mujeres*. Os passageiros não podiam ter dúvida” (SANTIAGO, 2005, p. 46). A segregação racial era clara, porém mesmo assim, o narrador ainda passaria pelo trauma que move a narrativa, a cicatriz. Chegando a Fort Worth, o narrador procura um lugar para almoçar:

Almoçaria num bom restaurante da cidade. Tomei um táxi. Pedi sugestão ao motorista. Ele sugeriu e me levou ao endereço aprazado. Não me lembro do nome do restaurante nem do endereço. Seria demais que os lembrasse hoje, depois de tê-los cicatrizado por tantos anos. O restaurante era chique e imaginava que poderia saborear tranquilamente um *T-bone steak*, ou as famosas *ribs* do Texas. (SANTIAGO, 2005, p. 46)

Mais uma vez o narrador prossegue em seu processo de construção da dor. Mesmo tendo se enquadrado no banheiro dos *Men*, entre mulatos, negros e *chicanos*, resolve procurar um restaurante “chique”. Precisava ainda saber o que aconteceria se tivesse entrado no banheiro dos *Gentlemen*. Dessa forma, o final da narrativa, do *borrão*, demonstra como funciona a segregação racial e qual a postura que o narrador das *histórias mal contadas* assume:

Entrei, escolhi uma mesa e tomei assento. Esperei o garçom. Esperei. Esperei. Os garçons não passavam pela minha mesa. Não recebi o cardápio nem me ofereceram o tradicional copo com água gelada. Fiz sinal, inutilmente. Atendiam a todas as outras mesas. Esperei dez, quinze minutos. Em vão. Esperei meia hora. Disso me lembro bem. A dor não se reconheceu ferida, por isso deve ter sido tão rápida a cicatrização. Levantei e saí do restaurante sem ter degustado as famosas *ribs* do Texas. Quantos olhos me seguiram até a porta? Não sei. Estava de costas. (SANTIAGO, 2005, p. 47)

O ato de ignorar o migrante torna o sujeito invisível, silencia aquele que não pode compor a cultura pelo interdito dos poderosos. O narrador, ao esperar, percebe sua condição e ao sair assume sua postura perante toda a xenofobia americana: não quis saber quantos olhavam-no, não se importou em saber se era de fato “repreendido” pelos olhares dos clientes do restaurante. Assumiu a postura *de costas* para a segregação racial. A narrativa é a forma de refletir essas explorações da memória, além de determinar como devemos ler as ações dos diversos narradores nos contos de Silviano Santiago.

Para concluirmos a questão do esquecimento, vemos que a narrativa é, portanto, o *borrão*, “uma narrativa = um borrão” (SANTIAGO, 2005, p. 37). O narrador procurou o significado dessa palavra no dicionário: um rascunho, e em

parênteses ressaltou ironicamente que também significa medroso, apesar de querer deixar de lado esse significado, porém a própria narrativa é a prova de que não deixou este significado de lado, utiliza dele para poder narrar. E esta relação do rascunho com o medo demonstra a ligação entre a dor e a memória. Como rascunho, a narrativa é sempre um processo de resgate do *eu passado* para impedir ou reinterpretar o silenciamento. A questão do medo, portanto, não é posta sem motivações profundas, ela representa o ato corajoso de Santiago e dos escritores latino-americanos, analisados por Achugar, que é exatamente uma reflexão sobre os silenciamentos promovidos por aqueles intelectuais.

Além do esquecimento, temos a questão da expulsão, “por dentro do esquecimento, por cima da expulsão”. A questão da expulsão nos leva ao operador central do nosso trabalho com o espectro. Trataremos do espectro durante todo o percurso de nossa leitura, portanto, as ideias de Jacques Derrida em *Espectros de Marx – o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* (1994B) perpassam todo o texto a partir das ideias de *obsidiologia*, *efeito de viseira* e *o trabalho com o luto*. A primeira ideia que precisamos entender é a *obsidiologia* entendida como a busca do espectro que ronda as teorias de Marx, ou seja, está perseguindo um espectro/fantasma: para poder finalmente “exorçoanalísá-lo” (DERRIDA, 1994B, p. 70). Vemos aqui que este é o mesmo gesto produzido por Santiago no conto, “por cima da expulsão” busca em suas lembranças analisar os esquecimentos para poder exorcizá-los como a corrigir ou refletir os silenciamentos. Um espectro é diferente de um espírito, segundo as considerações de Derrida: “[...] um espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito” (DERRIDA, 1994B, p. 21), ou seja, possui uma forma quase-material, é um “não objeto”, da mesma maneira que a memória é algo que

não está presente mas que se presentifica pelo ato de escrever, como vimos é um traço, “esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber” (DERRIDA, 1994B, p. 21), a memória foi silenciada pelo esquecimento, por questões culturais e políticas, e como espectro elas coexistem com o que foi selecionado por aqueles intelectuais, é algo que permanece invisível, ou é “a coisa que está invisível, ela *não é nada* de visível [...], no momento em que se fala dela, e para se perguntar se ela reapareceu. Ela ainda não é nada que se possa ver quando se fala dela” (DERRIDA, 1994B, p. 21, grifos do autor). Sabemos dos silenciamentos, falamos deles, mas eles não se tornam presentes porque foram forçosamente esquecidos, porém eles ou os espectros nos observam pelo *efeito de viseira*: “não vemos quem nos olha” (DERRIDA, 1994B, p. 22):

Essa Coisa que não é uma coisa, essa Coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quando ela reaparecer. Esta Coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda a especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. (DERRIDA, 1994B, p. 22)

A memória, o que foi silenciado ou a lembrança é essa Coisa que nos observa e a qual só podemos observar a não ser pelo *efeito de viseira*, ou seja, não a veremos mais em “carne e osso”, somente pela dessincronia temporal, enquanto ela nos vê e nos desassossega, borramos a sua presença, temos que narrá-la enquanto ela é motivo da dor. E para entender o espectro é preciso sair do tempo clássico, como veremos mais adiante ao voltarmos à questão da anacronia. Por fim, para conjurar um espectro, realizar a *obsidiologia*, que nos observa pelo *efeito de viseira*, precisamos realizar o *trabalho com o luto* que “[...] consiste sempre em tentar ontologizar os restos, torná-los presentes, em primeiro lugar em *identificação* os

despojos e em *localizar* os mortos [...]” (DERRIDA, 1994B, p. 24). *Trabalhar com o luto* é poder identificar o espectro e localizá-lo ou significá-lo, porém esse trabalho não é simples, há a necessidade de uma validação desse espectro: “[...] é preciso saber quem está enterrado onde – e é preciso (saber – assegurar-se) que, nisso que resta dele, há resto [...]” (DERRIDA, 1994B, p. 24). O espectro da memória por meio das explorações da dor aparece e pelo ato da escrita nos asseguramos da validação do que resta desse espectro ou do que ele significa.

Essa validação mediada pelo *trabalho com o luto* se dá no conto de Santiago pela ideia de mata-borrão, a forma final do borrão ou da narrativa: “o borrão reclama tarefas futuras para virar um conto” (SANTIAGO, 2005, p. 38). Para entendermos a relação da memória com o futuro, devemos continuar a nossa leitura de “Freud e a cena da escritura” (1995).

1.5 O tempo e o sujeito da memória

As ricas explorações, tratadas por Derrida ao ler Freud, são as experiências vividas e entendidas como traços, abertura de caminhos, explorações: “[...] a vida se protege pela repetição, o traço, a diferença”, porém nos alerta o filósofo: “[...] é preciso ter cuidado com esta formulação: não há vida *primeiro* presente que viria *em seguida* a proteger-se, a adiar-se, a reservar-se na diferença” (DERRIDA, 1995, p. 188, grifos do autor). Como mostrou Amaral (2000), vemos aparecer com os grifos do filósofo uma necessidade de rediscutir o tempo, “é preciso pensar a vida como um traço antes de determinar o ser como presença” (DERRIDA, 1995, p. 188), e pensar dessa forma é eliminar dentro do pensamento de Freud o antes e o depois (a primariedade e a posteridade, *nachiräglich*), isso é o que Derrida insiste com a ideia

de atraso: “é portanto o atraso que é originário” (DERRIDA, 1995, p. 188). Em uma nota, Derrida nos explica que “[...] pela palavra *atraso*, é preciso entender outra coisa diferente de uma relação entre dois presentes; é preciso evitar a representação seguinte: só acontece num presente B o que devia (teria devido), produzir-se num presente A (‘anterior’)” (DERRIDA, 1995, p. 188, grifo do autor). Para suplementar essa ideia, Derrida acrescenta a necessidade de pensar a exploração não apenas como força, mas também como lugares (Cf. DERRIDA, 1995, p. 189), e estes lugares não estão nem fora nem dentro, nem no mundo nem na interioridade psíquica, assim, a ideia de espaçamento⁵ é a maneira de resolver essa dificuldade aparentemente inconcebível de um tempo anacrônico, “[...] do tempo puro, da temporalização pura naquilo que a une ao espaçamento: da periodicidade” (DERRIDA, 1995, p. 190), e continua, “só o recurso à temporalidade e a uma temporalidade descontínua ou periódica permite resolver a dificuldade e dever-se-ia pacientemente meditar suas implicações” (DERRIDA, 1995, p. 190-191), e uma dessas implicações seria o desfazimento da necessidade de uma quantidade de impressão para que haja a exploração entendida pelo espaçamento e não por um antes e um depois, assim:

[...] Não existe texto presente em geral, nem mesmo há texto presente-passado, texto passado como tendo sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte algum presente, constituídos por arquivos que são *sempre já* transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. (DERRIDA, 1995, p. 200, grifos do autor)

⁵ “[...] O espaçamento, interrompendo toda identidade consigo, faz com que um elemento só funcione e signifique a partir do *traço* nele dos outros elementos da cadeia, sendo necessário que um intervalo separe daqui que não é ele próprio para que ele possa ser ele próprio. Como o traço é a relação de intimidade do presente com seu fora, a abertura à exterioridade em geral, ao não próprio, etc., a temporalização do sentido é desde o começo ‘espaçamento’ (o tornar-se espaço do tempo). [...] O espaçamento como indicador de um ‘fora’ marca, em relação ao ‘sujeito da escritura’, a impossibilidade de estar presente em si, pois o traço não se deixa resumir na simplicidade de um presente. O espaçamento marca o tornar-se ausente e o tornar-se inconsciente do sujeito” (SANTIAGO, 1976, p. 33-34, grifos do autor).

Eliminam-se, dessa forma, algumas possibilidades clássicas do tempo para pensar uma que só se analisa pelo atraso, como se um texto não pudesse ser lido e somente relido (“*sempre já* transcrições”). “O texto que se denomina presente só se decifra no pé da página, na nota ou *post-scriptum*” (DERRIDA, 1995, p. 200), ou seja, só pode ser reconstituído. Esse tempo é o tempo produzido nas narrativas e na filosofia: “O *post-scriptum*, que constitui o presente passado como tal, não se contenta, como talvez o tenham suposto Platão, Hegel e Proust, com despertá-lo ou revelá-lo na sua verdade. Ele o produz” (DERRIDA, 1995, p. 204). É o tempo da memória que aparece: “a intemporalidade do inconsciente não é sem dúvida determinada senão pela oposição a um conceito corrente de tempo, conceito tradicional, conceito da metafísica, tempo da mecânica ou tempo da consciência” (DERRIDA, 1995, p. 204). Já para Amaral (2000), a memória é entendida como narrativa: “lembrar seria um ato, portanto ação, narração, narrativa e não memória”, visto que “a memória estaria guardada em segredo e só voltaria se fosse narrado no presente (outro presente), e isto que reaparece, no exato momento em que surgisse, deixaria de ser memória e passaria a ser narrativa” (AMARAL, 2000, p. 33). A ideia necessária de desestruturação do tempo (anacronia) para entendermos a memória como narrativa fica clara com a descrição do bloco mágico, ponto central da palestra de Derrida ao demonstrar o que é a *presença do presente*.

Freud procurava por uma máquina para comparar com a memória, e todas as máquinas antes do bloco mágico não respondiam a duas exigências feitas por ele: a conservação indefinida e o poder ilimitado de recepção, ou seja, não conservar indefinitivamente a exploração ou o que foi escrito, e não receber ilimitadamente novas memórias ou novos escritos. E é o bloco mágico que reúne em si essa dupla exigência: “uma superfície de recepção sempre disponível a marcas

duradouras das inscrições recebidas” (FREUD *apud* DERRIDA, 1995, p. 215). O bloco é uma tábua de cera que tem sob sua superfície uma folha fina presa por cima e livre por baixo e qualquer objeto de ponta aguda pode marcar o bloco mágico, eliminando a necessidade de um lápis ou giz, fato que prendia os outros aparelhos ao ato de escrever que deixaria de lado impressões diferentes, como por exemplo, a marca da palma da mão sobre os outros aparelhos. A folha que cobre o bloco mágico poderia ser removida destruindo o que foi registrado pronto para ser novamente utilizado. O diferencial do bloco mágico é que com determinada iluminação todas as camadas de registros aparecem umas por cima das outras na tábua de cera. Assim, o bloco mágico possui três características essenciais: permanência do que foi escrito, sucessão dessas escritas e a simultaneidade dessas camadas de escrita, visto que um registro sobre o outro não nos permite perceber qual foi realizado antes ou depois, assim

[...] Freud, reconstruindo uma *operação*, não pode reduzir nem o tempo nem a multiplicidade de camadas sensíveis. E vai ligar um conceito descontínuo do tempo, como periodicidade e espaçamento da escritura [...] e que, uma vez mais, se encontram construídas, consolidadas, confirmadas e solidificadas no bloco mágico. (DERRIDA, 1995, p. 219)

Percebe-se as diversas profundidades das camadas psíquicas, visto que quando há a retirada da folha de papel do bloco a consciência é apagada, segundo a metáfora de Freud, e desse apagamento e não resgatabilidade é possível definir um sujeito e um limite para bloco mágico:

[...] Só somos escritos escrevendo, pela instância em nós que sempre já vigia a percepção, quer ela seja interna quer externa. O “sujeito” da escritura não existe se entendemos por isso alguma solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um *sistema* de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. No interior dessa cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico. (DERRIDA, 1995, p. 222, grifo do autor)

O sujeito como relações das diversas camadas é um sujeito múltiplo, não passível de uma determinação única de si mesmo, e por ele ser dessa forma indecidível, o tempo para ele já não pode ser também o tempo clássico, ele não se resgata camada por camada, sucessivamente, por meio da escrita, só há um espaço no bloco mágico e não um registro temporal de cada marca, como demonstramos com a ideia de espaçamento. Jean Genet, em suas notas, observa que não resgata um *eu passado*, e sim, se relaciona com os diversos sujeitos passados (camadas de si mesmo) em profundidade, sem conseguir determinar um tempo mecânico para cada uma das relações, vê o passado como ele se apresenta. Da mesma forma, Eneida Maria de Souza entende o sujeito a partir da questão da ruptura com o tempo clássico, em sua obra *Tempo de pós-crítica*:

Na supressão do conceito de tempo positivista – o passado como fonte de conhecimento futuro – apaga-se o pressuposto de existir certa continuidade na transmissão de experiências, uma vez confirmada sua duração instantânea. A reescrita do passado resgata no presente essa dimensão, ao recompor e refazer tramas, sem qualquer intenção de reconstituição de verdades ou da ilusória autenticidade de um relato de vida. O sujeito, enquanto efeito de dispositivo representativo, desaparece também na representação, vendo-se impossibilitado de ser recuperado ou restaurado como memória e identidades uniformes. (SOUZA, 2007, p. 29)

O sujeito não é restaurado pelo que foi lembrado e sua identidade não é uniforme, mas múltipla, cheia de camadas como estamos elaborando. O ato da escrita ou *borrar* pela memória tem relação com o futuro, impossibilitando resgates de situações passadas ou mesmo revivê-la, o que permite somente uma nova elaboração ou reflexão do passado para entender o futuro. “Dotado de uma memória falsa do passado, é através da reunião das metades partidas de sua história pessoal que se restaura o objeto dividido em fragmentos, recompondo-se o fio do destino” (SOUZA, 2007, p. 100). A memória do passado é falsa para Souza porque um resgate do passado não é possível, o que vai nos levar à questão da sinceridade

dos discursos autobiográficos que trataremos nos próximos capítulos. O sujeito e sua história são vistos como fragmentos, metades ou camadas, como vimos com Derrida, e o que se restaura é o fio do destino, ou seja, o que ainda acontecerá. O passado tem sentido no futuro, ou como Derrida diz em *Espectros de Marx* (1994B): “o porvir é sua memória” (p. 57).

Dessa conclusão sobre a relação do sujeito com o tempo, temos um limite do bloco mágico: a questão do psiquismo do sujeito: “[...] a analogia de um tal aparelho de auxílio deve encontrar em algum lugar um limite. O bloco mágico não pode ‘reproduzir’ do interior o escrito uma vez apagado; seria verdadeiramente um bloco mágico se pudesse fazê-lo como a nossa memória” (FREUD *apud* DERRIDA, 1995, p. 223). E Derrida continua: “A multiplicidade das superfícies dispostas do aparelho é, abandonada a si própria, uma complexidade morta e sem profundidade” (DERRIDA, 1995, p. 223). Portanto, essa impossibilidade do bloco mágico de não resgatar a memória exatamente como faz o nosso psiquismo torna o bloco mágico morto, porém, precisamos entender que nas escritas autobiográficas o mesmo acontece, não há um resgate eficaz do passado, e somente uma (re)elaboração para o futuro. O que é questionável também é se nossa memória também é capaz de resgatar de forma verdadeira o passado ou se ela possui o mesmo limite.

A ambição de Derrida prossegue na palestra seguindo e extrapolando seu objetivo inicial, porém nossa ambição é menor, está em torno do que é a memória para as escritas autobiográficas de Silviano Santiago. Portanto, esse limite do bloco mágico está relacionado ao psiquismo do sujeito, o que extrapola nosso campo teórico, porém, é sobre esse e nesse limite que discutimos as questões autobiográficas, propondo que a escrita autobiográfica seria o aparelho ou a máquina ideal para performar a memória apesar de limitada.

A ideia de desestruturação do tempo também está presente em *Espectros de Marx* (1994B) a partir de uma fala de Hamlet interpretada por Marx: “the time is out of joint”, e traduzida de diversas formas para o francês, enumeradas por Derrida:

[...] se trata aqui do mundo, a disjunção temporal: “The time is out of joint”, o tempo está *desarticulado*, demitido, desconjuntado, deslocado, o tempo está desconcertado, concertado e desconcertado, *desordenado*, ao mesmo tempo desregrado e louco. (DERRIDA, 1994, p. 34-5)

Essa desordenação do tempo é entendida com relação ao tempo presente que, à maneira do espectro, tem suas idas e vindas, visto que começa sempre por retornar: “[...] o presente é o que passa e se demora nessa passagem transitória [...], no vai-e-vem, *entre* o que *vai* e o que *vem*, no meio do que parte e do que chega, na articulação entre o que se ausenta e o que se apresenta” (DERRIDA, 1994, p. 43). Derrida denomina essa ideia do tempo, essa anacronia como *presença do presente*, percebendo que: “[...] a disjunção necessária [...] é de fato a do presente – e com isso a condição do presente e da presença do presente” (DERRIDA, 1994, p. 46). A *presença do presente* é tornar o passado presente, como vimos em Jean Genet e Silviano Santiago, e é também tornar o futuro presente, como ressaltado por Santiago ao demonstrar que a forma final do conto é a do mata-borrão. Amaral diz que a ideia de futuro para Derrida é vaga, visto que é “[...] um presente que está sempre sendo elaborado, e se vai ocorrer no futuro, o que é apenas uma previsão, lá também ele será presente e não passado, ou seja, com a mesma performance” (AMARAL, 2000, p. 32). O espaçamento do tempo ou a presença do presente é exatamente desconstruir ideias como passado, presente ou futuro para uma ideia de que somente há a presença dessas instâncias temporais em um único lugar, todos os tempos estariam presentes no presente. A forma suscitada para representar essa presença do presente por Santiago em seu conto é o mata-borrão, uma ferramenta

que evita que o excesso de tinta possa borrar o que foi escrito, manchando o mata-borrão e não o papel em que se escreveu. Porém, o que permanece exatamente da mesma forma que no bloco mágico não é o escrito e sim a marca que foi deixada no bloco ou o excesso de tinta no mata-borrão. Entendemos que o mata-borrão é onde todas as marcas da escrita permanecem, e que poderão ser resgatas pela memória sem determinações temporais, visto que todas as explorações registradas estão ocupando o mesmo espaço, impossibilitando-nos de saber qual foi realizada originariamente. Essas explorações estão a nos observar como o espectro: olhamos para elas e não percebemos o que elas significam, e somente quando o aparelho da memória, o bloco mágico ou o mata-borrão, funciona pelo *trabalho com o luto*, percebemos que estamos na realidade realizando um trabalho para o futuro:

No fundo, o espectro é o porvir, ele está sempre porvir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir: no porvir, diziam as potências da velha Europa no século passado, é preciso que ele não encarne. Nem em público, nem às escondidas. No porvir, ouve-se por toda a parte hoje, é preciso que ele não re-encarne: não se deve deixar re-vir posto que é passado. (DERRIDA, 1994, p. 59-60)

Esse gesto para o futuro busca absorver a narrativa, palavra por palavra, para uma *tresvalorização dos valores* que a escrita autobiográfica representa: “o porvir é a sua memória” (DERRIDA, 1994, p. 57). Somente entendendo ou refletindo o passado, deslocando os silenciamentos, e *trabalhando com o luto* é que poderemos perceber que o passado não pode “re-vir” ou existir novamente, e que nossa presentificação do passado só tem um único objetivo:

Mas o que significa o esquecimento escolhido? Evidentemente não parece querer dizer simplesmente o esquecimento, mas o “enterro” e a consequente edificação do monumento. Ou seja, a fixação, no espaço e no tempo, de um fato passado para que não seja esquecido/ignorado/silenciado e, ao mesmo tempo, poder continuar em frente sem que a constante lamentação impeça a ação futura. (ACHUGAR, 2006, p. 164)

O espectro é algo que não podemos esquecer e não algo que devemos reviver, ele não pode re-encarnar. Quando reavivamos o passado ao remexer na cicatriz recoberta de pele e de pelos estamos procurando interpretar o que ela tem a significar para o futuro que também se torna presente no momento do *trabalho com o luto*: saber quem está enterrado onde e assegurar-se de que o que foi encontrado tem algum significado, ou como nos explica Amaral: “a memória jamais restitui, ao contrário, *mostra o que falta*” (AMARAL, 2000, p. 36, grifos da autora). No caso do conto *Borrão*, vemos que o fato *borrado* pela memória é reinterpretado pela forma que o narrador irá encarar a questão de ser migrante em um país xenofóbico: *de costas* para o preconceito para toda e qualquer forma de fixação de significados culturais, como vimos na entrevista citada, em que ele promove um jogo desconstrutor entre as culturas dos diversos países que compõem sua formação plural: “[...] acho que é esse jogo de forças que me seduz” (SANTIAGO, 2002, p. 165).

E esse jogo que seduz é produzido pelas diversas narrativas que estamos analisando e que ainda iremos analisar, Amaral prossegue tratando da importância de entender a memória como uma narrativa escrita, já que não há passado e sem a escrita a memória se perderia com a morte do ser. O ato de escrever seria a maneira de manter essa memória, por isso o limite do bloco mágico é nosso ponto de partida, por mais irrecuperável que seja cada uma das camadas do bloco, todos os registros estão ali guardados, mesmo sem a possibilidade de um resgate dos registros numa sequência cronológica.

A diferença é que a memória do ser se extingue e é absorvida por outras memórias, mas algum tipo de presença é sempre exigida, senão do ser do outro e assim no pensamento da presença do presente tudo seria performativo, não só a fala mas também a escritura, que pertence a cada novo contexto, fundando outro tipo de presença [,uma nova origem]. O ser se apaga e a escrita se inscreve. Para Freud, com a escrita o sujeito que

deveria mesmo se apagar se inscreve, nela e para além dela. Mas melhor seria dizer que o ser se inscreve em se apagando [tornando-se, assim, traço]. (AMARAL, 2000, p. 37)

A memória como performativa ou encenação, se utilizarmos o conceito de Freud, será revista quando no segundo capítulo, analisarmos a autobiografia. O que queremos ressaltar é essa impossibilidade de resgatar a origem, pois todas as vezes que presentificamos o presente temos uma nova origem, uma nova (re)elaboração do ser, no caso pela escrita, ou como Derrida colocou “só somos escritos escrevendo”, quando relacionamos as diversas camadas que nós somos como sujeito, e essa escrita do sujeito só se dá quando ele se escreve se apagando, ou seja, assumindo sua faceta de traço, como Amaral defende que: “a escritura é na verdade uma narrativa escrita e não oral [...]” (AMARAL, 2000, p. 37), e o escrito responde por quem escreveu. O escrito é, entretanto, performance, ou seja, o instante que se quer escrito é repetição, “mas sempre o que se terá será uma mera reprodução, cópia, que nunca será perfeita, e já sempre diferente, em diferença” (AMARAL, 2000, p. 38). Essa imperfeição entre o escrito e o real, é que vai fazer da escrita autobiográfica uma questão interminável, e será ponto de discussão constante na obra de Silviano Santiago. Como Genet já questionou, Santiago também faz o mesmo com a verdade, a sinceridade da memória e a experiência narrada, dessa forma “o instante do resgate se torna mais importante do que o instante a ser resgatado, ou seja, a origem é reinaugurada” (AMARAL, 2000, p. 39).

Portanto, o ato autobiográfico não é resgatar o passado, é reinaugar a origem, em que o mais importante é o gesto de resgate e não o que foi resgatado, a linguagem não é capaz de resgatar o estado defunto ou estranho, mas sim vê-los pelo sujeito que somos agora. “A ideia de passado fatalmente se modifica. Dele só fica a memória, ou seja, resgatamos o passado, de acordo com necessidade e

anseios atuais” (AMARAL, 2000, p. 40). A origem dessa necessidade e desse anseio, ou desassossego, ou *borrão*, como Santiago denominou com todas as suas implicações, cria a necessidade da escrita da memória, da escrita autobiográfica em se apagando, pois o que resta depois da morte do sujeito é o escrito, é com ele que se promove o *trabalho com o luto*. Escrever, portanto, é tornar o sujeito traço, presente e ausente, “[...] é sempre e apenas no presente que as verdades, as ideias, os discursos, são produzidos, e antes de fundar certezas baseadas em um passado que não existe, desconstitui o sujeito, o tempo e a própria história” (AMARAL, 2000, p. 41-42).

Assim, o presente, o passado e o futuro ocupam o mesmo espaço pela presença do presente, por essa reinauguração constante da origem. Vamos concluir com Amaral as consequências desse pensamento derridiano sobre o sujeito e o tempo, as questões estão colocadas dessa forma: “um presente praticamente absoluto, a vida seja um traço, a memória se torne narrativa, toda ausência se torne presença, e fala e escrita convivam sem oposição” faz com que convivamos com a incerteza de que “nenhum sentido é mais previamente dado e deve então sempre ser buscado, em um processo sempre em curso. Nada está pronto, tudo está se fazendo, sempre a vir, a vida, o tempo, a própria desconstrução” (AMARAL, 2000, p. 42). Esse fazer do futuro um sempre caminhar é a conclusão a que chega Amaral, ao perceber que estamos sempre limitados ao presente e vivendo de um desejo pelo passado ou pelo futuro, ambos que se tornam presente cada vez que os pensamos, principalmente na narrativa, foco de nosso estudo. Estamos, por fim: “presos ao caminhar não ao chegar” (AMARAL, 2000, p. 42).

Dessas considerações sobre a obra de Derrida, queremos fixar alguns conceitos que serão utilizados por nós no trabalho que se procede: o **espectro**, o

trabalho com o luto, o **sujeito múltiplo** e a **presença do presente**. O **espectro** comparado com a memória seria aquilo que deveria estar enterrado, mas insiste em nos observar e que só podemos observar pelo *efeito de viseira*, ou seja, sempre esteve e está ali desassossegando o sujeito e que causa a dor que produz o ato da memória, da narrativa. É **espectro** visto que não se materializa jamais e não está morto, já que não deixou de aparecer ou significar para o sujeito. Desse relacionamento do sujeito com o espectro como memória é preciso realizar o **trabalho com o luto**, o trabalho com o que restou do passado ou do espectro, do que deveria estar morto, mas insistentemente nos perturba. **Trabalhar o luto** é dar sentido para a memória para o porvir. O **sujeito múltiplo** é aquele que não pode se definir como um sujeito clássico ou cartesiano, pois, ao pensar em si, sempre se descobre em camadas e cada vez que se narra na autobiografia resgata uma nova camada, um novo múltiplo. E ao pensar na impossibilidade de um resgate do passado só pode se analisar pelo **presente que se torna presença** a cada instante sempre pensando num porvir, pois sabe que o que restará é sua escrita, o bloco mágico ou o mata-borrão, máquinas representativas de sua memória.

Estabelecido o sujeito e o tempo em que esse sujeito se manifesta, podemos pensar o que é a autobiografia na obra de Silviano Santiago, primeiramente com uma definição clássica de Lejeune, mas mesmo assim produtiva dentro das concepções que queremos para nosso entendimento do ato autobiográfico, passando para conceitos contemporâneos oriundos da discussão de uma possível verdade nos discursos autobiográficos.

CAPÍTULO 2 - QUESTÕES AUTOBIOGRÁFICAS

Vivo de revivência. Sobrevivo a mim.
(SANTIAGO, 2005, p. 76)

2.1 Um conceito de autobiografia

Philippe Lejeune é o ponto de partida para se pensar a escrita autobiográfica de Silviano Santiago, primeiramente por diferenciar a autobiografia da autobiografia ficcional, o que possibilitará delimitar um conceito, a partir do gesto autobiográfico de Santiago, denominado por ele mesmo de autoficção. O principal ensaio de Lejeune, “O pacto autobiográfico”, foi publicado pela primeira vez em 1975, e reunido em 2008 a outros ensaios de sua autoria e traduzidos por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, sob a organização da primeira, no livro *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet* (2008). Essa edição reúne quase 30 anos de reflexão do teórico sobre a autobiografia e nos permite reavaliar a contribuição de Lejeune para o entendimento do gênero e suas subsequentes modificações, entre elas a autoficção, gênero pouco explorado pela crítica brasileira, mas interpretado ironicamente por Silviano Santiago.

Neste ensaio, Lejeune procura definir a autobiografia, embora a pergunta que abre o artigo aponte para uma produtividade teórica não limitada a uma simples definição: “seria possível definir a autobiografia?” (LEJEUNE, 2008, p. 13). A possibilidade de definição, vista a partir dessa pergunta, mostra o perigo da criação de um conceito que feche todo um sistema em torno do autobiográfico. Lejeune, ao começar o ensaio com essa pergunta, deixa claro que há uma teorização, mas para além dela, ele pretende contar sua história da leitura do autobiográfico e não realizar somente uma tentativa definidora.

Lejeune, ao procurar esclarecer sua definição, assume a postura de um leitor, acima de um teórico, “situando-[se] como um leitor contemporâneo que tenta

achar uma ordem em uma massa de textos *publicados*, cujo tema comum é contar a vida de alguém” (LEJEUNE, 2008, p. 13, grifo do autor). Ser um leitor contemporâneo é olhar o texto com um horizonte mais amplo, tentando esclarecer e não definir, e já vimos que esse sujeito contemporâneo é *múltiplo* e como ele percebe o tempo nessa multiplicidade a partir da *presença do presente*. O teórico, ao assumir uma postura autobiográfica perante o texto crítico, torna-se, como vimos, *arconte* do seu objeto em análise, produzindo o que Eneida Maria de Souza denominou de *saber dramático*.

Como ponto de partida, Lejeune resgata sua definição de pesquisas anteriores sobre autobiografias de escritores europeus e a transcreve com algumas modificações: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Sua definição tenta cercar um tipo específico de escrito que faz parte de seu objeto de estudo e, ao fazê-lo, exclui dali outros gêneros literários que não o interessam, pelo menos não nesse período de pesquisas, como é o caso do texto memorialístico, da biografia, do romance pessoal, do poema autobiográfico, do diário, do autorretrato e/ou do ensaio. Cada um desses gêneros cumpre apenas em parte algumas das exigências de sua definição. Assim também, evidenciamos as exigências que o texto memorialístico e o romance pessoal não cumprem, por tangenciarem nosso trabalho. O texto memorialístico não preenche o requisito “assunto tratado” em uma autobiografia, visto que não conta a vida individual, principalmente por não contar a história de uma personalidade. Já o romance pessoal não cumpre a questão de identidade entre autor (a pessoal real) e narrador ou personagem da narrativa. Assim, entre as duas possíveis delimitações de um gênero literário para *Histórias mal contadas* (2005) constatamos que uma

definição clássica de autobiografia não delimita os contos de Silviano Santiago. Queremos deixar claro que não há a necessidade de enquadrar os contos de Santiago em nenhum tipo de gênero, uma vez que as questões de gênero literário na obra do escritor possuem outros níveis de discussão, como veremos adiante, e principalmente no próximo capítulo. Então, por que devemos insistir em analisar o ensaio de Lejeune? Ele não trata somente da questão definidora, mas esclarecedora, como dissemos, e, além disso, quer tratar de um contrato de leitura, o *pacto autobiográfico*, termo que nos interessa. A partir dessa ideia, Lejeune suscita questões mais produtivas como o *pacto fantasmático* e o *espaço biográfico*, essenciais para nossa leitura, as quais relacionaremos com o *trabalho com o luto* e o *espectro*.

Lejeune deixa claro que as categorias anunciadas em sua definição não são “absolutamente rigorosas”, mas que pelo menos duas delas seriam imprescindíveis para um texto autobiográfico: a identidade entre o autor e o narrador e a identidade entre o narrador e o personagem. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15, grifos do autor). O teórico-leitor reconhece que a palavra identidade levanta uma série de problemas e que tenta esclarecer alguns. Nessa tentativa é que vamos nos deparar com as questões que diferenciam a autobiografia de um romance autobiográfico, ou uma autobiografia ficcional, como queremos denominá-la.

Recorrendo à definição de Gérard Genette de narração “autodiegética”⁶, quanto à classificação das vozes narrativas, Lejeune discute a questão da pessoa

⁶ Gérard Genette, no capítulo “Voz” de *Discurso da narrativa* (1995), cria seu quadro estruturalista das diversas formas de se narrar, e a narrativa autodiegética é para ele a reunião de três instâncias narrativas: o herói, o narrador e o autor. Porém, esse tipo de narrativa é visto como um paradoxo: “[...] A conquista do *eu* não é, pois, aqui, regresso e presença de si, instalação no conforto da ‘subjetividade’, mas talvez exatamente o

do discurso, defendendo a possibilidade de existir uma narrativa autodiegética que não seja em primeira pessoa, e que a expressão de uma autobiografia que seja em terceira pessoa é uma tentativa de distanciamento irônico, desdobramento ou efeitos de contingência (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 17). Esse efeito de distanciamento é algo próximo do que Silviano Santiago tenta proceder, pois ele não se distancia de sua individualidade pela terceira pessoa, mas pelo jogo que faz ao misturar seus dados autobiográficos com a ficção, jogando dessa forma, com toda a tradição da literatura autobiográfica. Essa discussão sobre as pessoas do discurso permite que Lejeune elabore um quadro que diferenciaria a autobiografia da biografia e que criaria uma variada gama de possíveis autobiografias e biografias (como a autobiografia em segunda pessoa ou a biografia em primeira pessoa, visto por ele como a narrativa testemunhal).

Para definir o “eu” que fala nos discursos autobiográficos, Lejeune utiliza como embasamento a teoria dos pronomes de Émile Benveniste, lembrando-nos que a pessoa se define em dois níveis, o referencial, em que conclui que para Benveniste o “eu” não existe, e o enunciado, em que há uma questão de identidade entre o sujeito da enunciação e o sujeito enunciado, fato importante para o teórico, como veremos mais adiante. Lejeune demonstra que a análise de Benveniste está relacionada à fala, à voz, e sabemos da importância da voz para Jacques Derrida⁷, “[...] é portanto absolutamente necessário que a vontade geral se exprima por vozes sem procuração” (DERRIDA, 1973, p. 363, grifo do autor) ou quando nos diz: “[...] a

contrário: a experiência difícil de uma relação a si vivida como (ligeira) distância e descentramento, relação que primorosamente simboliza essa semi-homonínia mais que discreta, e como que acidental, entre o herói-narrador e o signatário” (GENETTE, 1995, p. 248). Esse paradoxo será, portanto, o ponto de partida para a análise de Lejeune para a delimitação do pacto autobiográfico.

⁷ A voz é a própria presença para Derrida, não está nem fora do mundo nem dentro dele, preserva, portanto, a presença do objeto e a presença de si, simultaneamente. “A voz se ouve. Os signos fônicos [...] são ‘ouvidos’ pelo sujeito que as profere na proximidade absoluta do seu presente” (DERRIDA, 1994A, p. 86). É pela voz, ou pela ficção (vista por Derrida como a re-presentação, repetição, reprodução ou *Vergegenwärtigung*), que temos a presença do presente.

voz está mais próxima do significado” (DERRIDA, 1973, p. 14). Ao tratar dessa problemática, Lejeune deixa claro a questão da performance do sujeito, quando trata da citação, uma das duas situações orais em que há problemas na questão da identificação do sujeito. A citação, no discurso escrito, é indicada por alguns sinais (travessões ou aspas), mas a entonação na escrita não deixa claro determinadas situações, é onde a incerteza se instala, e nessa incerteza temos a situação teatral ou a performance: “[...] não é a pessoa que define o ‘eu’, mas que, talvez, seja o ‘eu’ que define a pessoa – isto é, que só existe pessoa no discurso... [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 20-21), portanto a pessoa é um papel, somos nos performando, ou como Derrida disse com relação ao discurso escrito, “só somos escritos escrevendo”, tornamo-nos um personagem ou ator, nessa performance, quando nos inscrevemos no discurso. A ideia de performance para nossa análise é muito produtiva, pois essa primeira pessoa, que não existe, performa porque não a podemos determinar por diversos motivos e, dentre eles, ressaltamos a multiplicidade do sujeito a qual estamos trabalhando.

2.2 Performances narrativas e o intelectual migrante

A performance é o modo como Santiago promove a discussão não somente do gênero autobiográfico, mas de todo um corolário de questões políticas que estão em sua obra. Performando a si, discute diversas questões, e nos faz refletir sobre nossa própria posição como *sujeito múltiplo*. Para melhor expormos essa ligação entre política e performance narrativa, analisaremos o artigo “Narrativas Performáticas” de Graciela Ravetti no livro *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (2002), organizado por ela e Marcia Arbex.

A performance narrativa é em seu aspecto político “tipos específicos de textos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social” (RAVETTI, 2002, p. 47). Discutir o político pelas narrativas autobiográficas possui, portanto, algumas implicações:

[...] a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47)

Todas essas implicações relacionadas ao sujeito se performando na escrita são trabalhos inacabados de restauração, seja de si ou de um outro que ganha voz pelo sujeito ali expressado. A restauração acabada seria a restauração do sujeito clássico que procura encontrar uma única verdade sobre si. O caso de Silviano Santiago em *Histórias mal contadas* (2005) que dá voz aos migrantes, como vimos em *Borrão*, e ao tipo específico de migrante que ele representa: o intelectual migrante. Evelina Hoisel, no ensaio “Silviano Santiago e seus múltiplos” no livro *Leituras críticas sobre Silviano Santiago* (2008), organizado por Eneida Leal Cunha, diz que Santiago: “[...] inaugura com fecundidade um espaço nômade do saber, este saber móvel que caracteriza a contemporaneidade” (HOISEL, 2008, p. 144). A migração ou a transmigração do intelectual Santiago demonstram sua performance política:

[...] as migrações ou transmigrações traduzem a multiplicidade de lugares atravessados, de falas entrecruzadas, de sujeitos dramatizados a partir do jogo especular e narcísico das alteridades, por outro, elas propiciam entrelaçar essa diversidade, assinalando como nos múltiplos Silvianos se repetem, de maneira diferida e sempre reelaborada, determinadas preocupações, obsessões, ideias e metáforas pelas quais podem ser enlaçadas a sua biografia existencial e literária (HOISEL, 2008, p. 147).

O jogo sedutor que vimos que Santiago participa ao desconstruir uma nação pela outra é demonstrado por essa migração não só geográfica, mas intelectual, que reúne num único lance seus dados autobiográficos e seus dados literários, pois “as migrações fazem parte da história civil e literária desse intelectual” (HOISEL, 2008, p. 148). O questionamento central de Ravetti ao focar o lado político da performance é discutir “de que maneira o que era, de alguma forma experiência, passa a ocupar um lugar na ficção” (RAVETTI, 2002, p. 48). Essa maneira também será expressa pela conjugação da *presença do presente* com o *sujeito múltiplo* e “[...] pode ser vista como um ato de presença com significação *a futuro* e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado” (RAVETTI, 2002, p. 51). O tempo passado e o futuro seriam então presentes nesse eterno caminhar que Amaral (2000) elucidou, “presos ao caminhar, não ao chegar”, com o objetivo de dar significação para a experiência pessoal como um balanço histórico e que “[...] essa geração de escritores [ao qual Santiago pertence] tenta, não para recuperar o passado e fundar uma história, e sim, para ancorar a necessidade de instaurar novos valores que outorguem sentidos ao presente” (RAVETTI, 2002, p. 55), e ao futuro, acrescentemos. Ravetti prossegue demonstrando que esse discurso só pode ser híbrido, por isso a não necessidade da delimitação de um gênero para as *Histórias mal contadas*:

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação de agentes participantes, não se trata, obviamente, de “influências” unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte. (RAVETTI, 2002, p. 57)

A forma híbrida é a forma de expressão dos contos de Santiago, visto que pelas análises da autobiografia e da autobiografia ficcional não queremos delimitar

esse texto indecível e, como vemos, ao analisar os contos, trata-se ali dessas “influências” pluridirecionais entre arte e política. Assim, o corpo de Santiago ou “o corpo político do *performer* [...] se torna um campo experimental no âmbito artístico ao mesmo tempo que se mostra como laboratório de experiências científicas e políticas” (RAVETTI, 2002, p. 58). Hoisel deixa claro como essas experiências plurais se dão ao explicar o que vem a ser a transmigração:

[...] se por um lado, a palavra transmigrações pode ser lida como sinônimo de migrações, por outro, ela amplia o seu sentido. Transmigrar, diz o dicionário, é mudar de um lugar para o outro, é migrar de uma região para outra, é passar (a alma) de um corpo para o outro (Filosofia Metempsicose). (HOISEL, 2008, p. 153).

A teoria da metempsicose, essa mudança da alma para outros corpos, é a prática literária de Santiago em seus textos, de forma clara em textos como *Em liberdade*, mas não tão óbvias em *Histórias mal contadas* (2005) ou em *O falso mentiroso* (2004). “[...] Escrever é uma aventura que solicita múltiplas mãos, rostos, corpos, vozes, escritas” (HOISEL, 2008, p. 154). Ou como Hoisel deixa claro com a expressão “escrever com”, na qual lista todos os parceiros, todos os corpos habitados pela alma de Santiago por meio da escrita, tanto literária quanto teórica, “transmigrar é repartir corpo e voz com o *outro*” (HOISEL, 2008, p. 154). Mais uma vez ressaltamos que o que queremos tratar não é como Santiago transmigra para outros corpos literários ou teóricos, mas como ele transmigra para um *outro corpo seu*, como e porque sua própria biografia está performada em *Histórias mal contadas* (2005). E para além disso, entender o objetivo dessa transmigração para *outro corpo seu*. Assim, continua Ravetti:

O espaço poético é uma arena que encena ou coloca em jogo os pontos de interesse de quem escreve, suas tentativas – sempre falidas – de criar um mundo ao mesmo tempo próprio e compartilhado, concreto e cosmológico, que possa ser experimentando por um ato de leitura que seja, também,

individual e coletivo, intransferível e intransitivo, mas que, de certo modo, permita estabelecer comunicações ainda que sejam somente instantes comunicativos [...]. (RAVETTI, 2002, p. 61).

Esse questionamento é incessante tanto em *O falso mentiroso* (2004) como em *Histórias mal contadas* (2005), pois se trata exatamente de pensar qual a necessidade de escrever esses textos autobiográficos e ficcionais ao mesmo tempo: “a esperança minha de autor destas memórias é a de que possa comunicar pelo *sim* com a utópica comunidade de anônimos, do mesmo modo que me comunico pelo *não* com a comunidade artística” (SANTIAGO, 2004, p. 215, grifos do autor), ou “não sei o que essas experiências intermitentes significam” (SANTIAGO, 2005, p. 85). Sejam instantes de comunicação ou sejam significativas *tresvalorização de valores*, Santiago sabe que suas narrativas significam, e seus questionamentos ironicamente ganham valor retórico para manter o leitor na dúvida: de que maneira devo ler esta obra, visto que a orelha do livro me afirma algo que o narrador não confirma e de que o escritor-teórico, Silviano Santiago, ri ironicamente? O leitor se sente da mesma maneira que o *sujeito múltiplo* narrado, como descrito por Ravetti ao encerrar seu artigo: “[...] o tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade” (RAVETTI, 2002, p. 66).

2.3 O nome próprio

Voltando a Lejeune, temos o segundo problema da identificação relacionado à questão da distância da voz: somente no discurso oral quando pronunciado poderíamos reconhecer quem é o “eu” que fala. Entretanto, no caso de uma gravação, por exemplo, essa identificação já não seria possível, o que aproxima

esse tipo de discurso da escrita. Esse distanciamento é o que Lejeune propôs ao tratar de uma possível autobiografia em terceira pessoa, na qual ocorrem os efeitos de contingência, os desdobramentos ou os distanciamentos irônicos. Referir em primeira pessoa é criar uma terceira pessoa no contexto narrativo, é performar a si mesmo. O distanciamento que ocorre quando o escritor se inscreve no escrito é esse criar uma terceira pessoa, que está se performando na primeira, por isso defendemos a ideia do *sujeito múltiplo* que vimos na análise de Derrida, as diversas camadas se relacionam entre si criando um sujeito diferente em cada inscrição. E é nessa confusão entre existir um “eu” no discurso, que o nome próprio faz diferença, passando a ser um determinante para a definição de autobiografia em análise.

No discurso oral, sempre que necessário, efetua-se o retorno ao nome próprio: trata-se da *apresentação*, feita pelo interessado, ou por um terceiro (a própria palavra apresentação é sugestiva por sua inexatidão: a presença física não é suficiente para o enunciador: só existe presença plena pela denominação). No discurso escrito, da mesma forma, a *assinatura* designa um enunciador, tal como o endereço designa o destinatário. (LEJEUNE, 2008, p. 22, grifos de autor)

Para Lejeune, o nome próprio é a própria pessoa real, tanto que “em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome” (LEJEUNE, 2008, p. 23). A partir disso, Lejeune tem o cuidado de separar o autor em duas instâncias: uma pessoa socialmente responsável e um produtor de um discurso. Essa separação cria uma impossibilidade de um autor ser um autor no primeiro livro publicado, quando o nome próprio ainda não é um denominador comum. Lógica aceitável num contexto em que um nome próprio precisa ter determinada consistência ou reconhecimento. Entretanto, a assertiva de que hoje desconhecidos arrebatam a atenção de um determinado público, como é o caso de muitas redes sociais na internet ou *reality shows*, coloca em xeque essa possibilidade. Fama passageira, mas que demonstra o interesse do público por

vidas não reconhecidas. O que permite a primeira vista uma autobiografia de um desconhecido. Hoje, o interesse pelas vidas particulares tem crescido, é o caso da narração de cenas domésticas, das pequenas narrativas.

A questão do nome próprio para Derrida colabora com o que estamos desenvolvendo. Derrida relaciona o uso dos nomes próprios com a violência na *Gramatologia* (1973) em um trecho intitulado “A guerra dos nomes próprios”. Derrida analisa como Levi-Strauss observou o uso dos nomes próprios entre os índios Nhambiquara, visto como interdito, e, ao entender esse interdito, o vê como forma de resistência ao invasor. Entretanto, uma índia, uma “menina”, por vingança, quebra o interdito e diz para o etnólogo o nome de uma outra índia, iniciando o que Derrida denominou de guerra dos nomes próprios: “a primeira menina, por vingança, tinha vindo me dizer o nome de sua inimiga, e, quando esta percebeu, me comunicou o nome da primeira, à guisa de represália” (LEVI-STRAUSS *apud* DERRIDA, 1973, p. 137). A entrega dos nomes próprios é uma violência contra um sistema estabelecido de resistência, como elucida Derrida:

A supressão do interdito, o grande jogo de denúncia e a grande exibição do “próprio” (aqui se trata, notemos, de um ato de guerra e haveria muito a dizer sobre o fato de que são meninhas que se entregam a este jogo e a estas hostilidades) consistem não em revelar nomes próprios, mas em dilacerar o véu que esconde uma classificação e uma pertença, a inscrição num sistema de diferenças linguístico-sociais. (DERRIDA, 1973, p. 138).

O nome era o único significado que ainda era próprio dos índios, e obter o nome do outro era como ter em suas mãos um segredo: “o selo tranquilizante da identidade em si, o segredo” (DERRIDA, 1973, p. 139). Porém esse segredo não trata dos nomes, trata do que vem com eles: o selo de uma identidade de si. O gesto autobiográfico, seguindo essa lógica, é uma violência contra a intimidade, uma efração, uma exploração, uma guerra:

Violação pura, de início: um estranho silencioso [o etnólogo, ou no nosso caso, o leitor] assiste, imóvel, a um jogo de menininhas. Que uma delas tenha “espancado” uma “amiga”, isto ainda não é uma verdadeira violência. Nenhuma integridade foi encetada. A violência aparece apenas no momento em que se pode abrir à efratura a intimidade dos nomes próprios. (DERRIDA, 1973, p. 140).

Revelar seu nome próprio pelo gesto autobiográfico, tornar a si mesmo presença pela voz é um ato violento, uma violência contra si, mas é uma “violência contida ou diferida, violência surda às vezes, mas sempre opressora e pesada” (DERRIDA, 1973, p. 132). Lejeune trata a questão do nome próprio como preservação da verdade nos discursos autobiográficos de tal forma que vemos aqui um gesto protetor, uma interdição do nome próprio, porém, Silviano Santiago torna-se aqui para nós a “menina”, aquela que produz uma guerra com os nomes, produz o “jogo de meninas”. Revela-nos os nomes próprios ironicamente, produzindo uma violência contra a verdade, produzindo uma efração na verdade que poderia haver dentro dos discursos autobiográficos. Os nomes próprios, ou o que eles significam, foram silenciados por aqueles intelectuais descritos por Achugar (2006), e Santiago vem nos contar seus verdadeiros nomes próprios, não para promover a verdade, mas para promover uma guerra, uma violência contra os silenciamentos e refletir o que eles têm a significar nessas circunstâncias “opressoras e pesadas”.

Mais à frente, Lejeune, ao tratar do nome próprio, faz surgir a questão do pseudônimo e de sua validade. O teórico entende que “o pseudônimo é um nome de autor” (LEJEUNE, 2008, p. 24), assim faz parte do contrato de leitura. O que causa uma certa confusão e abrir a discussão sobre a autobiografia ficcional e o nome fictício:

Não se deve confundir o pseudônimo assim definido como nome de autor (que consta na capa do livro) com o nome atribuído a uma pessoa fictícia dentro do livro (mesmo se essa pessoa tem estatuto de narrador e assume a totalidade da enunciação do texto), pois essa pessoa é ela própria

designada como fictícia pelo simples fato de que não pode ser o autor do livro. (LEJEUNE, 2008, p. 24)

O ato de acreditar no nome fictício que o escritor apresenta é efeito do contrato de leitura, ou seja, o leitor compara o texto com um nome fictício com outros textos, seja por informações externas e pela própria leitura das narrativas, que criam uma aparência de não ser ficção. Portanto, a diferença entre uma identidade assumida e uma semelhança é o que permite a definição do romance autobiográfico, ou autobiografia ficcional, como queremos. O mesmo fato ocorre quando o autor não revela seu nome, como é o caso dos contos de Santiago em *Histórias mal contadas* (2005), com exceção do conto “Vivo ou morto”, que por ora analisamos.

2.4 Codinome: Santiago

O conto “Vivo ou morto” é o único em que o “nome” de Silviano Santiago aparece. O narrador descobre que está sendo perseguido “vivo ou morto” por “acirrar os universitários em manifestações públicas” (SANTIAGO, 2005, p. 108). Primeiramente ocorre o reconhecimento do narrador num quadro de avisos, “ali se lia que nós estávamos sendo procurados pelo FBI por sermos cidadãos estrangeiros e espiões a serviço do comunismo internacional” (SANTIAGO, 2005, p. 109). Olhar o seu rosto entre os procurados vivos ou mortos produz um jogo especular no narrador, como nos disse Hoisel, “jogo especular e narcísico das alteridades” (HOISEL, 2008, p. 147), como podemos perceber nesse trecho: “visto dessa perspectiva, todas as mulheres retratadas – e eram oito – se pareciam a uma mulher; todos os homens – e éramos doze -, a um único homem” (SANTIAGO, 2005, p. 109). O reconhecimento dele dentre os doze homens, que são um único homem, se dá por meio de um efeito de espelho:

Minha cara só se destacou quando o cartaz tomou as dimensões do quadro de aviso e me vi refletido no espelho. Por isso levei tempo a reconhecê-la. A me reconhecer nela. Era a segunda cara na terceira coluna horizontal. Por minutos deixei os olhos pousarem de novo nas três palavras. De olhos fechados, saltei as caras coloridas e, impulsionado pela curiosidade malsã, corri para as legendas da parte inferior do cartaz. (SANTIAGO, 2005, p. 109)

O quadro de aviso se torna um espelho na qual o narrador se vê e se descobre perseguido pelo FBI. A epígrafe de *Histórias mal contadas* (2005) também elabora essa questão de identificação e reconhecimento de si mesmo pela diferença. Trata-se de um trecho de uma carta de Clarice Lispector para Lúcio Cardoso, na década de 1940:

As coisas são iguais em toda a parte – eis o suspiro de uma mulherzinha viajada. Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex, Olímpia; as mulheres usam sapato Carmem Miranda, mesmo quando usam véu no rosto. A verdade continua igual: o principal é a gente mesmo e só a gente não usa sapatos Carmem Miranda. (SANTIAGO, 2005, p. 5)

Esse sentimento de reconhecimento com as coisas de toda a parte e com todas as mulheres é o que se passa com o narrador. Ao se observar no espelho, ele demora a se reconhecer, mas sabe o que o diferencia dos outros, mostrando essa impressão da verdade continuísta de Clarice, em que o principal é o próprio sujeito por não ser exatamente igual aos outros e mesmo assim possuir esse sentimento de identificação, apesar da diferença. O narrador prossegue dizendo que sua “cabeça” valia muito: “o valor da recompensa pela cabeça de cada um dos espões vinha em tipo itálico, como, aliás, as três palavras fatídicas: vinte vil dólares.” (SANTIAGO, 2005, p. 110). Em seguida, o nome do narrador aparece, porém sob a denominação de “codinome”: “meu corpo estava a leilão na praça norte-americana. Valia vinte mil dólares. Quem dá mais? Façam seu jogo, senhores! Meu codinome estava a descoberto: Santiago” (SANTIAGO, 2004, p. 110). O nome do narrador é o mesmo

nome do escritor, portanto, teríamos o *pacto autobiográfico*, segundo Lejeune, mas a história é improvável, Santiago a acirrar universitários em manifestações públicas. O escritor poderia ter feito isso em sua estada nos Estados Unidos? A posição que ocupava como professor nas universidades americanas permitiria tal atitude? Não importa, continuamos no campo das possibilidades, ou seja, estamos lidando com os suplementos irônicos de Santiago, nos quais o fato não determina o texto como autobiográfico ou não, ele torna essa diferença mais ambígua. O fato de o nome do autor ser um codinome, ao invés de proporcionar determinações claras, traz mais incertezas.

Depois de se identificar no quadro de avisos, o narrador tenta se diferenciar da foto do cartaz, primeiramente com uma autodiferenciação, “[...] de alma lavada por ter meu nome e codinome finalmente registrados nos arquivos do FBI. Fingi que não me reconhecia mais” (SANTIAGO, 2005, p. 110), e depois por meio de uma “repaginação” facial ao fazer a barba, “[...] cara lisinha que nem bumbum de bebê. *Baby face*. A imagem refletida no espelho oval não correspondia mais ao retrato reproduzido no cartaz” (SANTIAGO, 2005, p. 111). E por fim, “precisava mudar o codinome” (SANTIAGO, 2005, p. 111). Quando podemos finalmente reconhecer o escritor no narrador, há uma busca desenfreada por desidentificação, tudo aquilo que nos permitia reconhecer agora estava mudado. Seu nome próprio, ao invés de provocar o reconhecimento do texto autobiográfico, como queria Lejeune, faz com que duvidemos mais ainda da identificação do escritor com o narrador.

Após a mudança na aparência, o narrador torna-se paranóico, imaginando espiões por todos os lados a lhe grampearem o telefone e instalando câmeras em seu apartamento. Entretanto, tais espiões não lhe impedem de ir ao supermercado,

tomar cerveja ou de lavar roupas, o que movia o narrador era “autoconfiança e naturalidade” (SANTIAGO, 2005, p. 113). Todas as atitudes do narrador perante o fato de ser procurado vivo ou morto pelo FBI nos remontam ao posicionamento do narrador de *Borrão, de costas* para todo e qualquer preconceito. O narrador de “Vivo ou morto” não se importava com o fato de ser perseguido, continuava a agir da mesma forma, e, apesar da paranóia, precisa responder a sua pergunta insistente: se tivesse entrado no banheiro dos *gentlemen*, o que teria acontecido, ou no caso desse conto: “se me abordasse agora, de supetão?” (SANTIAGO, 2005, p. 113).

O final do conto é mais uma expressão da indeterminação dessa narrativa, quando o narrador aparentemente é convidado, num restaurante, para prostituir-se, e teria: “casa, automóvel, roupa lavada, dinheiro para despesas” (SANTIAGO, 2005, p. 115), para realizar: “nada que você não tenha feito, não saiba fazer ou não queira mais fazer” (SANTIAGO, 2005, p. 115). Quando o narrador aceita o trabalho e vai para o novo apartamento, enumera as vantagens de estar ali: “apartamento alugado. Ar condicionado. Telefone ligado. Supermercado ao lado. Cuidado, veado! Ri da minha lista ou da minha sorte?” (SANTIAGO, 2005, p. 116). Nenhuma outra elaboração é realizada, a narrativa é interrompida e termina dessa forma: “fui extraído do sonho a porradas, como, antes da descoberta da anestesia, um dente era arrancado do maxilar pelo boticão. Acordei. O corpo estava banhado em suor e cheirava a mijó e a fezes. Não tenho mais vinte e seis anos” (SANTIAGO, 2005, p. 116). O conto fora elaborado como um sonho de um velho que *borra* suas próprias cicatrizes e que precisa recontar suas memórias para poder finalmente fazer da narrativa o mata-borrão. A indeterminação causada pelo efeito do sonho nos coloca mais uma vez na incerteza de que o nome utilizado tem ou não o efeito de identificação entre o narrador e o escritor. Silviano Santiago não está tratando de

sua autobiografia, está suplementando ironicamente sua estada nos Estados Unidos como professor universitário, por mais que carregue seu nome próprio, o texto se escreve para além do próprio Silviano Santiago, é ele que resta para o *trabalho do luto*.

2.5 Semelhança e identidade

O mesmo efeito é produzido em *O falso mentiroso* (2004), o leitor é influenciado pela orelha do livro que sugere uma certa semelhança entre o escritor e o narrador, “o romance, somos informados, narra a história da vida de Samuel. Mas será que a vida que nos é narrada pertence *realmente* a ele? Certos ‘fatos’ das memórias de Samuel nos incentivam a identificar o narrador com o autor, Silviano Santiago” (POSSO *apud* SANTIAGO, 2004, orelha do livro, grifo do autor). Antes de tratarmos dessas semelhanças, vejamos a definição de Lejeune para o romance autobiográfico:

Esses textos [ai acrescentamos *O falso mentiroso* (2004)] entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 2008, p. 25, grifo do autor)

Apesar de palavras como “pode”, “suspeitar” ou “acredita”, a definição tenta fechar um sistema em torno do romance autobiográfico, essas expressões são parte intrínseca do gênero autobiográfico ficcional e não fazem parte das intenções de esclarecer, posto que Lejeune protege sua definição de autobiografia. A narrativa autobiográfica ficcional é guiada, então, pelas suspeitas, possibilidades ou querer acreditar na verdade demonstrada, isso é o que Lejeune determina como “comportar

graus”, ou seja, aceitar semelhanças e não a identificação entre autor, narrador ou personagem.

Na autobiografia ficcional muitos graus são aceitáveis, visto que é o leitor que determina essas possibilidades. Porém, o mesmo não acontece com a autobiografia clássica que “não comporta graus: é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25). A necessidade de uma verdade no texto determina um único grau para a leitura do texto autobiográfico: ou o escritor assume sua identidade e compactua com uma verdade sobre si, ou esse texto de vários graus não pode ser uma autobiografia. Assim, é a identificação e não semelhança que delimita o *pacto autobiográfico*, como “afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifo do autor).

O *pacto autobiográfico* é, portanto, o contrato firmado entre autor e leitor, no qual um deposita confiança na sinceridade do outro, em que é possível verificar o que está escrito, tudo com a “intenção de honrar *sua assinatura*” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifo do autor). A partir do *pacto autobiográfico* Lejeune conclui que o leitor assume duas posturas perante os textos autobiográficos: quando a identidade não for determinada, procura as semelhanças, e se for afirmada ele procura as diferenças, num gesto de desconfiança, como a honrar o pacto firmado. “Todas as questões de *fidelidade* (problemas da ‘semelhança’) dependem, em última instância, da questão de *autenticidade* (problema da identidade) que gira também em torno do nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 27, grifos do autor). Vemos que essa verdade que está expressa na autobiografia clássica é baseada na fidelidade e na autenticidade que somente o leitor pode afirmar ao acreditar no que o escritor narra em seu contrato de leitura, por meio da identidade.

Ao acreditarmos no contrato, a identidade do autor é estabelecida de duas formas: ou “implicitamente”, por meio de uso de títulos categóricos nas obras ou na secção inicial do texto, por meio da afirmação de um compromisso por parte do autor, ou “de modo patente”, ou seja, o nome do autor é o mesmo do narrador ou do personagem. O modo patente dessa identificação é completamente alterada em Santiago, como vimos em “Vivo ou Morto”. Desse estabelecimento da identidade, Lejeune afirma que a autobiografia ficcional só pode ser regida por outro contrato, o *pacto romanesco*, oposto ao pacto autobiográfico, onde há duas formas de se estabelecer as semelhanças: “prática patente da não identidade”, o nome do autor não é o mesmo do narrador ou personagem, ou o “atestado de ficcionalidade”, a palavra romance aparece como subtítulo.

O falso mentiroso (2004), que traz como subtítulo a palavra “memórias”, possui na capa uma foto de Silvano Santiago quando bebê e na narrativa o personagem principal Samuel cria vários “eus”, cinco pelo menos, e um deles possui todos os dados de Santiago. Nos primeiros capítulos das memórias, Samuel descobre que há duas versões para seu nascimento: “Somos dois. Somos um. Um é cópia do outro. Gêmeos, vá lá, já que ninguém morre nesta história” (SANTIAGO, 2004, p. 48). Samuel descobre que na verdade é adotado e que há uma diferença de dezenove dias entre o “original” e a “cópia”, porém, “há uma terceira e mentirosa versão que descreve as circunstâncias excepcionais do meu nascimento. [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 61), e a possibilidade de aceitar mais versões passa a ser o modo de narrar, visto que jamais resgataria a verdade em torno de seu nascimento: “erro ao adjetivar a terceira versão de *mentirosa*. Se há (eu) original e (eu) cópia, por que não pode haver um terceiro eu? Passo de gêmeos a trigêmeos” (SANTIAGO, 2004, p. 61, grifo do autor). No final do capítulo, como a reforçar mais o heroísmo de

seu nascimento, conta uma quarta versão: “Há uma quarta versão. Recuso-me a contar-lhes. É triste. Triste triste. Minha língua coça. Coça que coça. Não agüento. [...]” e, finalmente, confessa: “Na quarta versão, a mãe morre para salvar o filho. Eu, filho órfão, adotado por papai e mamãe, falsos” (SANTIAGO, 2004, p. 65). Antes da quinta e última versão, que mais nos interessa, o narrador, com tantos *eus*, com tantas versões de si mesmo, pensa na possibilidade de memórias na primeira pessoa do plural:

Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um *eu* dominante na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e massacra os embriões mais fracos, que vivem em comum como *nós* dentro de mim. A teoria genética diz que toda grávida carrega no útero gêmeos, trigêmeos e até quadrigêmeos. Somos concebidos como múltiplos. É o gene dominante que – constrangido a ser imperador, primeiro e único – estrangula e como os genes recessivos, ou débeis, para poder, sozinho e endemoninhado, sair da caverna materna para a claridade do mundo. (SANTIAGO, 2004, p. 136)

Eis nossa proposta do sujeito e do tempo exposta. Santiago pensa na possibilidade de um eu dominante, ou seja, o *eu atual* que domina os *eus passados*, como no exemplo que demos de Genet, mas mesmo assim, esse outros *eus passados* são *nós* dentro do eu dominante, no seu duplo significado: pronome pessoal da segunda pessoa do plural e o substantivo que designa laço. É clara, também, a questão do embate do sujeito clássico com o *sujeito múltiplo* na descrição da teoria genética, vista aqui principalmente como uma crítica ao pensamento do sujeito clássico que buscava se tornar único, ter um único significado, porém, “somos concebidos como múltiplos”, e não deixamos de ser múltiplos, não na concepção do sujeito em camadas, “somos um, do mesmo modo como eu sou múltiplo. Desde o nascimento. Corrijo-me. Definitivamente” (SANTIAGO, 2004, p. 150), conclui Santiago. E dessa discussão surge a quinta versão:

Já que voltei a tocar nas circunstâncias do meu nascimento, adianto. Corre ainda uma quinta versão sobre elas. Teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago. A versão é tão inverossímil, que nunca quis explorá-la. [...] Obstinado, retomo e refaço velhos argumentos. Sou cabeça-dura. Cada um dos três (ou quatro, ou cinco) conjuntos de pai-mãe engendrou o respectivo embrião. Uma personalidade. Somos três, possivelmente quatro, talvez cinco, compartilhando um único cérebro. [...] (SANTIAGO, 2004, p. 180)

A quinta versão, a que mais se aproxima dos dados autobiográficos do escritor, é inverossímil por ser a mais verdadeira. Santiago cria, então, uma efração na verossimilhança em que seus dados biográficos são a única verdade numa “falsa” autobiografia, em cuja capa há uma foto dele quando criança, para comprovar que sua autobiografia nunca será escrita porque sua obra existe para discutir exatamente a questão da fidelidade e da autenticidade no texto autobiográfico. Ele promove o “jogo irônico de menininhas” ao contar seu nome próprio, promovendo uma violência para consigo mesmo ao fazer duvidar de toda a verdade dentro de sua narrativa.

2.6 Os “casos-limites” da autobiografia

A partir das relações entre o nome do autor e o tipo de pacto estabelecido, Lejeune cria um quadro classificando as obras em romance ou autobiografia (cf. LEJEUNE, 2008, p. 28). Haveria romance, portanto, quando o nome do personagem é diferente do nome do autor num pacto romanesco, ou quando não está explicitado o nome do personagem num pacto romanesco ou quando o pacto não é explicitado e o nome do personagem e do autor não são o mesmo. E haveria biografia quando, num pacto não explicitado, o nome do autor é igual ao do personagem, ou num pacto autobiográfico, quando não aparece o nome do autor ou quando o nome do autor é o mesmo. Há, entretanto, dois casos não classificados ou, como Lejeune

denomina, de “casas vazias”: um pacto autobiográfico em que o nome do autor não é o mesmo do personagem, e num pacto romanesco o nome do autor é o mesmo do personagem. O indecível que a obra de Silviano Santiago forma, como vimos nos exemplos acima, em *O falso mentiroso* (2004), haveria um pacto autobiográfico firmado na obra, em que o nome do autor, Santiago, não é o mesmo do personagem, Samuel. Ou no caso do conto “Vivo ou morto”, haveria um pacto romanesco em que o nome do autor é o mesmo do personagem, Santiago.

Por fim, há ainda uma possibilidade “indeterminada”, na qual nem o pacto e nem o nome do personagem estão determinados. Alguns comentários são interessantes para entendermos o próximo conceito que Lejeune estabelece. Quando o nome do personagem não é determinado e há o pacto romanesco, caso de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, Lejeune conclui que ali há “pacto romanesco e indício autobiográfico, e inscreve o texto em um espaço ambíguo” (LEJEUNE, 2008, p. 29), em que se cria uma gama enorme de possibilidades para o romance se parecer com a autobiografia, ou vice-versa. Já na possibilidade de o nome do autor ser o mesmo do personagem, Lejeune conclui que somente esse fato exclui uma possível ficção e que a mentira é uma categoria que pertence somente à autobiografia e não à ficção. O pensamento de Lejeune parte do pressuposto que numa ficção há representação ou imitação e não mentira, entretanto, numa autobiografia, questionamos, não há representação? O autor, narrador, personagem que ali fala ao escrever não está se representando de alguma forma pela escrita? Como vimos, a partir de Ravetti (2002) abandonamos o uso da palavra representação, e suas implicações relacionadas com a imitação, e adotamos a palavra performance ou performar, por suas implicações políticas. De qualquer forma, as possibilidades que não interessam para o esclarecimento de Lejeune em

torno da autobiografia, são tratadas como “casos-limites”, “efeitos interessantes” ou “jogo [...] nunca jogado *de verdade*” (LEJEUNE, 2008, p. 31, grifo do autor). Porém, são esses casos-limites e efeitos interessantes de total interesse de Silviano Santiago, por meio de sua performance, fazendo desse jogo não a favor da verdade, mas contra uma possível definição categórica da verdade, “um jogo de forças que seduz”, nas palavras de Santiago. Como dissemos, Lejeune protege sua definição de autobiografia por meio de sua argumentação, excluindo dali as possibilidades que não lhe interessam:

Dou inteira liberdade a quem quiser declarar a coisa possível, mas seria preciso então partir de uma outra definição. Vê-se que, aqui, tudo depende, de um lado, da ligação que estabeleço, através da noção de *autor*, entre pessoa e nome; de outro lado, do fato de que escolhi, para definir a autobiografia, a perspectiva do leitor. (LEJEUNE, 2008, p. 33, grifo do autor)

Uma outra definição não seria necessária, visto que é exatamente a definição de Lejeune que cria uma variada gama de possibilidades. Ou melhor, é na sua definição, por vezes esclarecedora, que uma série de textos não classificados pode ser pensada e refletida em suas diversas possibilidades. Sua definição e perspectiva abrem espaço para entendermos as ideias de *espaço autobiográfico* e contrato de leitura.

2.7 O modelo

Ao diferenciar identidade e semelhança, como mostrado, percebe-se a diferença entre uma autobiografia e uma autobiografia ficcional. Lejeune afirma que a identidade se define por três termos: autor, narrador e personagem, e que para a semelhança seria necessário se instalar um quarto termo: o modelo, entendido como “o real ao qual o enunciado pretende se *assemelhar*” (LEJEUNE, 2008, p. 37, grifo

do autor). Para a autobiografia de Lejeune a verdade é parte essencial, portanto a relação de identidade entre os três termos torna o texto autobiográfico “referencial”, ou seja, que expressa com segurança o referente, exatamente como o faz o discurso científico ou histórico. Por isso cria mais um pacto, o referencial:

[...] Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor)

O *pacto referencial* é, deste modo, indissociável do pacto autobiográfico.

O autor de uma autobiografia precisa comprometer-se em contar a verdade. Porém, não há verdade total, até mesmo Lejeune concorda ao dizer que o *pacto referencial* “[...] consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 37, grifo do autor). O *pacto referencial* comporta, portanto, graus, de forma que existe um pacto “mal cumprido”, sob a visão de um leitor. Esse inocente mal cumprimento dos pactos estabelecidos não se encontra em nosso objeto de estudo; a “verdade possível”, para Santiago, é intencionalmente deformada, objetivando discutir, sob um ponto de vista, a possibilidade de uma verdade possível dentro das escritas autobiográficas, ou como estamos elaborando, desde o primeiro capítulo: o *trabalho com o luto*, entender pela presença do espectro da memória o que resta da verdade que uma experiência significou.

Lejeune procede com a análise do quarto termo: o modelo, o real a que o enunciado pretende se assemelhar. Assim, o modelo possui dois níveis: um relacionado aos elementos da narrativa, envolvendo a exatidão das informações e, outro, relacionado à totalidade da narrativa, envolvendo a fidelidade da significação do narrado. Dessa forma, Lejeune cria mais um quadro, desta vez, diferenciando a

biografia da autobiografia, em que o autor da biografia persegue um modelo que está no extratexto, e na autobiografia o autor, que já é extratexto, busca o modelo (a si mesmo) também no extratexto para criar sua narrativa. É interessante verificar que no quadro que demonstra a autobiografia, o texto separa a pessoa do autor e o modelo a ser perseguido. Este fato demonstra que há realmente identidade no texto autobiográfico, mas há uma perseguição de semelhança visto que, mesmo assim, há uma busca pelo modelo. Ele mesmo o verifica:

Semelhança com quem? No caso de uma narrativa feita exclusivamente no passado, a semelhança do personagem com o modelo, como na biografia, poderá ser vista como uma relação verificável entre personagem e modelo; mas qualquer narrativa em primeira pessoa implica que o personagem, mesmo se o que é contado a respeito dele são aventuras longínquas, é também, ao mesmo tempo, a pessoa *atual* que produz a narração: o sujeito do enunciado é duplo por ser inseparável do sujeito da enunciação; ele só se torna novamente simples, a rigor, quando o narrador falar de sua própria narração atual, nunca no outro sentido, para designar um personagem sem conexão com o narrador atual. (LEJEUNE, 2008, p. 39-40, grifo do autor)

Genet e Derrida nos mostram que esse tempo atual, *a presença do presente*, ao analisar o passado, se apresenta (ou se presentifica) de modo que a identidade no passado só pode ser a busca pela semelhança. Porém, mesmo assim, Lejeune insiste que os enganos, as mentiras, os esquecimentos ou as deformidades feitos por esse narrador autobiográfico, comprometido com a identidade, são *a priori* a busca pela semelhança, o que não compromete sua definição esclarecedora de autobiografia, visto que ele insiste que é “uma enunciação que permanece autêntica” (LEJEUNE, 2008, p. 40). Santiago torna suas narrativas enunciações que permanecem autênticas por um ato irônico, exatamente para poder colocar em discussão o que é mais importante para a sua estética: a possibilidade de existir uma verdade nos discursos autobiográficos.

Miranda (1992), mais uma vez, nos fornece detalhes sobre estes procedimentos de Silviano Santiago: “sua prática escritural se especifica pelo

confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, tendo como função deliberada o questionamento da ‘nitidez’ autobiográfica, da transparência referencial e da noção de individualidade autoral” (MIRANDA, 1992, p. 20). O confronto ou a guerra dos nomes próprios, como propomos, entre verdade e ilusão, ou contra o interdito que procura resistir a uma invasão contra a verdade, é a forma que Santiago conduz sua escrita que significa um “questionamento” antes de qualquer delimitação. Os questionamentos propostos demonstram a postura de Miranda ao ler os textos de Santiago e entender que é uma “autobiografia não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais do que isso, um ato do discurso *literariamente* intencionado” (MIRANDA, 1992, p. 25, grifo do autor). Essa intencionalidade do ato do discurso autobiográfico de Santiago demonstra a questão dos *suplementos irônicos* que estamos trabalhando. Assim, a determinação de um discurso como verdade para validar a escrita autobiográfica é exatamente o que Santiago está questionando a partir do deslocamento proposto por sua escrita da verdade para a ficção:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma autointerpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer o outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se de mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado. (MIRANDA, 1992, p. 30)

Os riscos dos deslizamentos da autobiografia para a ficção assumidos por Santiago tornam a sua produção literária esse gesto reflexivo ou questionador da “verdade possível” nos textos autobiográficos. Os pactos autobiográfico e referencial perdem-se pelo ato de escrever que está mais relacionado com a questão da

semelhança do que com a identificação do sujeito no texto. O documental ou o arquivo é estabelecido e lido pelo arconte nesse *trabalho incessante com o luto* para (re)significar o resto que permanece enterrado a partir da procura por quem está enterrado, em que lugar, ou qual verdade pode ser encontrada dentro de cada cova.

Voltando ao ensaio de Lejeune, ele acaba entendendo que seu quadro descritor da autobiografia é insuficiente, pois “para a autobiografia, a referência se faz de um só lado [...] e a relação que articula identidade e semelhança é, de fato, uma relação de relações que não pode ser representada linearmente” (LEJEUNE, 2008, p. 40). Essa relação de relações é como o sujeito do enunciado se relaciona com o sujeito da enunciação, ou como o passado se apresenta para esse sujeito. O leitor não poderia jamais determinar a referência de um texto autobiográfico, somente poderia acreditar no que o autor está escrevendo, visto que espera que ele cumpra sua parte nos pactos autobiográficos e referencial, um acreditando na sinceridade do outro. Entretanto, entender essa relação de relações faz com que o leitor ou procure as diferenças ou as semelhanças de acordo com a postura do autor em relação ao escrito. Lejeune conclui, portanto, que o que menos importa é a semelhança, sendo que a relação do autor com o passado é o ponto chave da busca autobiográfica, porém, queremos entender que essa relação não está voltada para a busca da verdade, e sim para uma reflexão do sujeito com suas próprias camadas. Todavia, para o teórico, é a verdade que é o ponto chave da busca autobiográfica, para tanto surge a ideia, por ele denominada, de mitomania: a elaboração de um mito pessoal na autobiografia. A mitomania dá mais importância para a criação de um mito, o que queremos entender como relacionar as camadas do sujeito, do que para a verdade firmada pelo autor na autobiografia clássica, o que o faz afirmar que quando há a criação de um mito o texto seja desqualificado como autobiográfico e

que “a narrativa conservará seu interesse como fantasma” (LEJEUNE, 2008, p. 41). Esse ato mitomaniaco já foi mostrado por Genet com a ideia dos heroísmos: “dei [a minha vida] uma feição heróica porque tinha em mim o que é necessário para fazê-lo, o lirismo”. Para ligar a questão do espectro da memória com os pactos de Lejeune precisamos ainda analisar os dois últimos conceitos do artigo de Lejeune: o *pacto fantasmático* e o *espaço autobiográfico*.

2.8 O pacto fantasmático e o espaço autobiográfico

O romance é mais consistente que a autobiografia? É a pergunta que levará Lejeune a determinar o *espaço autobiográfico*, aquele espaço ambíguo com o qual a obra de Proust foi relacionada. É conveniente perceber que Lejeune não nos dirá que a autobiografia é mais consistente que o romance, nem o contrário. Essa não aceitação de nenhuma assertiva a respeito de qual seria a mais consistente permite a abertura do *espaço autobiográfico*. A partir da leitura de André Gide e François Mauriac, que atestam que o romance seria mais consistente que a autobiografia com frases singulares como: “talvez se chegue mesmo mais perto da verdade no romance” ou “só a ficção não mente” (respectivamente, GIDE e MAURIAC *apud* LEJEUNE, 2008, p. 42):

De fato, quando *aparentemente* Gide e Mauriac rebaixam o gênero autobiográfico e glorificam o romance, eles fazem *realmente* algo diferente de um paralelo escolar mais ou menos contestável: designam o espaço autobiográfico em que desejam que seja lido o conjunto de suas obras. [...] essas frases tão citadas são, na realidade, uma forma indireta de pacto autobiográfico, pois estabelecem de fato de qual ordem é a verdade última a que visam seus textos. [...] Qual seria a *verdade* da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. (LEJEUNE, 2008, p. 42, grifo do autor)

Esse indecível que a obra de Gide e de Mauriac, como também a de Genet, representam, torna o romance que parece autobiografia um produtivo gerador de significados para o entendimento da obra de Silviano Santiago. Por mais que Gide e Mauriac tenham firmado um pacto autobiográfico ao dizerem que suas obras devem ser lidas como romance, não impede que a crítica ou os leitores permaneçam questionando a semelhança que há entre os narradores e personagens e os escritores. Essa atitude do leitor perante o texto de Gide e Mauriac, e acrescentemos de Genet e Santiago, faz com que Lejeune crie mais um pacto para descrever como o leitor é convidado a ler esses romances não somente como ficção, mas como fantasmas, por meio do *pacto fantasmático* (LEJEUNE, 2008, p. 43). O pacto fantasmático, segundo Lejeune, é “uma homenagem que o romance presta à autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Homenagem ou não, ele nos permite refletir o quanto a história se relaciona com a ficção. Verdade e mentira, que até agora não poderiam estar na ficção, se conjugam de forma que não há mais possibilidade de se diferenciar uma da outra, ou melhor, a necessidade dessa diferenciação tem seus efeitos minimizados, porém isso não acontece de forma involuntária, é o efeito que esses escritores querem provocar no leitor, a dúvida, nestes casos, move a leitura, e o leitor se move no *espaço autobiográfico* estabelecido pelo escritor que nos faz caminhar num espaço ambíguo, indecível, *nem* autobiografia, *nem* romance.

“Não se trata de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Um não é mais verdadeiro que o outro, um está em relação ao outro, e nessa relação de relações, surge a possibilidade de se caminhar neste espaço indecível, o *espaço*

autobiográfico. Para Lejeune, esse pacto indireto, o fantasmático, é típico dos escritores modernos, pois anteriormente os leitores liam os textos dessa forma, e hoje são os escritores e editores que direcionam essa leitura. Silviano Santiago, em *O falso mentiroso* (2004) com seu subtítulo direcionador, *memórias*, faz-nos questionar: de quem? De Samuel, no intratexto? Ou de Santiago, no extratexto, o bebê na fotografia da capa? O *pacto fantasmático* que Santiago propõe, como conclui Lejeune, ao tratar dos contratos de leitura, é parte de novos hábitos de leituras: “[...] os leitores passaram a gostar de adivinhar a presença do autor (de seu inconsciente) em produções que não parecem autobiográficas [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 46). Para tanto, a autobiografia e o romance estão interpenetrados, são gêneros híbridos, da mesma forma que a autobiografia ficcional pode aí também ser integrada. Miranda (1992) articula que devemos entender o contexto cultural em que a obra se insere em maior ou menor grau, o que faz com que certas obras tenham maior ou menor aparência de uma autobiografia ou de um romance:

[...] dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do *eu* que narra, este [o narrador], ao desencadear a retrospectiva, olha não apenas para si e para os outros *eus* que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção. (MIRANDA, 1992, p. 37)

Desvincular o texto de seu contexto cultural, seja ele a autobiografia ou os textos memorialísticos, é torná-lo inútil, em qualquer grau sua integração com esta contextualização histórico-geográfica é imprescindível para sua realização. Miranda, portanto, invoca o *pacto fantasmático* de Lejeune, esse indecível o qual o leitor precisa tomar, se quiser, uma postura perante o texto, ouvir o espectro, perceber o seu traço e não sobredeterminá-lo pela busca de uma verdade que não é passível de ser localizada. Na impossibilidade de existir somente autobiografia ou somente

romance, uma não sendo redutível à outra, “num jogo em que a ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados” (MIRANDA, 1992, p. 37), esses textos e nós precisamos caminhar no *espaço autobiográfico* e entender o jogo que os textos promovem e não sua intenção relacionada à verdade ou fingimento, visto que elas estão aí também para jogar. É o risco da literatura. Miranda então quer que o autor seja um “ser de papel”:

[...] o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e “personagens” diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um *ser de papel*, e a da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma *forma* de encenação ilusória de um *eu* exclusivo. (MIRANDA, 1992, p. 38, grifos do autor)

Mais uma vez voltamos à performance do escritor. Samuel/Santiago, ao performar seus diversos nascimentos, joga ironicamente com a possibilidade de haver somente uma verdade para o sujeito. A sua multiplicidade não permite que ela se estabeleça e determine a leitura, o leitor precisa decidir a forma que vai encarar o texto, se vai lê-lo como uma autobiografia, como um romance, ou, como estamos procedendo, um jogo com a própria ideia de autobiografia enquanto verdade. O próximo *suplemento irônico* explica esse jogo de adivinhações proposto por Lejeune no *espaço autobiográfico* por meio do *pacto fantasmático*. Denominamos este suplemento irônico de *xoxota estética*, retirado de um trecho do conto “Bom dia, simpatia” de *Histórias mal contadas* (2005). O conto trata de três versões do possível início da vida profissional do narrador, da mesma forma que Samuel trata da circunstância de seu nascimento em *O falso mentiroso* (2004). Sob o pretexto de estar mentindo, recomeça por duas vezes a mesma narrativa: “caro leitor, rasgue as páginas que já leu. Comecei de maneira errada a história que pretendo narrar. Até agora, tudo mentira. Fantasias de um Zé-prequeté. [...]” (SANTIAGO, 2005, p. 79).

Na última versão do narrador de *Bom dia, simpatia*, ele nos conta suas impressões de quando entrou em um museu pela primeira vez na França. Esse fato marca o narrador, pois somente havia visto reproduções de quadros nas bibliotecas: “vivi a ilusão das artes plásticas enquanto meus olhos se alimentavam dos livros da biblioteca da Maison de France” e conclui: “via reproduções dependuradas na folha de papel em branco, precedidas ou seguidas de comentários inteligentes, instruídos. Devo ter ficado mais instruído. Fiquei menos vidente” (SANTIAGO, 2005, p. 90). A diferença entre apreciar a obra de arte reproduzida em livros e apreciá-las no museu é experiência marcante para o narrador. A experiência da “vidência” nos faz retomar a questão da representação, a pintura ou a obra de arte como representação ou imitação, e a reprodução fotográfica das obras de arte dos museus em livros faz-nos afastarmos mais uma vez da “verdade” platônica – ficamos cada vez menos videntes. Santiago, portanto, quer analisar esse afastamento da obra de arte por meio da sua reprodução, afirmando que alguns detalhes só podem ser observados pelo sujeito “vidente” da obra artística e um desses detalhes é a *xoxota estética*:

Entrei num museu ao transpor a porta de entrada do Jeu de Paume, onde estava abrigada uma das melhores coleções de pintores impressionistas do mundo. (Hoje a coleção faz parte do Museu d'Orsay.) Diante duma tela de Van Gogh, pela primeira vez entrei definitivamente no museu. Adentrei-me pela porta dum pequeno detalhe numa tela. Nunca o teria surpreendido ao examinar a reprodução do quadro. [...] Uma parte ínfima da tela de Van Gogh não estava recoberta de tinta à óleo. [...] Como? a tela não é feita para ser recoberta totalmente pelas cores da tinta a óleo? Abandono ou preguiça do artista? Vi em sua nitidez e despudor o vão da nudez. A tela nua. Uma xoxota estética. Um olho do cu ao ar livre da sem-vergonhice. Sem disfarce autoral ou véu artístico, sem apelo mundano ou comercial. Exposto. [...] A sofreguidão do ato de compor, no gesto de pintar. Estatelada na tela. A sofreguidão no ato de seduzir, no gesto de amar. Estarrecida na tela. As mãos do pintor, do amante, ganham novo território pelo entusiasmo das cores, do gozo. Avançam pelo espaço neutro do linho branco, do corpo virgem. Por que param no auge do prazer? Por que ribombam no grito de alegria que é pleno e oco? Naquele vácuo da tela, do corpo, não há sujeito nem objeto. Há intersecção de ais! e silêncios. Lassidão. Proclamam-se a liberdade destemperada da criação, da vida. A tela não é espelho, é vidro. Transparente. Nada ali é representado. Tudo é existência a nu do ato de pintar, de amar. Tudo é cor e nudez. (SANTIAGO, 2005, p. 90-91)

Um detalhe na tela de Van Gogh, uma parte ínfima sem tinta a óleo é o que faz com que o narrador repense o ato da representação e suas convenções. Quando se observa as telas reproduzidas pensa-se que elas devem ser totalmente recobertas por tinta. Há essa impressão ao se observar o quadro de longe ou reproduzido nos livros, no qual a textura da tinta não é um dos detalhes observáveis. É a tinta que expressa o gesto do pintor, e são as palavras que expressam o gesto do escritor. Entretanto, Santiago, ao observar o quadro detalhadamente, como um “vidente”, mostra que pode haver ali pequenas partes sem tinta, denominadas *xoxotas estéticas*. Nestas partes não há “disfarce autoral” ou “véu artístico”, tudo está “exposto”. É o espaço onde o pintor não deixou nada representado pelo disfarce da pintura ou da escrita, ou ainda, não colocou ali o véu das tintas ou da palavra. Seja disfarce ou véu, o ato artístico mostra seu compromisso com a sua própria forma, a sua forma de manifestação, e é a partir disso que a arte se em-forma para produzir seu conteúdo. Na *xoxota estética* o pintor ou o escritor se mostra, é flagrado como sujeito real, seu nome próprio é dito e uma guerra começa, uma violência contra si mesmo. O ato de pintar é comparado ao gesto de amar, a mão do pintor é a mão do amante, as cores são o gozo, o espaço branco é corpo virgem. Entretanto, onde não há amante, gozo ou corpo virgem há um vácuo que não possui nem sujeito nem objeto, somente o silêncio, “a liberdade destemperada da criação, da vida”. Quando o escritor decide por se mostrar não há o silenciamento provocado, há o silêncio, um momento, um espaço preenchido pelo questionamento do que aquela vida “exposta” quer significar. Há ali a vida, há ali o pintor ou o escritor. A tela ou o corpo não é espelho, nada pode ser ali representado, é então vidro, ou o *trabalho das forças* como vimos com Derrida ao explicar a questão das explorações: “nem a transparência do sentido nem a opacidade da força, mas a

diferença no trabalho das forças” (DERRIDA, 1995, p. 185). É a tinta que recobre de representação do corpo e com a *xoxota estética* podemos perceber o suporte da pintura no próprio corpo do pintor ou do escritor e trabalhar o jogo da força na relação dos dados autobiográficos com a ficção.

Todas as considerações sobre o pintor e seu ato de pintar podem ser aplicadas ao escritor e a sua escrita. O corpo transparente dos dados autobiográficos do escritor é recoberto pela escrita. Silviano Santiago deixa transparecer *xoxotas estéticas* nas quais o leitor aceita o contrato firmado pelo *pacto fantasmático* e percebe o *espectro da memória* que aparece sob o *efeito da viseira* e paradoxalmente torna-se visível e conosco fala: “o processo espectral genético corresponde, portanto, a uma *incorporação* paradoxal. Uma vez a ideia ou o pensamento (*Gedanke*) destacados de seu substrato, engendra-se o fantasma *dando-lhe corpo*” (DERRIDA, 1994B, p. 170, grifo do autor), e com o seu corpo, em traço, presença e ausência, ele nos fala: “[...] para habitar aí mesmo onde não se está, para obsidiar todos os lugares ao mesmo tempo, para ser *atópico* (louco e não localizável), não é preciso somente ver sob viseira, ver sem ser visto de quem se faz ver (eu, nós), é preciso falar. E escutar vozes” (DERRIDA, 1994B, p. 180). A memória como *espectro*, que nos aparece e que quer falar, torna *o trabalho com o luto* uma maneira de explorar o devir por meio das heranças. Trabalha-se com as forças do passado a partir de uma relação com o devir (presença do presente), portanto, trabalhamos com aquilo que está enterrado e que resiste a desaparecer ou morrer na forma do espectro: “*Somos herdeiros, o que não quer dizer que temos ou que recebemos isto ou aquilo, que tal herança nos enriquece um dia com isso ou aquilo, mas que o ser disso que somos é, primeiramente, herança, o queiramos, saibamos ou não*” (DERRIDA, 1994B, p. 79, grifos do autor). Nossa herança não é

um objeto dado ou recebido, não entramos na posse de nossa herança, sabemos que ela existe e sabemos o que fazer com ela: o *ser* disso que somos é. Ser é herdar, e é trabalhar com o passado com os olhos no devir por meio da sua presentificação. A nossa herança, conclui Derrida, é a própria linguagem, “o mais perigoso dos bens” (HOLDERLIN *apud* DERRIDA, 1994B, p. 79). Seja a linguagem escrita ou falada, ela é o objeto que não nos enriquece monetariamente e o qual não podemos tomar posse, é a tábua de barro do bloco mágico ou o mata-borrão, aquilo que está relacionado com o futuro.

O *pacto fantasmático* e o *espectro* se relacionam por meio da *xoxota estética*: ela aparece com a intenção de confundir o leitor com o objetivo de mantê-lo na dúvida se o narrador é o próprio escritor ou não, fazendo com que o leitor não determine a obra pelo *pacto referencial*, mas sim só permitindo ler a obra pelo *pacto fantasmático*, o escrito mantém um interesse como um fantasma, disse Lejeune. Para se pintar é necessário um suporte, no caso a tela. No caso da escrita, o corpo de Santiago ou os seus dados autobiográficos são o *suporte* para a escrita. Sem este corpo ou dados autobiográficos, a escritura de Santiago não se sustentaria, o escritor e sua linguagem que herdamos é o sustentáculo da escrita. A *xoxota estética* permite então vislumbrar o *espectro* da memória, ao mesmo tempo em que o escritor ironicamente aparece no escrito é quando o *espectro* paradoxalmente se corporifica e fala, é quando *trabalhamos com o luto*, descobrimos quem está enterrado em determinado local e podemos significar seu traço para o futuro. A *xoxota estética* então é aqui entendida quando podemos perceber a presença dos dados autobiográficos do escritor. Todas as vezes que duvidamos ser ali o escritor que está ali representado, temos a *xoxota estética*. Entretanto, é preciso deixar claro que na obra de Santiago ela aparece como ironia ao seu próprio ato autobiográfico,

ou seja, ela é mais um *suplemento irônico* que nos permite ler a obra de Santiago, é o modo como produz a sua performance narrativa.

Lejeune encerra seu artigo reforçando a pergunta inicial: “conseguir oferecer uma fórmula clara e total da autobiografia seria na verdade um fracasso” (LEJEUNE, 2008, p. 46). Não há, portanto uma tentativa estruturalista de definir. O que Lejeune faz é contar a história de um modo de leitura, e ao contar essa história, ele percebe o desenvolvimento de um gênero ou de uma atitude do ato de escrever. Pode haver, no início, uma vontade pela verdade na autobiografia, mas se percebe a impossibilidade de dar conta de um sujeito escrito, do escritor e do *espectro* da memória.

Miranda esclarece a necessidade da autobiografia como reavaliação do eu a partir de uma intervenção, mudança ou transformação no indivíduo anterior. A intervenção é essencial para provocar a criação narrativa, assim, sem algum acontecimento que modifique o *eu passado* a narrativa não teria função. Já vimos essa intervenção no primeiro capítulo ao entender a relação entre a dor e a memória, e também ao entender a relação do luto com a dor: “o luto segue sempre a um traumatismo” (DERRIDA, 1994B, p. 134) E a escrita autobiográfica torna-se o oferecimento dessa experiência a um outro, ao leitor por meio da elaboração do *eu atual* pelo *eu passado*. Miranda observa que a “reevocação” do passado é realizada a partir da cisão (efração) entre o tempo e a identidade: “é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo” (MIRANDA, 1992, p. 31). Reevesocar, conjurar o espectro é trazer aquilo que ficou para trás, ressignificá-lo para entender o *eu atual*. O espectro, quando se torna traço, só pode ser presentificado

pela narrativa; a memória é a narrativa, como expôs Amaral (2000); olharmos o passado e sua presença atual é para nós narrada na autobiografia.

A primeira pessoa é, pois, o *suporte* comum das reflexões presentes e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do “discurso” por traços da “história”, pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse uma terceira. Desse processo, a noção de indivíduo sai, apesar de tudo, reforçada, como acontecerá em maior ou menor grau com quase todas as modalidades da escrita do *eu* vizinhas à autobiografia. (MIRANDA, 1992, p. 31, grifo nosso)

A primeira pessoa é entendida como suporte para a narrativa. Aqui a primeira pessoa é tratada como uma terceira, um modelo a se assemelhar, um afastamento do si, e é dessa forma que o *eu* se permite, na reavaliação do presente e na percepção da multiplicidade de si mesmo, “reforçar” a noção de indivíduo tão central na contemporaneidade. Tanto é assim que a encontramos na guerra dos nomes próprios, nas afirmações de nomes próprios que não possuíam força própria e que só adquiriram tal força quando os anônimos puderam falar como “menininhas” e foram escutados não com a mesma intensidade dos nomes próprios já fixados, mas pelo menos, com um interesse próximo.

É, portanto, da relação entre o tempo e o indivíduo, da impossibilidade e da não necessidade de reviver o *eu passado* completamente, visto que o mais importante é a reflexão presente do eu, que surge a questão da diferença entre a autobiografia ficcional e a autobiografia, para Miranda. Da mesma forma que Lejeune, ele reforça e desloca a questão do pacto de leitura:

[...] A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos a fronteira entre “fato” autobiográfico e “ficção” subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau do “fingimento” de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. Muitos romances em primeira pessoa podem “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional. (MIRANDA, 1992, p. 33)

Uma pergunta se impõe: é realmente necessário diferenciar a autobiografia da autobiografia ficcional? Não há uma resposta categórica para esta questão, visto que toda autobiografia precisa da ficcionalização para existir e o sujeito se vê como uma terceira pessoa, mesmo tratando de si na primeira. Assim, já que o gesto ficcional faz parte do autobiográfico, o que vai diferenciar uma autobiografia da outra é esse grau de fingimento, ou heroísmos, e, além disso, temos a intenção do escritor ao querer tratar de si e conceber um objetivo específico: se quiser a verdade, pensando que ela seria possível para um sujeito como o contemporâneo, teríamos a mais clássica autobiografia; se quiser refletir sobre si, fingindo a verdade ou aceitando que a verdade não é possível nos discursos autobiográficos, teremos os diversos níveis de autobiografia, todas caminhando nesse amplo “espaço autobiográfico”. E o oposto, o que há de autobiográfico no romance, faz-nos pensar que um autor, ao escrever a partir de si, de suas próprias experiências, sobre temas que o desassossegam, permite que todo romance seja autobiográfico. Dessa forma, queremos invalidar as duas propostas, *nem* a autobiografia *nem* o romance, deslocar a distinção do que há de ficcional na autobiografia e o que há de autobiográfico na ficção. Separar um do outro é querer fechar a escrita, minimizar suas possibilidades de realização, não permitir que todo texto antes de qualquer efeito seja um texto, e que, ao ser entregue ao leitor, terá sua interpretação, em última instância, por ele definida juntamente com o escritor a partir de seus jogos com a verdade.

A desconstrução da subjetividade e autonomia do *eu*, levada a cabo pela construção memorialista, além de liberar a obra da ingerência limitadora da biografia do autor, denuncia o equívoco da exatidão autobiográfica calcada na verdade e na sinceridade confessionais, fazendo com que o texto deixe de servir de mero pretexto para a expansão narcísica. (MIRANDA, 1992, p. 83-84)

Miranda, por fim, esclarece que a obra autobiográfica deve ser lida sem a ingerência limitadora dos dados biográficos e que há um equívoco da exatidão autobiográfica calcada em algo próximo da verdade ou da sinceridade confessional. A biografia tem nos limitado a lermos as obras desses escritores como se algo que aconteceu com o sujeito real determinasse efetivamente o *ser de papel*. Um é suplemento do outro, escreve-se a partir de experiências, mas para além delas, e ironicamente, desloca-se os sentidos do texto para uma visão diferente da usual quando lemos ou tentamos interpretar uma autobiografia. Em *O falso mentiroso* (2004) já podemos ter uma noção do significado da verdade e da mentira, da sinceridade e do delírio na obra e no pensamento de Santiago, foco do próximo e último capítulo:

Um peso dizia *verdade*. Outro peso dizia *mentira*. [...] Uma medida dizia *sinceridade*. Outra medida dizia *delírio*. [...] Não elegi verdade nem mentira. Sinceridade ou delírio. Abiscoitei os quatro, dois a dois. (SANTIAGO, 2004, p. 131, grifos do autor).

CAPÍTULO 3 - “VERDADE POÉTICA” E AUTOFIÇÃO

Não quero que minhas histórias mal contadas se transformem em misses do memorialismo tupiniquim. Quero que sejam verdadeiras e não façam feio junto aos críticos especializados, que escrevem resenha de livro nos suplementos literários. Que elas não abdicuem do que foram para ser o que são. Fundamental é o *glamour*, se Vinicius de Moraes não escreveu, escrevo eu. (Silviano Santiago, 2005, p. 16)

3.1 A ironia e o gosto do segredo

Wander Melo Miranda demonstra a maneira como Silviano Santiago lida com sua obra poético-narrativa: “sua prática escritural se especifica pelo confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, tendo como função deliberada o questionamento da ‘nitidez’ autobiográfica, da transparência referencial e da noção de individualidade autoral” (MIRANDA, 1992, p. 20). Esses fatores são aplicáveis aos textos de *O falso mentiroso* (2004), e principalmente aos contos de *Histórias mal contadas* (2005). Esse estar entre a verdade e ilusão é o efeito central produzido por ambas as obras, como já visto na análise dos diversos *eus* de *O falso mentiroso* e, como veremos mais adiante, ao tratarmos do último *suplemento irônico* que encontramos nos contos de Santiago, *histórias mal contadas*.

Para entender a questão da verdade e da mentira em *O falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005) suplementaremos essas obras com o ensaio de Silviano Santiago intitulado “Meditações sobre o ofício de criar” (2008), publicado na Revista Aletria. Neste ensaio, Santiago analisa essas duas publicações assumindo, ou melhor, “confessando”, algumas “verdades”, pois não podemos esquecer que esses atos são sempre irônicos, como demonstrou Miranda. A ironia é

estudada por D. C. Muecke em seu livro *Ironia e o irônico* (1995), no qual, após explicar os diversos conceitos históricos da ironia, apresenta um conceito contemporâneo:

A ironia neste último sentido é a forma de escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas. (MUECKE, 1995, p. 48).

A mudança da definição da ironia no tempo, observada por Muecke torna-se um modo mais produtivo de significação, e esse novo modo múltiplo da significação pela ironia é aproveitado por Santiago em seu ato de escrever. A subversão promovida por Santiago em seus escritos e demonstrada em seus contos fazem da significação de sua obra uma reflexão sobre o ato autobiográfico. Veremos também essa suplementação irônica em seu ensaio que por ora analisamos.

O ensaio começa definindo algumas questões: primeiramente chamando as duas obras de “livros de ficção” (SANTIAGO, 2008, p. 173), não permitindo que se faça uma leitura autobiográfica deles. Além disso, deixa claro quais questões são essenciais para seu exercício literário: a experiência, a memória, a sinceridade e a verdade poética. Desfazer a ilusão autobiográfica que ronda essas duas publicações é primordial para promover a discussão da obra de Silviano Santiago dentro do campo de suas questões essenciais. Porém, como tratar da experiência, memória, sinceridade e verdade dentro de algo que não seja autobiográfico? Vimos na definição de Lejeune que essas são questões essenciais para a delimitação do pacto autobiográfico, pois o autor tem como objetivo contar suas experiências por meio de sua memória ou da atualização do *eu passado* pelo *eu atual* por meio de um compromisso com a verdade. O escritor promove essa atualização pela

memória, e com sinceridade, o pacto referencial procura uma verdade sobre o *eu*, e o leitor assume esse contrato juntamente com o autor, pelas diversas formas elucidadas por Lejeune, como o pacto autobiográfico. Entretanto, vimos que essa verdade firmada pelo pacto de leitura possui falhas que de certa forma são resolvidas pela questão do *espaço autobiográfico* e pelo *pacto fantasmático*, em que o leitor ganha determinada liberdade, ou mesmo responsabilidade, de leitura por saber que está lidando com uma grande multiplicidade de textos e pela possibilidade de decidir de que forma lerá o escrito. Dessa forma, Silviano Santiago irá tratar no artigo o que sua obra tem a contribuir para a discussão das escritas autobiográficas e seus efeitos de verdade.

Se houvesse um pacto autobiográfico entre o leitor e Santiago, ele precisaria ser firmado com a certeza de que “só ao leitor compete a tarefa da leitura” (SANTIAGO, 2008, p. 173) e essa tarefa não é simplificada pelo escritor. A escrita não tem esse objetivo, e jamais poderia ter, ou, como afirma, “não sou escritor que busca minimizar o trabalho do leitor; em geral, complico-o” (SANTIAGO, 2008, p. 173). Santiago não escreve para o leitor, em primeiro lugar, ele diz, ao glosar Antonin Artaud: “o (sic) leitor, é preciso em primeiro lugar que a literatura seja” (SANTIAGO, 2008, p. 173), a glosa não mostra que Santiago não se importa com o leitor, pelo contrário, ele convida o leitor para o seu jogo sedutor, não há como excluí-lo do processo de leitura, por isso mesmo, minimizar o seu trabalho é algo que o escritor não pode fazê-lo, ele o faz para tornar a obra, como ensina Derrida, uma obra impossível de se fechar:

[...] com efeito, se a transparência da inteligibilidade estivesse garantida, destruiria o texto, mostraria que não tem porvir, que não transborda o presente, que se consome imediatamente; portanto, uma certa zona de desconhecimento e de incompreensão é também uma reserva e uma possibilidade excessiva – uma possibilidade para o excesso de se ter um

futuro e de, por conseguinte, se gerarem novos contextos. Se todos podem entender imediatamente o que quero dizer, não criei contexto algum, respondi mecanicamente à expectativa, e está tudo onde está, ainda que as pessoas aplaudam e leiam até com prazer, depois, fecham o livro, e acabou-se. (DERRIDA; FERRARIS, 1997, p. 47)

Fechar um livro é limitar seu significado, é consumi-lo imediatamente. E a obra literária, se seguirmos a definição de literatura de Ezra Pound em seu *ABC da literatura* (1999), entendida como “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1999, p. 32), percebemos que a não limitação de significação de uma obra torna-a impossível de ser fechada ou determinada num único lance. Eis o *gosto do segredo* da obra literária, principalmente quando estamos tratando de uma obra irônica como a de Santiago. O excesso de significado é entender a obra pela presença do presente, visto que esse olhar está sempre para o por-vir, ela possui significados para o futuro, precisa tornar-se mata-borrão: “[...] o borrão [ou a narrativa] reclama tarefas futuras para virar um conto” (SANTIAGO, 2005, p. 38). Essa impossibilidade de se fechar um livro, ou seja, de a ironia ter múltiplos significados é o modo com que Santiago produz a sua escrita. Pela multiplicidade do *eu* cria-se a multiplicidade de significados, sua obra não se fecha e se torna uma zona de desconhecimento ou incompreensão ou um excesso: um suplemento, conforme a definição de Derrida, ou um suplemento irônico, como estamos trabalhando pela definição de Miranda, para se ler a escrita autobiográfica de Santiago.

3. 2 Diferenciação, preferência e contaminação

Santiago admite que seus textos podem ser chamados de autoficcionais (SANTIAGO, 2008, p. 173), porém essa admissão não se dá pela aceitação de tudo o que se tem concluído por autoficção, principalmente pelos teóricos franceses, de

pouca ou quase nenhuma tradução ou interpretação entre os teóricos brasileiros⁸. Ele se permite, então, criar sua própria definição de autoficção, descrevendo, para tanto, três processos para identificar sua obra como autoficcional, a saber: diferenciação, preferência e contaminação.

O primeiro e o segundo processos estão interligados, uma vez que para se ler a obra de Santiago é preciso saber diferenciar o discurso autobiográfico do confessional. Ali eles não se confundem, pois “os dados autobiográficos percorrem todos os meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional” (SANTIAGO, 2008, p. 173). Os dados autobiográficos servem para idealizar e compor os textos de Santiago, e o leitor, eventualmente, o utiliza para explicar sua obra. Vemos em *O falso mentiroso* (2004) essa idealização e composição utilizando os dados autobiográficos, quando passamos a não mais ter a certeza se estamos lendo a história de Samuel, principalmente quando revela sua quinta personalidade, como vimos no segundo capítulo de nosso trabalho, que possui todos os dados do escritor (local, data de nascimento e nome dos pais), ou mesmo ao final da obra, quando “confessa”: “chega de mentiras”, aparentemente anulando toda a elaboração literária e explorando (abrindo um caminho para) uma ampla elaboração teórica sobre a sinceridade e verdade poéticas. Ou mesmo em *Histórias mal contadas* (2005), quando olhamos para aquele desfile de personagens-narradores que “aparentemente” estiveram como Santiago fora do país, realizando as “mesmas” atividades que ele, mas que não se determinam ou se fecham pelos dados autobiográficos do autor, excedem a sua personalidade.

⁸ Para maior esclarecimento sobre a autoficção conferir *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007), de Diana Irene Klinger, principalmente no primeiro capítulo, em sua quinta parte, páginas 38 a 48. Também os artigos de Eurídice Figueiredo “Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção” (2007) e “Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção” (2007). Além dos próprios comentários de Phillipe Lejeune no ensaio “Autobiografia e ficção” (2008), principalmente na página 108.

Esses dados autobiográficos, elucida Santiago, “traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Essa relação entre a subjetividade e a realidade que condicionam e conformam o escritor promovem sua poética e sua discussão sobre as quatro questões que ele elegeu como essenciais para sua escrita. É a política criada dentro da escrita de Santiago que entenderemos a partir de Jacques Rancière em *Políticas da Escrita* (1995):

A literatura existe no jogo da multiplicação do *eu* que se unem, se afastam e se reduplicam ao mesmo tempo em que desdobram a multiplicidade das figuras da letra com falta de corpo e do corpo sofrendo pela escrita. É por isso que suas declarações não se deixam separar de suas obras. É por isso também que sua existência mesma está dependurada em certas fábulas que constituem sua potência própria na medida em que elas a efetuam. (RANCIÈRE, 1995, p. 76).

É possível constatar o jogo descrito por Rancière na escrita de Santiago, nas diversas análises a que já procedemos. E, acima de qualquer fato, como observa o filósofo, as fábulas criadas pelas declarações do escritor (sejam as orelhas dos livros ou mesmo suas entrevistas) sustentam a potência criativa do escrito de Santiago. Rancière mostra que tratar de uma busca pela igualdade na sociedade não faz com que essas fábulas façam da pessoa que escreve um ser único, a obra literária atinge seu estatuto universalizante: “a absolutização da literatura fica no mesmo nível que o advento aleatório do anônimo” (RANCIÈRE, 1995, p. 15). A igualdade não significa, portanto, tornar todas as pessoas idênticas, mas sim que possa existir uma identificação universalizante entre elas, um sentimento que pode ser compartilhado pela escrita, por exemplo. É a capacidade “da literatura em dar a qualquer vida obscura o brilho do Único” (RANCIÈRE, 1995, p. 15). Entretanto, esse brilho único não provem de toda e qualquer história baseada no real, esse real é performado na escrita na medida em que o acontecimento (a

experiência) que a produz precisa ser deslocada pela ideia do tempo, também entendido como presença do presente:

O que é problemático é o acontecimento na medida em que ele ocorre sem se importar em saber se o conjunto das condições de sua efetuação está realizado; é o real enquanto não-possível e impensável, enquanto efeito impensável de um pensamento. [...] O pensamento do acontecimento revisionista obriga a ir contra a corrente do que se espera que seja a marcha de nosso tempo: a revelação crescente da inefetividade do pensamento, da limitação da história à vinda do único possível. (RANCIÈRE, 1995, p. 241)

Essa não limitação da história ao “único possível” é o que estabelecemos com a ideia de silenciamento de Achugar (2006), para quem outras vozes passaram a constituir a história e estas vozes são o que fazem com que esse “único”, esse sujeito possa somente ser entendido em sua multiplicidade, ou a multiplicidade que performa, no caso do escritor. O estabelecimento de um único real é promover estes silenciamentos, e tornar o real irrealizável é conceber toda a multiplicidade política da obra de Santiago. Ele dá voz aos migrantes, como vimos, ao analisar o conto *Borrão*, e para além disso, ele promove uma voz que resiste, promove o “jogo de menininhas” com os nomes próprios.

Ao diferenciar a autobiografia da confissão, Santiago deixa claro que nunca escreveu sua autobiografia, ou seja, em suas obras nem o confessional nem o autobiográfico estão presentes. O discurso autobiográfico que possui um “legado insuspeito para as culturas nacionais” não é apropriado por Santiago “em sua pureza subjetiva e intolerância sentimental” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Da mesma forma que o discurso confessional também não está presente em sua obra, visto que em seus escritos “[...] não está em jogo a expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos [...] de índole romântica ou neo-romântica” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Assim, Santiago trata de sua preferência pela diferenciação, ou preferir pela diferença: “não nos iludamos, a distinção entre os

dois discursos tem, portanto, o efeito de marcar minha familiaridade criativa com a autobiografia e o consequente rebaixamento do confessional ao grau zero da escrita” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Essa familiaridade de que trata o discurso autobiográfico não é uma escolha, por isso mesmo o processo é de preferência e não outro. Entre os dois discursos prefere o autobiográfico, porém ele mesmo se pergunta ao declarar que não escreveu sua autobiografia: “[...] então, como tenho me valido do discurso autobiográfico nos meus escritos?” (SANTIAGO, 2008, p. 174). A resposta é como se dá o terceiro processo: a contaminação.

Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção - e da ficção pela autobiografia -, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

A contaminação nos discursos híbridos que já observamos com Ravetti (2002) é, portanto, a relação dos textos ficcionais com o discurso autobiográfico. Santiago, então, insere a si mesmo, seus dados biográficos, na tradição literária ocidental por sua potência criativa. Entretanto, o faz não pela simples pretensão de que algo de sua biografia possa trazer um diferencial para a tradição literária ou mesmo discuti-la, mas porque esse movimento de inserir o discurso autobiográfico no ficcional é um “relativizar o poder e o limite de amb[o]s” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Sabemos que cada um tem o seu próprio poder, podemos perceber isso ao relembrar a definição de Lejeune para autobiografia e sua insistência com uma verdade única que aquele texto pode conter, mas o que está em discussão é como um texto contamina o outro e quais as consequências desse ato, por isso seu caráter “anárquico”. Assim, a relativização desses poderes é “lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Esses lugares e problemas surgem a partir do que Santiago resgata o que

Michel Foucault denominou de “ressemantização do sujeito pelo sujeito” como a força criadora do eu. O eu-Santiago que se ressemantiza é algo que questiona, hoje, a técnica literária e o cânone ficcional por meio tanto de sua escrita ficcional quanto ensaística. Propõe questões que não possuem resposta, como: é a verdade sobre si que está inserida no texto? Como essa verdade pode ser pensada pela e na narrativa? Como o cânone encara esses textos autobiográficos clássicos? Ou como os textos que compõem o cânone não são também autobiográficos? Portanto, é a partir dessas questões e tantas outras que problematizam o ato de escrever e de ressemantizar o sujeito pelo sujeito que surgem os principais questionamentos, os quais Santiago trabalha em sua obra: experiência, memória, sinceridade e verdade poética, todos eles problemas “da moderna literatura do *eu*” (SANTIAGO, 2008, p. 175).

3.3 A “autoficção” de Silviano Santiago

Um dos cuidados que Silviano Santiago toma ao escrever o ensaio é mostrar que conhece a tradição de algo que se denominou autoficção. Ele mostra conhecer o criador do termo, Serge Doubrovsky e, seu expoente crítico, Vincent Colonna, em sua tese de doutorado e o livro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Cf. SANTIAGO, 2008, p. 175). Porém, “como a autoficção não é forma simples nem gênero adequadamente codificado pela crítica mais recente, eis me à vontade para relatar-lhes meu caminho pessoal” (SANTIAGO, 2008, p. 175). Santiago cria para si sua própria definição de autoficção a qual adotamos em nosso trabalho por meio de sua própria história de leitura. Ressaltamos que não nos interessa aqui o conceito de autoficção elaborado pela crítica, mas somente o conceito que Santiago produz neste ensaio.

Santiago volta, portanto, à diferenciação entre autobiografia e confissão e afirma que “a distinção entre autobiográfico e confessional ganhou corpo textual no momento em que comecei a conjugar minha própria *experiência* infantil de vida com o auxílio dos verbos de minha *memória*” (SANTIAGO, 2008, p. 175, grifos do autor). O autor, portanto, começa a traçar as relações entre os temas essenciais para sua literatura: a experiência não confessada e sim conjugada pela memória e todas as suas implicações envolvendo o tempo e o sujeito que estabelecemos e que “[...] existe[m] como força a alavancar a imaginação criadora” (SANTIAGO, 2008, p. 175). Santiago trata de sua formação ao mostrar que na infância jogou para o inconsciente o confessional e conjugou experiência com a invenção ficcional. E na adolescência, já como estudante de Letras, revisitou essa prática não confessional, chamada por ele de “híbrida” para “torná-las de domínio público” (SANTIAGO, 2008, p. 176). Assim, Santiago demonstra que conhece o poder de sua narrativa: “ao revisitá-las pelo exercício da memória, [ao] tenta[r] apreendê-las com o fim de equacionar o desejo de criar narrativas literárias que signifiquem no universo cultural brasileiro” (SANTIAGO, 2008, p. 176). Recuperando toda uma tradição da memória na literatura brasileira: *Memórias de um sargento de milícias*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁹, com o qual dialoga diretamente em *O falso mentiroso*, ao fazer seu próprio capítulo *Das negativas*, e *Memórias sentimentais de João Miramar*, só para

⁹ O final de *O falso mentiroso* dialoga diretamente com o capítulo final de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Brás Cubas termina suas memórias com um pequeno saldo ao não transmitir a ninguém o legado de sua miséria: “Este capítulo é todo de negativas. [...] E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: Não tive filho, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 2008, p. 262-3). Da mesma forma, o narrador de *O falso mentiroso*, para de mentir e “confessar” que não teve filhos e tratar de seu pequeno saldo, mesmo ainda não morto: “Chega de mentiras. Não me casei com Esmeralda. Não tive filhos com ela. Se me colocarem contra a parede desde relato, confessarei. Tive dois filhos virtuais. Não poderia tê-los tido. Não os tive. Inventei-os. *Inventar* não é bem o verbo. Gerei-os em outro útero. Com a mão esquerda (sou canhoto) e a ajuda da bolinha metálica da caneta bic. Com tinta azul lavável. Inseminação artificial. O resto pa-ra-rá, pa-ra-rá, pa-ra-rá... Fim. Lego ao mundo as minhas telas. À história, uma família a menos” (SANTIAGO, 2004, p. 222, grifo do autor), o pequeno saldo do narrador é suas telas, que queremos entender como suas narrativas, invenções com a bolinha metálica da caneta bic, visto que elas colaboram para sua teorização sobre a cópia de telas ou textos canônicos (Cf. SANTIAGO, 2004, p. 141 e ss.).

citar as obras mencionadas no artigo (cf. SANTIAGO, 2008, p. 175). Santiago procura rediscutir o lugar do discurso autobiográfico dentro de nossa cultura pela sua performance narrativa, lugar esse que já estava em discussão com as obras mencionadas, visto que são memórias, mas ficcionais.

Para demonstrar todos os três aspectos, diferenciação, preferência e contaminação, Santiago narra como eram suas “confissões” ao padre em sua infância para finalmente conjurar seus temas principais: experiência, memória, sinceridade e verdade poética:

Meu pai não era católico praticante, mas nos obrigava a ser. Segui o catecismo e fiz primeira comunhão. Ia à missa todos os domingos. Aos sábados, diante do padre-confessor de sotaque germânico (para as conotações, veja-se o período histórico [e para outras conotações, veja-se o efeito do real de Barthes]), 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 *confessar* os pecados da semana. Costumava trazê-los escritos numa folha de papel. Uma pitada de paranoia, e acrescento que os pecados eram muitos e, perdão pelo trocadilho, inconfessáveis. Apesar da lista avantajada, não proferia no confessionário uma fala sincera, confessional. Mentia. Ficcionalizava o sujeito – a mim mesmo – ao narrar os pecados constantes da lista. Inventava para mim e para o padre-confessor outra(s) infância(s) menos pecaminosa(s) e mais ajuizada(s), ou pelo menos onde as atitudes e intenções reprováveis permaneciam camufladas pela fala. (SANTIAGO, 2008, p. 176 e 177)¹⁰

Ter de ser sincero, confessar é o pacto que está implícito entre o padre e o fiel, porém Santiago não confessa, nunca confessou, como mesmo disse, ficcionalizou a si mesmo, ironizou. A sinceridade não era possível, era

¹⁰ Esta “confissão” de Santiago é coincidentemente parecida com uma de Manuel de Barros na obra *Memórias Inventadas – a infância* (2003), intitulada *Parrrede!*, em que, o narrador, ao se masturbar, “cometer pecados solitários”, no colégio interno, era punido pelo padre em ficar em pé contra a parede decorando os sermões do Antônio Vieira, porém o castigo não surtia efeito, visto que o narrador passou a apreciar a grandiosidade dos sermões, “a gostar do equilíbrio sonoro das frases” (BARROS, 2003, sem página), e, para ser castigado mais vezes “precisava fazer mais pecado solitário” (ibidem, loc. cit.), e o padre com sotaque germânico dizia: “Corumbá, no parrrede!” (ibidem, loc. cit.). O narrador aprendeu a gostar de uma literatura através do castigo da mesma forma que Santiago aprendeu a apreciar o discurso ficcional pelo castigo paterno de ter que se confessar todos os sábados. Eneida Maria de Souza mostra que “[...] essas aproximações, que se vale tanto de coincidências ideológicas entre os autores quanto de experiência biográficas comuns, pode ser feita pela crítica a partir de liberdades interpretativas, de rede de associações que se compõem de elementos ficcionais, teóricos e biográficos [...]” (SOUZA, 2002, p. 112).

“inconfessável” como a verdade é inconfessável, visto que é poética, como veremos ao fim da análise deste artigo. Portanto, “essas mentiras, ou essas invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência* [...], assumia uma fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil” (SANTIAGO, 2008, p. 177). Essa fala híbrida é o modo de escrever e de vida de Santiago, “o menino ao confessionário já era um falso mentiroso” (SANTIAGO, 2008, p. 177). O falso mentiroso não escolhe entre verdade ou mentira, ou entre sinceridade ou delírio, ele “abiscoita” os quatro, como vimos no fim do capítulo anterior. Ao escolher todas as quatro ideias mostra que em sua infância ele “já era *multiplicadoramente* confessional e sincero, era *autoficcionalmente* confessional e sincero” (SANTIAGO, 2008, p. 177), dessa forma, pode-se perceber uma proposta de definição de autoficção para Santiago,

O discurso confessional – que na verdade não o era, era apenas um lugar vazio, desesperador, preenchido por discursos híbridos – só poderia estar plena e virtualmente num feixe discursivo, numa soma *em aberto* de discursos autoficcionais, cujo peso e valor final seriam de responsabilidade do padre-confessor – e, hoje, de meu leitor. Ao padre-confessor e ao leitor passava algumas histórias mal contadas. (SANTIAGO, 2008, p. 177, grifo do autor)

O feixe em que estes discursos híbridos trafegam é o “espaço autobiográfico” e nós, leitores (antigo padre-confessor), somos levados a caminhar nesse espaço ambíguo para podermos entender ou refletir sobre a validade dos mesmos. Portanto, o que lemos são *histórias mal contadas*. A autoficção de Santiago está relacionada ao *pacto fantasmático*, com a responsabilidade do leitor em determinar a maneira como a obra será lida e ao assumir essa responsabilidade com a performance do escritor ele vislumbra a potência política de sua obra, ou seja, o leitor pode-se perceber ali, também performando por essas histórias que não se permitem fechar numa verdade única.

3.4 Histórias mal contadas

O último *suplemento irônico* que analisaremos, intitulado *histórias mal contadas*, elaborado no começo do conto “Envelope Azul” em *Histórias mal contadas* (2005), à maneira de um ensaio, precede a narrativa e serve de introdução para todos os contos, além de determinar como se deve ler cada um dos contos presentes na obra.

O motivo que faz com que o narrador conte suas histórias é a chegada da velhice que lhe “bate à porta”. A necessidade de contar bem uma história é uma preparação para a morte, “prevê-se a chegada ao mundo com nove meses de antecedência. A despedida apanha o mortal de calças curtas” (SANTIAGO, 2005, p. 11). Essa preparação faz com que o narrador necessite contar bem as histórias mal contadas, pois ele é um “recém-convertido à verdade” (SANTIAGO, 2005, p. 11), entretanto, não podemos nos esquecer do *suplemento irônico* que a obra de Santiago forma, em que essa verdade precisa ser deslocada.

As *histórias mal contadas* tornam-se personagens na narrativa, ou, como queremos, espectros que se materializam para poder ganhar voz e falar. Elas ameaçam o narrador: “ou me conta bem, ou sua paisagem interior ficará de pernas pro ar. Tão devastada quanto uma ilha no Pacífico depois da passagem dum furacão” (SANTIAGO, 2005, p. 12). Ou mesmo: “zomba[m] do jornal em que escrevo, ri[em] de mim e, no entanto, compartilha[m] a companhia dos amigos na minha cobertura, bebe[m] de graça o uísque importado, se entope[m] de canapés” (SANTIAGO, 2005, p. 13). A necessidade de uma *história mal contada* ser tão vivaz está em sua própria elaboração: para ser uma *história mal contada* precisa obedecer quatro mandamentos, dois motivos e três exercícios elaborados pelo narrador para

poder escolher quais histórias deverá contar e como elas devem ser. Essas enumerações incansáveis de critérios para a elaboração das *histórias mal contadas* fazem parte do narrador que se apresenta nos contos, que ironicamente ele diz: “você sabem que não é do meu feitio contradizer-me pelo meio do caminho das histórias e das lembranças. Não, nunca adorei nem adoro paradoxos. Sou cartesiano de formação, com diploma da Aliança Francesa” (SANTIAGO, 2005, p. 79). Exatamente como as *histórias mal contadas*, esse narrador aparenta ser algo que não é, vejamos.

Silviano Santiago elabora quatro mandamentos para poder escolher as histórias que o desassossegam para serem elaboradas pela narração. Esses mandamentos são critérios aos quais as histórias precisam obedecer para passarem pelo “crivo da verdade” (SANTIAGO, 2005, p. 11). O primeiro mandamento é “não cair no engodo de dar ouvidos ao desembaraço e à extroversão das histórias barulhentas e fétidas” (SANTIAGO, 2005, p. 11). As *histórias mal contadas* aparentemente vestem “traje de gala”, mas quando “comparecem ao tribunal da consciência” vestem “andrajos”, as “lágrimas escorrem pela maquiagem” (SANTIAGO, 2005, p. 11). Ou seja, uma *história mal contada* é elaboração escrita, “recebem melhor tratamento por parte do narrador” (SANTIAGO, 2005, p. 11), mas quando lembradas não parecem ser tão bem elaboradas, não possuem um tom ou uma aparência heróica que o narrador gostaria que elas possuíssem. A presentificação do espectro da memória a que o escritor procede pela atualização do *eu passado* pelo *eu atual* faz com que a narrativa ganhe esse tom, escolhido pelo autor, como vimos em Genet e seus “heroísmos”. A maquiagem por onde as lágrimas escorrem é a narrativa ou, como vimos, as tintas que recobrem o corpo do artista que é borrado pela dor que a memória significa, como vimos com Derrida ao

analisar Freud, e, no caso de Santiago, é a aproximação da morte que causa essa efratura ou traumatismo que antecede todo o luto e que abre o caminho para a narrativa.

O segundo mandamento é: “[...] a história mal contada deve ser a mais silenciosa, intensa e obsessiva” (SANTIAGO, 2005, p. 12). Como Derrida mostrou, a exploração é o resultado da passagem de uma grande quantidade de impressão que por fim causa a dor. As *histórias*, mesmo sendo silenciosas, se repetem na memória do narrador, precisam ser obsessivas e intensas, “[...] as histórias mal contadas pelo silêncio do narrador ferem como punhais na calada da noite” (SANTIAGO, 2005, p. 12), desassossegam o narrador, querem ser contadas, querem tornar o seu espectro traço, ou seja, querem se materializar para serem ouvidas.

O terceiro mandamento, consequência do segundo, diz: “[...] a escolhida terá de ser uma história que tem batido com constância à porta da minha atenção, sem ter sido pressionada ou pela vontade dela ou pela minha” (SANTIAGO, 2005, p. 12). Dessa forma, a exploração da memória feita pela narrativa pelo critério da “constância” não pode ser forçada pela vontade do narrador ou pela vontade das *histórias*, visto que são traços, espectros. Porém, o gesto de selecionar as histórias que serão “bem” contadas pelos diversos mandamentos, motivos ou exercícios, tenta fazer com que a história surja naturalmente. Paradoxalmente, a escolha da história a ser contada pertence ao narrador, ele encobre a história com o “crivo da verdade”, a partir dos critérios enumerados, por uma vontade originária, desfazendo toda a naturalidade que uma escolha pode ter. Por isso, não podemos esquecer que essa força teórica inserida na narrativa de Silviano Santiago é um *suplemento irônico*, mais uma vez ele está a jogar com a verdade, ou seja, diz serem selecionadas naturalmente, entretanto, a escolha certamente é arbitrária.

O quarto e último mandamento diz: “tem que ser uma história mal contada que não brinque em serviço” (SANTIAGO, 2005, p. 13). Como já colocamos, as *histórias mal contadas* são espectros, zombam do narrador, tomam uísque e compartilham com os amigos, querem tornar-se traço. Elas se tornam presente em todos os momentos, é constante, por isso “não brincam em serviço” ao se tornarem presentes para o desassossego do narrador, cumprem o seu papel de desestabilizar o sujeito que as procura narrar pela dor, a cicatriz na memória.

Todos os mandamentos nos levam a concluir que as *histórias mal contadas* são aquelas que constantemente são lembradas, que perturbam silenciosamente o narrador e aparentemente são grandes narrativas, mas que não passam de cenas domésticas engrandecidas pelo gesto de narrar. Silviano Santiago, após enumerar os mandamentos, principalmente levando em consideração essa vida espectral que as *histórias mal contadas* possuem, conclui que elas são “extravios narrativos” (SANTIAGO, 2005, p. 13) e que sua forma de narrar é em “ziguezague”. As *histórias mal contadas* só são narradas por uma ideia alterada de verdade, não compactuam com a verdade desejada por Lejeune, nem num pacto referencial ou mesmo autobiográfico, seu pacto certamente é o *fantasmático*, coadunam com uma verdade revelada em “ziguezague” pela narrativa, e ao leitor cabe a decisão de caminhar pelo *espaço autobiográfico* da forma proposta pelo narrador e construir uma postura perante o texto. Contar uma história mal contada leva o narrador a pensar se ele seria um mentiroso: “Serei um mentiroso nato?”, entretanto sua conclusão, em forma de pergunta, é valiosa: “Não somos todos?” (SANTIAGO, 2005, p. 13). Aparentemente, nos expressamos todos pela mentira, única verdade que é permitida ou possível, como diz Santiago em seu ensaio: “o sujeito em primeira pessoa começou a mentir por prudência e cautela e,

como a realidade ambiente o incitava a ser prudente e cauteloso, continuou a mentir descaradamente” (SANTIAGO, 2008, p. 178-179).

O narrador trata da dificuldade de se contar bem uma história: “como se fosse fácil transformar uma história mal contada numa história bem contada” (SANTIAGO, 2005, p. 14). Essa dificuldade se faz ao desconstruir a peça teatral *Pigmaleão* (2007), de George Bernard Shaw, em relação ao mito de Pigmaleão e Galatéia, base para os dois motivos. Na peça de Bernard Shaw, o personagem Higgins se propõe a uma experiência linguística ao tentar transformar a florista Liza em um dama da sociedade por seu modo de falar. Ele compreende que tipo de transformação está promovendo apesar de aparentemente não compreender as consequências de sua transformação: “É claro que é diabolicamente fascinante pegar um ser humano e transformá-lo em outro dando-lhe uma aparelhagem vocabular totalmente nova. Tenho a sensação de que estou enchendo o fosso que separa classe de classe e alma de alma” (SHAW, 2007, p. 99). Liza é tratada como um experimento qualquer sendo seu lado humano esquecido pelo cientista, porém, o que nenhum personagem conseguiu compreender do modo de vida de Higgins é seu interesse distorcido pelo humano: “Eu me interesso pela vida, pela humanidade; você é parte da vida que se atravessou no meu caminho e cresceu dentro de minha casa. O que é que você, ou quem quer que seja, pode querer mais?” (SHAW, 2007, p. 149). A transformação de Liza numa dama da sociedade surte o efeito esperado, porém ocorreu somente a transformação de sua linguagem, mas não é levada em consideração outras determinações da diferença de “classe” ou de “alma”. Com uma linguagem rebuscada, Liza continua sendo a mesma simplória florista que acredita, por exemplo, num grande amor. Quem o analisa é o próprio Shaw em seu comentário ao fim da peça:

O curioso é que espectadores de todos os quadrantes, em todas as partes do mundo, acham que Eliza devia ter casado com o herói do romance [Higgins] pela simples razão dela ser a heroína. Isso é inaceitável, não somente porque o pequeno drama, se acabasse de forma tão irrefletida, estaria completamente arruinado, mas porque a sequência natural dos fatos é patente pra (sic) qualquer um com um mínimo de conhecimento da natureza humana em geral, e do instinto feminino em particular. (SHAW, 2007, p. 158).

O que Shaw analisa é que a mudança que Higgins provoca na personagem Liza não é completa, é simplesmente uma mudança superficial, ele não consegue criar uma nova pessoa, nem mesmo mudar o seu modo de agir. Seu experimento se limitava a simplesmente fazê-la passar por quem não era: uma dama com o sotaque falado pela alta sociedade inglesa. O mito de Pigmaleão e Galatéia mostra a desilusão de um escultor que cria a estátua da mulher perfeita que é então tornada viva pela deusa Vênus. Para o narrador das *histórias mal contadas*, da mesma forma que vimos em nossa análise, não pode existir a transformação esperada pelos personagens da peça de Shaw. Os motivos para não utilizá-lo como modelo são uma negação da possibilidade de transformar uma história mal contada em bem contada pela educação dessa história, ou mesmo, não seria possível transformar um objeto perfeito mas criado pelo homem, em vivo, como é o caso do mito. Shaw mostra a desilusão de Pigmaleão em seu comentário após a peça: “Galateia não gosta muito de Pigmaleão; a relação dele com ela é demasiado divina para ser agradável” (SHAW, 2007, p. 176). O primeiro motivo, diz o narrador, é que: “o objeto da minha paixão é a história no estado em que se encontrava antes de ser bem contada” (SANTIAGO, 2005, p. 15). A história original com todos os seus traumas, como vimos nos mandamentos, é o que interessa, o que ele pretende realizar é cobrir essa história com o “crivo da verdade”, e não transformá-la, como a personagem Liza de Shaw, visto que sabe que isso não é possível. O narrador não tem o interesse de mudar por completo a narrativa, da mesma forma que todos

acreditavam que Higgins poderia ser capaz de alterar, além de sua linguagem, também a personalidade de Liza. O narrador conhece o limite de sua experiência: não é capaz de alterar a naturalidade do objeto a ser narrado. O segundo motivo diz que: “no meu olimpo copacabanense sempre moram homens e mulheres deslumbrados, de carne e osso” (SANTIAGO, 2005, p. 15). A história tem em si algo de real, “carne e osso”, entretanto queremos ressaltar o irônico dessa citação, visto que são dos dados autobiográficos de Santiago que as *histórias mal contadas* se criam. Entretanto, as histórias são narrativas criadas e tornam-se traços pelo *pacto fantasmático* ao qual devemos fazer uso para ler estas histórias, da mesma forma que Pigmaleão cria a escultura de Galatéia e é Vênus que lhe dá vida. A diferença do gesto do escritor para o mito está no fato de que a *história mal contada* não é uma idealização baseada no belo e na perfeição, pelo contrário, é baseada em algo de “carne e osso”, nos dados autobiográficos, cuja relação é demasiado divina para ser agradável, como disse Shaw.

Por último, temos a questão dos três exercícios, da mesma maneira que Higgins fazia exercícios com Liza. Silviano Santiago conjura o “espírito da velha amiga Maria Augusta Nielsen Socila” (SANTIAGO, 2005, p. 15), socialite que treinou *misses* na Socila, *Sociedade Civil de Intercâmbio Literário e Artístico*. O narrador ironicamente resgata os prováveis exercícios que Maria Augusta fazia com as *misses* e quer aplicá-los às *histórias mal contadas* para criar a frase-modelo, o parágrafo-modelo e o capítulo-modelo, dar a elas um sotaque para serem damas da alta sociedade. O primeiro exercício é de postura: “[...] o corpo tem de se empinar que nem potro selvagem e, já empinado, tem que se locomover pela sala como um cisne [...]” (SANTIAGO, 2005, p. 16). Como no primeiro mandamento as *histórias mal contadas* possuem um comportamento ambíguo, aparentemente caminham

como um “cisne” e são, na verdade, um “potro selvagem”, ou estão vestidas de “gala”, mas comparecem ao tribunal da consciência em “andrajos”. Dessa forma, cria-se a frase-modelo: “[...] ela tem de ficar empinadinha na folha de papel, com longo pescoço de cisne, relinchando com a juventude rebelde de cavalo feroso” (SANTIAGO, 2005, p. 16). Esse movimento ambíguo das histórias cria-as como indecíveis, aparentam algo que não são, aparentemente enganam o leitor, ou o fazem caminhar no *espaço autobiográfico*. A aparência do engano é parte do *pacto fantasmático* e, a partir desse engodo, a incerteza sobre os dados autobiográficos se constitui.

O segundo exercício é: “a vida é uma viagem de avião” (SANTIAGO, 2005, p. 16) e pode haver turbulências, “nem só em céu de brigadeiro voa a aeronave” (SANTIAGO, 2005, p. 16). Ou seja, é preciso estar preparado para qualquer acontecimento, se adaptar e prosseguir. O mesmo, portanto, serve para o parágrafo-modelo: “[...] frases com boa disposição para atender ou recusar as necessidades e exigências do outro podem fazer a diferença na disputa pelo leitor” (SANTIAGO, 2005, p. 17). Dessa forma, as histórias devem se adaptar ao gosto, essas “turbulências” mercadológicas. A narrativa autobiográfica precisa atrair a atenção do leitor, e muito dessa atração passa pelo caráter inventivo da escrita, precisam da aprovação da mesma forma que a coroação do experimento de Higgins foi os aplausos da alta sociedade inglesa. É claro que Santiago não está preocupado com questões mercadológicas, mas nos proporciona essa reflexão que torna evidente a questão do contemporâneo precisar desses atrativos para poder vender livros. Portanto, o exercício é uma crítica aos livros que hoje são vistos como mais uma mercadoria entre tantas outras.

O terceiro exercício é de balé: “a expressão corporal é a forma rica e complexa de comunicação” (SANTIAGO, 2005, p. 17). A *miss* em treinamento além de desfilar, precisa saber expressar-se. Da mesma forma, esse ensinamento define o capítulo-modelo: “uma história bem contada não é feita só de palavras” (SANTIAGO, 2005, p. 17). Como na escolha do tom de Genet, para o narrador a história “deve apresentar-se ao leitor como um todo bailarino, saltitante e encantador, descompromissado com as regras caquéticas do bom comportamento vulgar” (SANTIAGO, 2005, p. 17). Portanto, as *histórias mal contadas* precisam dançar, “saracoteando ziriguidum que nem mulata carioca” (SANTIAGO, 2005, p. 17). Devem, portanto, aparentar algo que não são.

Os diversos exercícios mostram a ambiguidade da *história bem contada*, visto que na aparência é bela, prima por um valor, mas na verdade é “potro selvagem”, “não é presa fácil” ou é “vulgar”. As *histórias mal contadas* são, como afirmamos insistentemente, *suplementos irônicos* para os dados autobiográficos do escritor. E contar bem uma história é fazer com que ela permaneça mal contada, por mais que tentem manter um compromisso com a verdade, acabam por se trair, ou seja, a verdade não está explícita, mas implícita, “recoberta pela capa da mentira, da ficção” (SANTIAGO, 2008, p. 177), e é somente dessa forma irônica, com múltiplos significados, que a verdade é narrada ao leitor.

3.5 Assinar o texto com a orelha

Uma *história mal contada* é somente bem contada pela leitura, ou como nos disse Santiago, é nossa responsabilidade dar peso e valor para essas ficções: “a boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si – pelo ato de leitura – a incumbência de decifrar uma história mal contada” (SANTIAGO,

2008, p. 177). A leitura e o leitor transformam o texto, como vimos na definição de Lejeune, para o *pacto fantasmático*, e aqui também com Santiago, nós lemos este texto e o significamos, “competiu aos *ouvidos* do padre-confessor – e compete hoje aos olhos do leitor – preencher os brancos e os vazios de que é também feito um texto literário, aliás, não tenhamos dúvida, qualquer texto, que o diga o psicanalista” (SANTIAGO, 2008, p. 177, grifo nosso). Da mesma forma que demonstramos na análise de “Freud e a cena da escritura”, todos os textos ditos pelo sujeito múltiplo são histórias mal contadas, ou como Freud denomina *elaborações* (cf. FREUD, 1996, p. 165 e 170), como no bloco mágico analisado por Derrida ou como o mata-borrão, as camadas não possuem registro cronológico e sim todos os tempos estão ocupando o mesmo espaço, e quando são rememorados são narrativas, ficções. Entretanto, destacamos a palavra “ouvidos” do trecho de Santiago, pois Jacques Derrida em *Otobiographies – The ear of the other* (1985) diz ao analisar *Ecce Homo* de Nietzsche que:

The ear is uncanny. Uncanny is what it is; double is what it can become; large or small is what it can make or let happen (as in *laisser-faire*, since the ear is the most tendered and most open organ, the one that, as Freud remind us, the infant cannot close); large or small as well the manner in which one may offer or lend an ear. It is to her – this ear – that I myself will feign to address myself now in conclusion by speaking still more words in your ear, as promised, about your and my “academic freedom”. (DERRIDA, 1985, p. 33)¹¹

Derrida quer demonstrar a partir da análise de *Ecce Homo* que há um discurso político autobiográfico presente na obra de Nietzsche e a orelha é para ele a metáfora básica para o desenvolvimento de sua ideia, em que ele mostra uma

¹¹ A orelha é o estranhamento (*unheimlich*). E o estranhamento é o que é; duplamente é o que isso pode se tornar; grande ou pequena é o que pode ser feito ou deixar acontecer (como num *laisser-faire*, desde que a orelha é o órgão mais aberto e propenso, o único, como Freud nos lembra, que a criança não pode fechar); grande ou pequena do mesmo modo pode ser oferecida ou emprestada. Isto é para a orelha o que eu mesmo irei simular para endereçar a mim mesmo agora em conclusão pela voz, melhor que palavras, na sua orelha, como prometido, a sua e a minha “liberdade acadêmica”. (tradução nossa)

cena de Zaratustra em que há um homem com uma orelha gigante e um corpo pequeno, ter a orelha deste tamanho é estar receptivo ao discurso, é o órgão mais importante, portanto, é superdesenvolvida. Derrida demonstra que o escrito de Nietzsche é um discurso político acima de qualquer consequência. Por isso mesmo, Derrida trata dessa liberdade acadêmica, tanto nossa quanto dele, que adquirimos pela orelha, pelo gesto de ouvir, lição que se aprende com Nietzsche. O texto de *Otobiographies* é seguido por duas séries de entrevistas, a primeira delas envolvendo a autobiografia e a outra envolvendo a tradução, realizadas nos dias seguintes à palestra sobre a obra nietzschiana. Insistentemente, os entrevistadores questionam a questão da orelha, que fazem com que Derrida a explique da seguinte forma:

According to the logic that I tried to reconstitute yesterday, Nietzsche's signature does not take place when he writes. He says clearly that it will take place posthumously, pursuant to the infinite line of credit he has opened for himself, when the other comes to sign with him, to join with him in alliance and, in order to do so, to hear and understand him. To hear him, one must have a keen ear. In other words, to abbreviate my remarks in a very lapidary fashion, it is the ear of the other that signs. The ear of the other says me and constitutes the *autos* of my autobiography. (DERRIDA, 1985, p. 50-51, grifo do autor)¹²

O entendimento é posterior, póstumo, ouvido com atraso, como já vimos na análise de Derrida sobre a memória e é o leitor que assina o texto pela orelha, pelo o que ouviu, leu ou interpretou. Da mesma forma que o escritor é perseguidor de uma infinita linha de crédito aberta por ele mesmo pelo seu escrito, “Vivo de meu próprio crédito” (NIETZSCHE, 2008, p. 15) é o que o filósofo alemão pode afirmar no

¹² De acordo com a lógica que tentei reconstituir ontem, a assinatura de Nietzsche não tem lugar enquanto escreve. Ele diz claramente que sua assinatura terá lugar postumamente, correspondente com a infinita linha de crédito aberta por ele mesmo, quando o outro vem para assinar com ele, para participar com ele da aliança e, a fim de tornar-se, então, audível e inteligível. Para ouvi-lo, precisa-se ter uma orelha aguçada. Em outras palavras, para abreviar meus comentários de uma maneira artística, é a orelha do outro que assina. A orelha do outro me diz e constitui o *autos* da minha autobiografia. (tradução nossa)

gesto autobiográfico político que *Ecce Homo* (2008) representa. Santiago reconhece o valor dessa linha de crédito em *O falso mentiroso*: “Avalistas afiançam [nosso empenho à individualidade] nas empresas de crédito do mundo. Nascimento, casamento civil, morte. Batismo, casamento no religioso, extrema-unção. Talão de cheque e cartão de crédito no bolso. *Ecce homo*” (SANTIAGO, 2004, p. 136). Esse crédito, como mostra Nascimento, é sem credor: “a assinatura, diz *Otobiographies* [...] é um crédito aberto sobre a eternidade. O crédito de um dever *sem* dívida, pois não haverá nunca um credor para cobrar os juros de um investimento hipotético” (NASCIMENTO, 2001, p. 343, grifo do autor). A assinatura é o nome próprio do autor que explicamos no capítulo anterior, e esse nome próprio expresso por sua assinatura ou pela assinatura do outro pela orelha é que abre esse crédito infinito, fazendo com que os significados sejam expressos pela leitura, pelo gesto interpretativo. Somente uma orelha de um outro com uma audição perfeita (*keen ear*) pode assinar os textos, dar crédito final ao *autos* da autobiografia. Da mesma forma que afirmaram Lejeune, Miranda e Santiago, é o leitor quem ao assumir o *pacto fantasmático* que faz com que o autobiográfico seja uma possibilidade de leitura de um texto. A presença dos créditos na obra de Silviano Santiago possui uma questão que queremos deslocar. Sua primeira obra, anterior a *O falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005) é um jogo com os dados autobiográficos de outros escritores. Ele relaciona, portanto, o crédito de um outro com seu próprio crédito. O que acontece nestas duas obras e principalmente em *Histórias mal contadas* é que Santiago supera a necessidade de relacionar os débitos que possuía com os outros escritores transformando sua escrita em crédito pessoal. Os contos que tem por base os próprios dados autobiográficos de Silviano Santiago são a demonstração de que pode viver de seu próprio crédito e de sua

própria assinatura. Como ele mesmo disse, sua autobiografia passa a ter sentido na tradição.

3.6 A verdade poética e a espectro de si

Silviano Santiago, como vimos, conjuga sinceridade com experiência pelos verbos da memória, para poder analisar seu último tema: a verdade poética:

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta a sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria ter contado). A verdade não está *explícita* numa narrativa ficcional, está sempre *implícita*, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor. (SANTIAGO, 2008, p. 177, grifos do autor)

Vemos que Santiago acredita que mesmo em uma autobiografia tradicional não poderia haver a verdade, pois nela o sujeito não consegue captar a sua multiplicidade, como vimos em Genet. Somente ele pode captar o *eu passado* pelo *eu atual*, ou seja, “ao trair a si, trai a letra da história que deveria ter contado”. Porém, resta-nos a questão: poderia alguma verdade ser contada? Não a verdade a que Lejeune se referia, somente a verdade que é poética, como propõe Santiago. Essa ideia de verdade poética já estava sendo elaborada desde *O falso mentiroso* (2004): “trazer o objeto real [...] para dentro da tela (espaço falso) [...] era o caminho mais agudo, insuportável e pungente para se chegar à falsa verdade do mundo. Verdade ética, verdade estética” (SANTIAGO, 2004, p. 167). A verdade poética é, portanto, “o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção” (SANTIAGO, 2008, p. 178). Na ficção, o gesto autobiográfico é a metamorfose que a verdade sofre, tornando-se verdade poética que nos faz refletir a “experiência vital humana”. Questionamos: se o objetivo

da autobiografia clássica que acreditou possuir a verdade era ensinar ao homem algo sobre si pela experiência alheia, ela seria menos válida numa autobiografia autoficcional ou mesmo numa autoficção, como a proposta por Santiago? Não podemos acreditar nessa proposta, nem na necessidade de haver um pacto referencial entre leitor e autor para que a autobiografia seja realizada. O *pacto fantasmático* e o *espectro* da memória que ronda o sujeito engloba os outros pactos, o autobiográfico e o referencial, visto que um dos possíveis objetivos do texto literário cumpre-se ao fazer o leitor tornar uma história mal contada numa bem contada, faz refletir sobre si pela experiência alheia por meio da verdade possível dentro do texto ficcional, ou seja, a verdade poética. Precisamos nos valer de um deslocamento ao modo de Derrida: *nem verdade, nem mentira, mas verdade poética*.

A proposta da verdade poética é, então, resumida num desenho e numa frase de Jean Cocteau que Santiago resgata de seu acervo e analisa em seu ensaio: “*Je suis un mensonge que dit toujours la vérité*” ou na tradução de Santiago: “Sou uma mentira, que diz sempre a verdade” (SANTIAGO, 2008, p. 178):

Esse jogo entre narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. De um lado a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas, etc.), do outro, adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental. (SANTIAGO, 2008, p. 178)

A partir das leituras de trechos da obra de Jean Genet ou Machado de Assis (este invocado por Santiago), pode-se passar por tantos outros que nos fazem uma única e mesma proposta de leitura: “levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido”. Santiago diz que o discurso da verdade poética é: “algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os

muitos aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária [...]” (SANTIAGO, 2008, p. 178), Lúcia Castelo Branco em “O lado esquerdo da escrita”, no livro *Literaterras – as bordas do corpo literário* (1995), escrito em parceria com Ruth Silviano Brandão, mostra que há dois tipos de memória, uma convencional, ligada ao discurso histórico, e outra denominada por ela de *memória-desmemória*, “que se constrói mais de perdas do que de ganhos, mais de esquecimentos¹³ do que de lembranças” (BRANCO, 1995, p. 162), ou seja, o lado esquerdo da escrita: “o lado *gauche*, da inegável dissidência com uma certa oficialidade literária, o lado esquerdo do peito, o lado do coração” (BRANCO, 1995, p. 162). Ou da mesma forma como descreveu Santiago, a escrita é: “cardíaca, com suas pulsações irregulares, seu ritmo ofegante, sua respiração difícil, essa escrita se escreve com o corpo, sobre o corpo, sobre a morte. No caso, tragicamente sobre o corpo morto” (BRANCO, 1995, p. 162-163). Essa escrita pulsante só pode ser feita sobre o corpo morto, ou postumamente, como mostrou Derrida ao analisar Nietzsche.

Como o texto só pode ser entendido de forma póstuma, sendo portanto assinado pela orelha do outro, a verdade que Lejeune queria não é possível. Somente como Santiago mesmo propõe, no mal contado pela linguagem: “nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma *superficial* de toda grande narrativa ficcional que é, *por definição e no seu abismo*, mal contada” (SANTIAGO, 2008, p. 178, grifos do autor) Em outras palavras, a verdade é implicitamente contada ao leitor recoberta pela “capa da mentira”, da ficção, portanto da *verdade poética*.

¹³ Não confundir com o esquecimento mencionado acima de Achugar.

Para finalizar seu artigo, Santiago glosa um texto de Clarice Lispector, para então definir sua poética para a verdade poética:

O sujeito em primeira pessoa começou a mentir por prudência e cautela e, como a realidade ambiente o incitava a ser prudente e cauteloso, continuou a mentir descaradamente. E tanto mentia, que já mentia sobre as mentiras que tinha inventado. E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética. (SANTIAGO, 2008, p. 178 e 179)

O escritor mente para dizer uma verdade que aqui não é o que realmente aconteceu, mas a experiência que é transmitida ao outro para a *tresvalorização dos valores*. E nós, leitores, só podemos aceitar o *pacto fantasmático* ao entender o sujeito que se inscreve num tempo como a *presença do presente*. As escritas autobiográficas são esses modos pulsantes de dizer uma *verdade poética*, própria do escritor, própria da literatura.

Não queremos, para finalizar, determinar um gênero para a obra de Silviano Santiago, querer fazê-lo seria delimitar o mais importante em sua obra: a discussão sobre as consequências desses gêneros que se relacionam, que se hibridizam. Sem esse indecível formado pelo híbrido, não poderíamos operar com os créditos infinitos abertos por esses escritores para eles mesmos na escrita autobiográfica, e consequentemente, abertos para cada um dos leitores. Nosso percurso tem como objetivo mostrar como essa discussão é essencial para entendermos o fazer poético de Silviano Santiago, fazer político que somente o nome próprio de Santiago poderia assinar, o qual coassinamos com nossa orelha ao ler uma possível verdade como poética.

Para concluirmos precisamos entender o que é esse espectro de si com o qual intitulamos o nosso trabalho. Para tanto, voltaremos a *Espectros de Marx* (1994B), em busca de uma ética para Derrida, uma ética para a escrita

autobiográfica de Silviano Santiago. Delimitar uma ética nos escritos de Jacques Derrida é algo bastante complexo. Não porque ela não exista, mas pela sua multiplicidade argumentativa. O *trabalho com o luto* por meio da *obsidiologia* tem um objetivo, um ensinamento: a convivência produtiva com os *espectros*. Localizar os corpos e significá-los pelo meio do entendimento do que resta deles não está absolutamente relacionado com o medo de um espectro e sim com a possibilidade de se conviver com:

[...] O tempo do “aprender a viver”, um tempo sem presente tutor, consistiria nisto [algo que não existe, não está jamais presente enquanto tal], o exórdio [como se intitula a introdução de Derrida para esta obra] nos encaminha para isto: aprender a viver *com* os fantasmas, no encontro, na companhia ou no corporativismo, no comércio sem comércio com fantasmas. A viver de outro modo, e melhor. Não melhor, mais justamente. Mas *com* eles. Não há *estar-com* o outro, não há *socius* sem este *com* que, para nós, torna o *estar-com* em geral mais enigmático do que nunca. E este *estar-com* os espectros seria também, não somente, mas também, uma *política* da memória, da herança e das gerações. (DERRIDA, 1994B, p. 11)

Aprender a viver com os espectros da memória, ou os espectros de si, visto que a memória está consignada em nosso psiquismo, em nosso bloco mágico, em nosso mata-borrão, torna-se a ética, a postura que devemos adotar ao lermos a autobiografia, a nossa leitura faz da memória do outro nossa própria memória. O trabalho processado pelo luto que busca significar os corpos enterrados, os restos, não pode ser realizado a partir do medo, mas sim no comércio sem comércio com os fantasmas, a herança que recebemos dos mortos não é algo material, nem poderia ser, visto que somente se materializam paradoxalmente. Devemos nos questionar todo o tempo o que esses espectros tem a dizer e abrir nossos ouvidos, tornarmos crianças e não permitir que esse órgão sensível às vibrações se feche. A política inserida na memória, já o vimos, é feita para o porvir. Escutamos o espectro da memória, interpretamos o *eu passado* pelo *eu atual* para podermos receber a imaterial herança que herdamos com a linguagem. Um bem um tanto perigoso, mas

nosso único bem, para realizar esse trabalho com as gerações, sem os silenciamentos promovidos por certos intelectuais, a fim não de construir uma única cultura, seja ela latino-americana, mas sim construir múltiplas culturas para as gerações. Eis o ato do que denominamos intelectual migrante. Santiago é esse intelectual que habita outros corpos e outros corpos seus pela maneira que integra o ambiente cultural que está inserido e de dentro dele por meio de jogos desconstrutores e sedutores das nações, das culturas para podermos, enfim, pensarmos pela e na diferença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, como afirmamos na Introdução, é também a nossa história de leitura, sobre o gênero autobiográfico relacionado com a obra literária de Silviano Santiago, da mesma forma como procedeu Lejeune situando-se como um leitor contemporâneo, em seu ensaio analisado no primeiro capítulo. Contar a história de uma leitura significa, além do ato da própria pesquisa acadêmica, a aquisição de determinados conhecimentos e de formulação e reformulação de ideias relativas ao ato da própria escrita. É tornar-se arconte dos arquivos que possuímos em mãos, sejam eles documentos ou não. O livro em análise não deixa de ser parte do arquivo ou daquilo que o escritor nos lega. E ser arconte é promover o estabelecimento do arquivo à nossa maneira, pelo ato anarquívico ou arquiviolítico, ou seja, tendo consciência de sua anarquia e da violência que é tratar do arquivo alheio. É deixar-se sofrer o mal do arquivo e, a partir dele, entender que ele tem consequências para o futuro como tanto desenvolvemos e ainda vamos desenvolver nestas Considerações Finais.

Silviano Santiago, em sua formação múltipla, como podemos observar em suas diversas estadas em diferentes países, também nos conta sua própria história de leitura e formação de um pensamento acerca da cultura como um todo, seja a brasileira, a latino-americana ou qualquer outra que sua obra venha a tanger. Essa inserção de Silviano Santiago nos diversos contextos culturais insere sua assinatura na tradição, como ele mesmo afirmou em seu ensaio, ao final do terceiro capítulo. A inserção no contexto cultural de suas ideias e conclusões fazem dele um intelectual ou, como viemos afirmando, um intelectual migrante que realiza sua inserção por meio da desconstrução de uma cultura pela outra, sem privilegiar uma em detrimento de outra.

E nosso objetivo neste trabalho foi entender de que maneira Silviano Santiago processa essa inserção cultural e política a partir de seu ato autobiográfico. Para tanto, determinamos um sujeito e um tempo para este entendimento. A palestra de Derrida sobre Freud nos permitiu definir o sujeito como múltiplo e o tempo como a presença do presente. O sujeito múltiplo ou em camadas é aquele sujeito que não mais possui os determinismos do sujeito cartesiano ou clássico que se delimitava ou procurava uma única e constante definição para si mesmo. A multiplicidade do sujeito é o meio pelo qual ele manifesta diversas características de si sem se descaracterizar. Dessa forma, o tempo também precisa ser deslocado, visto que um sujeito determinado pelo passado e/ou ansiando por um futuro, faz com que esse sujeito se delimite mais e mais, porém, quando deslocamos a questão do tempo pelo espaço: passado, presente e futuro fundem-se num único lugar, a presença, o que faz com que o passado seja uma interpretação atual da memória e o futuro um desejo de presentificação do por-vir. Temos, assim, o gesto autobiográfico em ação com o passado e com o futuro. A memória não pode resgatar o passado, mas somente reinterpretá-lo a partir de uma recriação lírica, no caso da literatura. E esse resgate tem um único objetivo: entender o eu atual para a presentificação do futuro. A presença do presente ou a espacialização do tempo permite que o sujeito se perceba nessa multiplicidade que ele se permitiu interpretar. Frisamos que essas interpretações estão estreitamente ligadas com a questão da escrita autobiográfica, foco central do nosso trabalho. Dissemos que a escrita autobiográfica seria a máquina ideal para performar a memória, a partir da ideia de que o bloco mágico possuía um limite: não conseguir resgatar o instante do passado em meio a tantos registros da memória no mesmo lugar.

A partir da dúvida de que seja possível mesmo na memória resgatar cada instante impresso faz com que insistamos na imagem de que a memória é o espectro. O espectro é o traço, está presente e ausente ao mesmo tempo, não percebemos sua presença a não ser sob o efeito de viseira, ou seja, primeiramente ele nos vê para depois permitir ser visto, é a questão do atraso freudiano comentado por Derrida. A memória está conosco e ela só é lembrada no momento em que a dor se torna patente ou busca ser reinterpretada pela escrita. Essa busca pelo entendimento da memória ou do espectro é o que Derrida denominou o trabalho com o luto por meio da obsidiologia. Escrever é realizar esse trabalho obsessivo com o que é traço, a memória, e realizar o trabalho com o luto torna-se dar significado para o que não está mais presente, é procurar o que está enterrado e assim poder nomear ou significar os restos da memória. Não podemos esquecer que este trabalho ou esta procura obsessiva está sempre relacionado com o futuro, é para o porvir, para as gerações futuras que este trabalho é realizado. O escrito autobiográfico tem utilidade para aquele que escreve ao mesmo tempo em que possui utilidade para aquele que lê. Herdamos não como um bem material a linguagem que nos é deixada pelos escritores, mesmo ela sendo um bem perigoso, como vimos. É a partir dela e com ela que compreendemos nossa multiplicidade como sujeito nesta espacialização do tempo.

Essas diversas considerações e metáforas sobre o sujeito e o tempo serviram na medida em que pudemos discutir a questão do gênero autobiográfico, visto que a sua impossibilidade de delimitação, como queria Lejeune, é interdita por este sujeito e da maneira como ele encara o tempo pela questão da verdade. A tentativa de Lejeune ao delimitar um campo de estudos autobiográficos não passou de uma questão metodológica para poder demarcar que tipo de texto ele pretendia

estudar em suas pesquisas. No entanto, suas considerações teóricas acerca do gênero suscitarão produtivamente outras questões relacionadas à escrita autobiográfica. O pacto autobiográfico e o referencial delimitam o texto que ele gostaria de ler, enquanto o pacto fantasmático abriu a possibilidade de leitura de uma gama de textos que não poderiam ser, no mínimo, classificados. O pacto fantasmático inclui o leitor na equação do significado do texto, visto que é ele quem participa da determinação de como ele receberá o texto, juntamente com as indicações editoriais e do escritor. Não acreditamos numa determinação unilateral do sentido do texto, o escritor não pode limitar o escrito, nem o processo editorial, muito menos o texto em si. Somente com a participação do leitor na interpretação do texto levando em conta o contexto em que o texto é produzido juntamente com o que significa o performer que o escritor é, nos faz acreditar que existe uma isopotência no gesto da leitura, ou seja, a união de todos esses aspectos, leitor, texto e escritor, é o que produz o significado do texto.

O pacto fantasmático abre a ideia de espaço autobiográfico, tão produtivo para a múltipla gama de textos que variam de um alto grau de fidelidade até uma ampla elaboração lírica da memória. Dentro de todas essas possibilidades, um gênero único não poderia determinar toda uma produção literária e sua produtividade significativa, por isso a necessidade de se pensar esse gênero como um híbrido e pela performance. O romance por si só já é uma manifestação híbrida, a teoria romântica já previa essa possibilidade da construção do romance. O fato de dois discursos dialogarem, o confessional e o autobiográfico, tornam esse gênero ainda mais produtivo para a discussão que a obra de Silviano Santiago busca promover a partir de suas questões essenciais: a experiência, a memória, a sinceridade e a verdade poética. O escritor promove o gênero híbrido pela sua

performance política, como nos mostrou Raveti em seu ensaio. A partir da performance do escritor, temos a possibilidade da discussão de questões políticas essenciais, como no caso de Silviano Santiago, a questão do migrante, dentre tantas outras que uma obra plural como a de Santiago pode conter. A hibridização dos gêneros é a não escolha arbitrária de um sobre o outro, mas a contaminação de um discurso pelo outro que alavanca os temas essenciais de Santiago, a partir dos processos de diferenciação dos discursos e pela preferência do autobiográfico, no caso de Santiago. Essa contaminação é favorecida pela multiplicidade do sujeito que ao não se determinar pode performar variadas questões em sua obra, trabalhando com diversos espectros que rondam o pensamento do intelectual que se insere no contexto cultural pela sua escrita autobiográfica.

Mesmo assim, Santiago, em seu ensaio denomina ironicamente um gênero para seus escritos: a autoficção. A autoficção de Silviano Santiago seria, portanto, uma “soma em aberto” dos gêneros e os discursos com os quais ele dialoga constantemente em sua obra, levando em consideração suas consequências políticas. A autoficção não passa do híbrido que tanto ele quanto Ravetti vão elaborar em seus estudos vistos no desenvolvimento do trabalho. O que fica claro com esta elaboração é a teorização dos temas essenciais que ele escolheu. A “experiência conjugada pelos verbos da memória” mostra uma maneira de trabalhar a exploração da memória, do que fica guardado na máquina ideal da memória, a escrita, que só poderia ser resgatada por este discurso híbrido entre confissão e autobiografia. A escrita autobiográfica seria, portanto, uma maneira de trazer à tona a experiência, no caso de Silviano Santiago, como migrante nos diversos países dos contos, pela memória do sujeito múltiplo assumido por ele. A questão da sinceridade do discurso autobiográfico é o que está em discussão pela impossibilidade de ser

sincero nesse discurso híbrido. Como vimos, Santiago, ao invés de escolher um ou outro, prefere “abiscoitar” todas as possibilidades: tanto verdade quanto mentira, ou sinceridade quanto delírio. As quatro ideias não possuem valores diferenciados, é o seu conjunto que produz o que Santiago denomina de verdade poética.

A verdade poética torna-se, portanto, o modo de escrita de Silviano Santiago, nem verdade nem mentira, mas a verdade poética. A única verdade possível dentro do discurso literário. Por um lado, a verdade que Lejeune buscava para a autobiografia não é possível, visto que não há um resgate total do passado, mas uma interpretação do sujeito atual do sujeito passado. Por outro lado, não há a mentira já que a elaboração literária não parte dessa premissa, a não ser numa interpretação platônica da representação que não nos interessa devido a seu uso educacional da arte para a criação dos grandes homens para aquela república. A mentira não é um valor em que a criação literária se baseia, a inventividade, com a qual a mentira poderia ser confundida, é reinterpretação da realidade ou a criação de uma outra realidade, mas todas com um interesse muito próximo da identificação do leitor, se olharmos a literatura por um lado humano e não somente teórico. Desta forma, a verdade poética é a verdade que há dentro da literatura. O tom lírico que o escritor escolhe para contar a sua verdade, essa também múltipla, é a forma que ele tem em suas mãos, é esse bem perigoso que herdamos e com o qual precisamos trabalhar para significar os espectros.

Os suplementos irônicos que enumeramos ao longo do trabalho são nossa análise do texto de Silviano Santiago nos contos que escolhemos. Eles são a demonstração literária do que desenvolvemos teoricamente durante o trabalho. A ironia, elucidada por Miranda, mostra um dos métodos que Santiago utiliza para se

expressar em seus textos tanto ensaístico quando literário. Criamos quatro suplementos: “borrão”, “de costas”, “histórias mal contadas” e “xoxota estética”.

O “borrão” mostra a relação que existe entre a dor ou trauma com a questão da memória. O “borrão” torna-se a efração ou a abertura de caminhos que produz a memória, ele é a forma de se reabrir cicatrizes na memória ou rememoralas. Além de sua relação com o futuro pela questão do mata-borrão e sua similitude com o bloco mágico de Freud descrito por Derrida. O fato a ser lembrado ou borrado pela escrita faz com que aquele que lembra tenha medo do que ficou escondido pelo esquecimento voluntário e impertinente, visto que aquele fato traumático sempre está por retornar, como a busca interminável pela origem que nunca é uma primeira vez, mas sempre repetição desde a primeira vez. Mais uma vez, temos a questão do espectro como memória, o que quer ser esquecido desassossega o narrador que precisa reinterpretar o que ficou recalcado. No caso específico do conto “Borrão” o trabalho com a cicatriz da memória tem um efeito benéfico para o narrador, visto que ele assume uma postura perante a questão da xenofobia contra o imigrante: “de costas”. O narrador (de) Santiago não está interessado em saber de que forma seria tratado pelos estrangeiros, ele sempre está a testar de que maneira seria recebido tanto numa ou noutra situação xenofóbica, é o teste do sistema que os banheiros formam. Porém este teste não tem outra significação a não ser reforçar sua postura “de costas” para o preconceito. O narrador de todos os contos de *Histórias mal contadas* (2005) não deixa de agir, nos diversos países em que viveu, pelo preconceito, ele simplesmente ignora de forma irônica os momentos que seriam desconcertantes para o migrante. Santiago, ao invés de promover os silenciamentos, discutido por Achugar, faz o contrário, quer ver a questão sendo discutida em aberto: não é possível mais construir uma história para a América

Latina, é necessário construir uma história múltipla levando em consideração todos os sujeitos que dela fazem parte. A postura “de costas” pode ser também percebida na entrevista que escolhemos para análise, Santiago, ao elucidar porque não permaneceu como professor na universidade estadunidense, explica que se quisesse permanecer lá deveria tornar-se um norte-americano, passando a lidar com interesses exclusivamente deles. Temos o próprio escritor assumindo essa postura “de costas” para uma única cultura que se quer hegemônica.

“Histórias mal contadas” é o nosso suplemento mais produtivo. Se quiséssemos escolher um gênero para os contos de Santiago, certamente deveriam ser denominados de *histórias mal contadas*. A “história mal contada” é a narrativa que perturba o narrador e que nunca pode ser bem contada, visto que ela está submetida aos “verbos da memória”, não é um resgate do eu passado, mas uma interpretação do eu atual da experiência vivida e marcada pela dor na memória do narrador. Só pode ser uma narrativa em “ziguezague”, como disse Santiago, e é demonstrado, por exemplo, nas cinco versões para o nascimento do personagem Samuel de *O falso mentiroso* (2004) ou nas três versões para a entrada do narrador em sua vida profissional em “Bom dia, simpatia”. A “história mal contada” torna-se um personagem que perturba o narrador, verdadeiros espectros, como estamos defendendo, estão ali presentes para serem ouvidos, para serem interpretados pela escrita. A interpretação do espectro é processada pelo narrador na escrita e pelo leitor na leitura. Ao ouvirmos este espectro podemos assinar a obra pela orelha juntamente com o escritor, e é ouvindo o espectro e assinando sua presença pela orelha ou pela leitura que suplementamos o gesto político do escritor.

A “xoxota estética” é a forma que o escritor aparece em seus escritos, como desconfiamos de sua presença, não para afirmar uma sinceridade no discurso

autobiográfico, mas para entendermos que a escrita tem como suporte o escritor, ou seja, é a partir da figura do escritor e do que ele performa que a escrita pode produzir seu sentido juntamente com a leitura.

Procuramos entender o que significa o ato autobiográfico para Silviano Santiago e os suplementos irônicos demonstram como ele procede em sua escrita. De forma irônica, várias questões acerca do ato autobiográfico podem ser pensadas. Seria possível, numa generalização, dizer que sua escrita literária torna-se ensaística, da mesma forma que seus ensaios são histórias mal contadas, como pudemos perceber em seu ensaio ou mesmo em sua entrevista. Sua experiência está inserida na própria escrita, seja ela de qualquer tipo, ou seja, ele torna-se o intelectual por inserção no contexto cultural produzindo significados para o entendimento do ato da escrita como tantas outras questões, como a questão do imigrante que tratamos no desenvolvimento do trabalho. Essa significação é que quisemos demonstrar com a ética dos espectros que encontramos em Derrida: aprender a conviver com os espectros. A memória encarada como um espectro pelas diversas metáforas que utilizamos se encaixa nesse conviver com a memória. A memória é o porvir, só revisitamos o passado pelo eu atual para podermos tirar alguma lição de convivência, nesse comércio sem comércio com o espectro, para o futuro, seja da nossa própria experiência ou da experiência alheia que obtemos ao ler o ato autobiográfico político de Silviano Santiago. E o escritor demonstra o que Derrida denominou de “a política da memória, da herança e das gerações” pelo seu ato.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura* (trad. Lyslei Nascimento). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AMARAL, Adriana Cörner Lopes do. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (Orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

BARROS, Manuel de. *Memórias inventadas: a Infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E; 4)

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença* (Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. (Col. Debates)

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno* (Trad. Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994A.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* (trad. Anamaria Skinner). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994B.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana* (Trad. Cláudia de Moraes Rego). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *The ear of the other – otobiography, tranference, translation* (trad. Avital Ronell). New York: Schocken Books, 1985.

DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio. *O gosto do segredo* (trad. Miguel Serras Pereira). [sem cidade]: Fim de Século, 1997. (Col. Entre Vistas)

DERRIDA, Jaques. *Gramatologia* (trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro). São Paulo: Perspectiva; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973. (Col. Estudos)

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 7, p. 55-70, 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 21-30, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira* (trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (V. XII)

GENET, Jean. *Diário de um ladrão* (Trad. Jacqueline Laurence). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa* (Trad. Fernando Cabral Martins). Lisboa: Veja, 1995.

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

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (Org. Jovita Gerheim Noronha; Trad. de Jovita Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico* (trad. Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. (Col. Debates)

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a Literatura – “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é* (tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POUND, Ezra. *Abc da literatura* (trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita* (trad. Raquel Ramallete). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Col. TRANS)

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas In: _____; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista com Silviano Santiago. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 30, 2002, p. 147-173. Entrevista concedida a Helena Bomerry e Lúcia Lippi Oliveira.

SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, jul-dez, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso – memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SHAW, George Bernand. *Pigmaleão* (trad. Millôr Fernandes). Porto Alegre: L&PM, 2007. (Col. L&PM Pocket).

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. (Col. Obas em Dobras).