



MIRELLA CARVALHO DO CARMO

**RECONFIGURAÇÕES DO SUJEITO AUTOFICCIONAL EM
MENINO SEM PASSADO (1936-1948), DE SILVIANO
SANTIAGO**

LAVRAS-MG

2024

MIRELLA CARVALHO DO CARMO

**RECONFIGURAÇÕES DO SUJEITO AUTOFICCIONAL EM *MENINO SEM
PASSADO (1936-1948)*, DE SILVIANO SANTIAGO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos (subárea Literatura), para a obtenção do título de Mestre.

Profa. Dra. Andréa Portolomeos

Orientadora

LAVRAS-MG

2024

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Carmo, Mirella Carvalho do.

Reconfigurações do sujeito autoficcional em *Menino sem passado*
(1936-1948), de Silviano Santiago. / Mirella Carvalho do Carmo. - 2024.
148 p.

Orientador(a): Andréa Portolomeos.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Lavras,
2024.

Bibliografia.

1. Autoficção. 2. Reconfigurações da subjetividade. 3. Menino sem
passado. I. Portolomeos, Andréa. II. Título.

MIRELLA CARVALHO DO CARMO

RECONFIGURAÇÕES DO SUJEITO AUTOFICCIONAL EM *MENINO SEM PASSADO (1936-1948)*, DE SILVIANO SANTIAGO


RECONFIGURATIONS OF THE SELF-FICTIONAL SUBJECT IN *BOY WITHOUT PAST (1936-1948)*, BY SILVIANO SANTIAGO

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 22 de março de 2024.

Profa. Dra. Márcia Fonseca de Amorim UFLA

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino UFSJ

 Documento assinado digitalmente
ANDREA PORTOLOMEOS
Data: 27/03/2024 14:03:47-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Andréa Portolomeos

Orientadora

LAVRAS-MG

2024

*A todas as pessoas de meu mundo que me
emprestam as linhas com as quais costuro as
minhas palavras e as minhas subjetividades.*

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, principalmente, a Deus e a Nossa Senhora por me carregarem todos os dias e por me mostrarem que o fazer científico também está atrelado à espiritualidade. Em minhas orações, sempre pedia para que meus conhecimentos servissem para o bem e que, à medida que eu fosse me desenvolvendo intelectualmente, o meu senso de humanidade crescesse em equivalência.

Aos meus pais, Aparecida e Reginaldo, por terem me fortalecido ao longo do(s) caminho(s), me mostrando que, por mais que eu chegue longe, sempre poderei voltar para casa, para o colo e o amor deles. O meu êxito é o êxito de vocês.

À minha irmã, Kauana, por apoiar minhas decisões e ser uma de minhas fontes de incentivo. Também a agradeço por trazer leveza aos meus dias de cansaço com as fotos diárias de minha sobrinha bichológica Jade e de meu sobrinho bichológico Romeu.

Ao meu avô, Sebastião, pelas ligações durante a semana, as quais chegavam carregadas de carinho.

Às minhas avós (*in memoriam*), por me acompanharem a partir de um outro plano, sempre presentes em minha vida de variadas formas e sentimentos.

Ao meu namorado, Paulo, por ser o meu lugar de afeto e tranquilidade em meio a inúmeras cobranças, sendo meu ponto de equilíbrio e paz.

À minha família, em geral, por compreender minhas ausências e respeitar meus sonhos.

Às minhas amigas Paola, Bruna e Amanda e ao meu amigo Iruam, em especial, por todo afeto, apoio e risadas que aliviaram minha caminhada e tornaram o caminho mais leve e confortável. Obrigada por recarregarem minhas energias.

À minha orientadora, Andréa, por ter me acompanhado durante tantos anos (desde o primeiro semestre da graduação), sempre com muita delicadeza e respeito por meus trabalhos. Certamente, cada orientação me conduziu ao amadurecimento científico e, sobretudo, humano. Agradeço, ainda, pela oportunidade e confiança de me permitir ter sido, sob sua supervisão, Docente Voluntária (2022/2) e Estagiária Docente (2023/1) na disciplina de Teoria Literária II na graduação em Letras da UFLA.

À banca avaliadora, professoras Eliana Tolentino (UFSJ) e Márcia Fonseca de Amorim (UFLA), pela gentileza na leitura do trabalho e pelos apontamentos que, sem dúvidas, fortaleceram as discussões teórico-ficcionais propostas nesta pesquisa. Ademais, foi um privilégio ter minha dissertação avaliada, exclusivamente, por mulheres, mulheres engajadas com a ciência de nosso país.

A todos(as) professores(as) do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFLA), por deixarem suas contribuições em meu processo de formação profissional e acadêmica.

À Universidade Federal de Lavras (UFLA), por me acolher da graduação à pós-graduação com um ensino público, gratuito e de qualidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento de minha pesquisa.

Muito obrigada!

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

[...]

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
língua.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?

(Ferreira Gullar em *A vertigem do dia: poemas*).



Souvenir, ilustração de Jean Cocteau (1966).

RESUMO

Nesta dissertação, analisamos as reconfigurações do sujeito autoficcional na obra *Menino sem passado (1936-1948)*, de Silviano Santiago. Assim, construímos este estudo a partir de três distintas faces do sujeito Silviano: (1) o autor de autoficção, (2) o personagem de autoficção e (3) o sujeito/leitor de (sobre)vivências, perdas e ausências. No primeiro capítulo, *ensaiamos* conceitos de autoficção com base em teóricos como Serge Doubrovsky (1977, 2005, 2014), Vincent Colonna (2014), Evando Nascimento (2010) e Silviano Santiago (2008), evidenciando que a autoficção não é um gênero literário *strictu sensu*, mas uma “categoria de reflexão” (NASCIMENTO, 2017) que abarca diferentes perspectivas e experimentações teórico-literárias. Na sequência, discutimos, com o respaldo de Evando Nascimento (2010, 2017), Leonor Arfuch (2010, 2012), Michel Collot (2004, 2006), Silviano Santiago (2004a) e Diana Klínger (2006), a ideia de que a obra *Menino sem passado* é movida pela alteridade. No segundo capítulo, investigamos a face de Silviano enquanto um “menino sonâmbulo” que se (re)configura como personagem e narrador de lembranças. Pensando nisso, trabalhamos a constituição das memórias na narrativa a partir de autores como Wander Melo Miranda (1988, 2008), Eneida Maria de Souza (2007a), Maurice Halbwachs (1990) e Silviano Santiago (2015, 2020, 2021b). Em acréscimo, refletimos sobre a relação entre o corpo e a subjetividade, já que é por meio da dor física e das sensações corpóreas que o menino, imerso no sonambulismo, é trazido de volta à realidade. Essa relação sujeito-corpo foi estabelecida com o aporte teórico de Maurice Merleau-Ponty (1999), Roland Barthes (2005), Michel Collot (2004, 2018) e Eurídice Figueiredo (2022). Por fim, no terceiro capítulo, evidenciamos como, desde a infância, Silviano Santiago teve sua vida marcada por perdas e ausências. Assim, tematizamos a morte prematura da mãe como cerne da vida e da arte literária do escritor formiguense, sustentando-nos na ideia de que a figura materna se manifesta não como corpo ausente, mas como *falta que ama*. Tal discussão sobre a orfandade de Silviano foi respaldada em Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984), Eneida Maria de Souza (2008) e Silviano Santiago (1988, 2004b, 2005, 2021b). Sustentando suas grafias-de-vida na presença-ausência da mãe, o narrador propõe a desconstrução das “tábuas da lei mineira de família” assentadas no patriarcalismo. À revelia das heranças patriarcais que insistiam em prescrever sua existência, Silviano assume, como seu único e legítimo testamento, a poética de Drummond de *Alguma Poesia* (1930), sobretudo a do poema “Infância”. Essa conversa entre o formiguense e o itabirano foi subsidiada por Roland Barthes (1971), Tania Franco Carvalhal (2006), Julia Kristeva (2005), José Guilherme Merquior (2012), Alcides Villaça (2006) e Silviano Santiago (2006, 2021b).

Palavras-chave: Autoficção. Reconfigurações da subjetividade. *Menino sem passado*. Silviano Santiago.

ABSTRACT

In this dissertation, we analyze the reconfigurations of the autofictional subject in the work *Boy without past* (1936-1948), by Silviano Santiago. Thus, we built this study based on three different faces of the subject Silviano: (1) the author of autofiction, (2) the character of autofiction and (3) the subject/reader of (sur)lives, losses and absences. In the first chapter, we rehearse concepts of autofiction based on theorists such as Serge Doubrovsky (1977, 2005, 2014), Vincent Colonna (2014), Evando Nascimento (2010) and Silviano Santiago (2008), showing that autofiction is not a literary genre strictu sensu, but a “category of reflection” (NASCIMENTO, 2017) that encompasses different perspectives and theoretical-literary experiments. Next, we discuss, with the support of Evando Nascimento (2010, 2017), Leonor Arfuch (2010, 2012), Michel Collot (2004, 2006), Silviano Santiago (2004a) and Diana Klinger (2006), the idea that the work *Boy without past* is driven by otherness. In the second chapter, we investigate Silviano's face as a “sleepwalking boy” who (re)configures himself as a character and narrator of memories. With this in mind, we worked on the constitution of memories in the narrative based on authors such as Wander Melo Miranda (1988, 2008), Eneida Maria de Souza (2007a), Maurice Halbwachs (1990) and Silviano Santiago (2015, 2020, 2021b). In addition, we reflect on the relationship between the body and subjectivity, since it is through physical pain and bodily sensations that the boy, immersed in sleepwalking, is brought back to reality. This subject-body relationship was established with the theoretical contribution of Maurice Merleau-Ponty (1999), Roland Barthes (2005), Michel Collot (2004, 2018) and Eurídice Figueiredo (2022). Finally, in the third chapter, we show how, since childhood, Silviano Santiago's life was marked by losses and absences. Thus, we thematize the premature death of the mother as the core of the life and literary art of the writer from Formiguense, sustaining ourselves on the idea that the maternal figure manifests itself not as an absent body, but as a *lack that loves*. This discussion about Silviano's orphanhood was supported by Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984), Eneida Maria de Souza (2008) and Silviano Santiago (1988, 2004b, 2005, 2021b). Sustaining his life-graphics in the presence-absence of his mother, the narrator proposes the deconstruction of the “tables of Minas Gerais family law” based on patriarchy. In spite of the patriarchal legacies that insisted on prescribing his existence, Silviano assumes, as his only and legitimate testament, the poetics of Drummond de *Same Poetry* (1930), especially that of the poem “Infância”. This conversation between the Formiguense and the Itabirano was subsidized by Roland Barthes (1971), Tania Franco Carvalhal (2006), Julia Kristeva (2005), José Guilherme Merquior (2012), Alcides Villaça (2006) and Silviano Santiago (2006, 2021b).

Keywords: Autofiction. Reconfigurations of subjectivity. *Boy without past*. Silviano Santiago.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Menino sem passado</i>	32
Figura 2 – Contracapa de <i>Menino sem passado</i>	33
Figura 3 – Vitral da catedral de Chartres, França.....	36
Figura 4 – Desenho do poeta Orfeu.....	37
Figura 5 – HQ do menino sonâmbulo (continua).....	81
Figura 6 – O sonambulismo e o machucado (continua)	94
Figura 7 – Fotografia de Silviano com 4 meses de idade.....	112
Figura 8 – O olhar do recém-nascido	113
Figura 9 – Os irmãos Santiago/Farnese/Cabral	116
Figura 10 – O vitral e a desconstrução da família patriarcal	124

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA OBRA	13
1 INTRODUÇÃO: O <i>EU</i> PESQUISADORA E A PESQUISA	15
2 CAPÍTULO 1 – SILVIANO SANTIAGO: O AUTOR DE AUTOFIÇÃO	21
2.1 O que veio antes da autoficção: um <i>passeio</i> pelas pontes que (des)ligam subjetividade e escrita	21
2.2 Fronteiras contaminadas: <i>ensaiando</i> conceito(s) de autoficção	29
2.3 Eu, no singular, plural: a <i>alterficção</i> em <i>Menino sem passado</i>	50
3 CAPÍTULO 2 – SILVIANO SANTIAGO: O PERSONAGEM DE AUTOFIÇÃO	61
3.1 O sonambulismo na constituição do personagem	61
3.2 Narrando memórias, sem passado: a performance do menino sonâmbulo por entre filmes e gibis	70
3.3 As tábuas de Parquetina, o sangue e a cicatriz: a ferida aberta entre a realidade e a fantasia	85
4 CAPÍTULO 3 – SILVIANO SANTIAGO: SOBREVIVENDO ENTRE PERDAS E AUSÊNCIAS	101
4.1 A figura materna: uma <i>falta que ama</i>	101
4.2 Do sangue aos enxertos: a desconstrução da linhagem patriarcal	117
4.3 <i>Menino sem passado</i> : “Drummond é o meu testamento”	130
5 CONSIDERAÇÕES (PROVISORIAMENTE) FINAIS	139
REFERÊNCIAS	142

APRESENTAÇÃO DA OBRA

Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas
 Estou diante do mundo
 Deitado na rede mole
 Que todos os países embalam.

(Murilo Mendes em *Poemas*).

A epígrafe que abre esta apresentação encontra-se, também, nas primeiras páginas da obra *Menino sem passado (1936-1948)*, escrita por Silviano Santiago e publicada pela Companhia das Letras em janeiro de 2021. O título do livro faz referência ao poema homônimo de Murilo Mendes, escrito há mais de 90 anos, no qual o modernista de Juiz de Fora-MG revisita seus tempos de infância e se vê tomado pela nostalgia daquilo que, outrora, poderia ter sido vivido com mais intensidade, engendrando a “falta”, a “ausência” de um passado povoado de aventuras. Silviano, por sua vez, percebe a infância como um espaço a partir do qual é possível (re)inventar e expandir sua autobiografia, impulsionado pelo desejo inestancável de “querer ser outro”.

O “querer ser outro”, tantas vezes repetido pelo narrador ao longo das 465 páginas, propicia ao escritor adulto a mobilidade de caminhar, de forma simultânea, pelo passado, pelo presente e pelo futuro, desdobrando-se ficcionalmente em diferentes identidades. Assim, com uma lógica não linear, Silviano constrói uma narrativa memorialística que extrapola os moldes convencionais, suscitando indagações críticas a respeito do embaralhamento das fronteiras entre realidade e ficção que, por extensão, nos conduzem à revisão e à expansão do sentido tradicional de autobiografia.

No livro, o autor se autorreferencia — nomeia a criança que foi entre os anos de 1936 e 1948 — como “menino sonâmbulo”, o “menino que se fez sonâmbulo para sobreviver em meio inóspito” (SANTIAGO, 2021a, p. 63). A hostilidade do ambiente engloba não só questões familiares, como a perda prematura da mãe e o relacionamento conflituoso com o pai, mas também o contexto mundial, da Segunda Guerra, e nacional, do Estado Novo da Era Vargas.

Diante dessa realidade complexa e dolorosa, o menino caminha lado a lado com os super-heróis das histórias em quadrinhos e com os soldados que ele assistia nas telas do cinema. Os gibis e os filmes são as principais lentes a partir das quais a imaginação

fantasmagórica da criança consegue atravessar outros mundos e outras realidades, amenizando, até certo ponto, a dor do garoto que, com um ano e meio, já era órfão de mãe.

Entre perdas, tropeços e feridas, Silviano Santiago cede a pena ao menino sonâmbulo para que este, com um grau de “estrabismo”¹, movimente o olhar e a memória por entre a história familiar e a história literária, expandindo o campo de visão do escritor em sua fase adulta. Nessa aventura ficcional e teórica, a coragem infantil oferece o fôlego necessário para que o autor construa uma narrativa dividida em duas partes e um entreato.

A primeira parte é constituída de sete capítulos, são eles: (1) Menino sonâmbulo; (2) Machucado; (3) Sobre genealogia e formigas; (4) O gosto da rapina; (5) Sangue materno; (6) O tio Mário; e (7) Fotos. Na sequência, há o entreato intitulado “A morada do saber”. A segunda parte, por sua vez, é formada por seis capítulos que, seguindo a ordem de apresentação, se dispõem da seguinte maneira: (8) Sabor de chocolate; (9) A professora Jurandy, o viúvo e eu; (10) A Fazenda do Paredão; (11) Outra perspectiva: a falência; (12) Só o Sombra sabe; e (13) Três amigos.

À espreita, na orelha do livro, Wander Melo Miranda observa que a infância é um território conflagrado de onde parte Silviano para “reinventar a história do menino que foi e para dar a ele, enfim, um passado, então compartilhado com o leitor” (MIRANDA, 2021, orelha do livro).

Da orelha do livro aos olhos do leitor, os sons e os silêncios das memórias são tecidos a cada linha, a cada pontuação, a cada pausa, a cada página. O anseio de “querer ser outro” é, talvez, para o menino sonâmbulo, uma forma de demonstrar que “a sobrevivência é mais dura do que a vivência” (SANTIAGO, 2020, n.p). Por isso, para sobrevivermos, precisamos ser mais, *outros*, desdobráveis.

Nessa toada, aguardamos os próximos fios mnemônicos que serão costurados, haja vista que *Menino sem passado (1936-1948)* é apenas o primeiro volume de um total de sete², conforme prometido pelo autor.

¹ *Estrabismo* foi o termo utilizado por Wander Melo Miranda para se referir, na contracapa do livro, ao duplo movimento da memória efetuado na prosa de Silviano.

² A informação de que serão publicados mais seis volumes da obra memorialística foi fornecida pelo próprio Silviano Santiago em entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2021/02/1a-parte-da-biografia-de-silviano-santiago-e-exemplo-de-grande-autor-memorialista-cklgh9h5g001701fc2je0pek6.html>. Acesso em: 18 jan. 2023.

1 INTRODUÇÃO: O *EU* PESQUISADORA E A PESQUISA

Qual é a minha primeira pessoa que devo convocar para o instante introdutório deste texto?³ Será a que, ao acordar, se vê refletida no espelho fabricado em cristal? Será a que, distraída, lança o espelho ao chão e passa a apresentar sete faces fragmentadas e disformes? Poderá, ainda, ser aquela que, até então (des)conhecida, começa a se reinventar linha por linha, palavra por palavra? Fato é que entre *mim* e *ela(s)* há um universo de possibilidades.

O uso da primeira pessoa em um trabalho acadêmico pode supor, em um viés positivista de ciência, uma falha. No entanto, o distanciamento entre sujeito e objeto em prol de uma (pseudo)objetividade acaba por suprimir as doses de sensibilidade que também constituem e são necessárias ao fazer científico. Logo, por trás da escrita desta dissertação, há uma pesquisadora, um *eu* desdobrável, preocupada, sim, com a sustentação crítica, racional e teórica de suas análises. Contudo, ela também é uma pesquisadora consciente de que as teorias, quaisquer que sejam, não anulam o tom subjetivo que reside no conhecimento. Afinal, subjetividade e racionalidade não são polos avessos, mas sim esferas que se retroalimentam.

A partir de agora, cedo a palavra à minha primeira pessoa do plural — o *nós* —, não por exigências institucionais, mas para pôr em evidência as alteridades que habitam minhas (*nossas*) subjetividades⁴. É com ela que *eu*, singular e plural, apresento e desenvolvo esta pesquisa sobre autoficção. Afinal, se a autoficção é uma “aventura teórica”, como propõe Serge Doubrovsky, iremos (*nós*) nos lançar nessa aventura e desbravar outros sentidos para o que chamamos de “escritas do eu” ou “escritas de si”.

Feito esse preâmbulo, destacamos que a relevância deste trabalho é justificada pela necessidade de se desenvolver uma crítica biográfica direcionada à revisão teórica do conceito de autoficção, cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky. Nesse sentido, a obra *Menino sem passado (1936-1948)*, do autor mineiro Silviano Santiago, apresenta-se como um objeto que oferece múltiplas possibilidades de análise autoficcional. Para tanto, o livro atua como ponto de encontro das alteridades que constituem o sujeito Silviano, mesclando as identidades do ficcionista, do personagem de sua própria narrativa, do leitor e do crítico/professor universitário. Desse modo, ocorre a reconfiguração da subjetividade do sujeito autoficcional que, por sua vez, suscita a reformulação do próprio campo literário, na medida em que as

³ O questionamento com o qual inicio meu texto é uma paráfrase dos dizeres de Silviano Santiago em “Eu & as galinhas-d’angola”, da obra *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, edição de 2004.

⁴ Alteridades que, diga-se de passagem, foram (e estão sendo) construídas no constante diálogo com minha orientadora Andréa Portolomeos, a qual também toma a palavra neste trabalho e, por isso, se inclui no *nós*.

fronteiras entre os gêneros canônicos (autobiografia, memória, romance, ensaio etc) são contaminadas pela ficção e vice-versa.

Por conta disso, a obra *Menino sem passado (1936-1948)* dispõe, como característica da hibridização dos gêneros na ficção, de um estatuto inclassificável, uma vez que funde romance, ensaio, memória, biografia e autobiografia. Por isso, esta pesquisa não buscou uma classificação rígida, caracterizando-a como romance autobiográfico, romance-ensaístico ou, ainda, romance memorialístico, pois tal postura se oporia à própria natureza da autoficção, esta que se apresenta de forma muito mais complexa, ampla e, por vezes, paradoxal. Dito isso, a obra de Silviano foi analisada como um objeto que se abre à alteridade e que, portanto, foge a classificações generalizantes e restritivas do fazer inventivo.

Ademais, como dito na seção referente à apresentação da obra, o livro selecionado para análise foi publicado em janeiro de 2021. Por esse motivo, ainda não há muitas pesquisas consolidadas sobre a narrativa em questão. Inclusive, na etapa de organização dos bancos de leitura que embasaram este estudo, encontramos somente duas publicações acerca da referida obra de Silviano. A primeira foi o ensaio “Des-memórias de um menino sem passado”, de autoria de Francine Carla de Salles Cunha Rojas e Edgar César Nolasco, publicado em 2021 no periódico *Cadernos de estudos culturais* da UFMS. A segunda, uma resenha intitulada “Silviano Santiago e as memórias de um *Menino sem passado*”, escrita por Darlon Roberto dos Santos e publicada na revista *Estação Literária* da UEL, também no ano de estreia do livro.

Assim sendo, esperamos que, por conta de seu caráter inédito, esta dissertação contribua para o desenvolvimento do quadro crítico direcionado à obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago. Com tal propósito, dividimos em três capítulos as discussões a respeito das reconfigurações do sujeito autoficcional na narrativa selecionada, buscando sempre que possível ilustrar as perspectivas teóricas com passagens da obra ficcional.

No primeiro capítulo, analisamos a face de Silviano Santiago enquanto autor de autoficção. Para tanto, passeamos, em uma primeira seção, pela trajetória das escritas de si que antecederam a criação do neologismo “autoficção”. Tal percurso foi importante para evidenciarmos que a prática da autoescrita já existia desde a antiguidade, passando pela modernidade até chegar à contemporaneidade sob a terminologia dourovskyana. Com isso, pudemos observar que ora a relação entre escrita e subjetividade se afrouxou, ora se estreitou, a depender das especificidades de cada tempo e dos diferentes prismas a partir dos quais as noções de sujeito e de verdade foram analisadas. A fim de realizarmos esse *passeio* teórico, recorreremos a autores como Diana Klinger (2006), Roland Barthes (2004, 2012), Andréa

Portolomeos (2009), René Descartes (2001), Michel Foucault (1992), Eurídice Figueiredo (2022) e Friedrich Nietzsche (2001).

Feito isso, na segunda seção, *ensaiamos* o(s) conceito(s) de autoficção com o respaldo de autores como Serge Doubrovsky (1977, 2005, 2014), Vincent Colonna (2014), Jean-Louis Jeannelle (2014), Philippe Lejeune (2014), Evando Nascimento (2010) e Silviano Santiago (2008). A partir disso, consideramos que o termo “autoficção” é constituído, também, pelo elemento ficcional, o qual, amalgamado ao “auto”, se amplia e desconstrói a noção de “pacto autobiográfico” defendida por Philippe Lejeune. Desse modo, problematizamos a visão dicotômica que compreende a ficção literária como oposta à “realidade” ou à “verdade”, isto é, como sinônima de “mentira”. Assim, evidenciamos como o romance de Silviano Santiago flerta com a “verdade poética” ou com o “mentir-verdadeiro” que busca transitar, a um só tempo, entre o real e o ficcional, propondo ao leitor “jogos de adivinhações”, bem a contragosto de Lejeune.

Atrelado a isso, discorreremos acerca da ideia de que a autoficção não é um gênero literário, no sentido de possuir características específicas e relativamente estáveis, mas sim um “dispositivo” ou uma “categoria de reflexão” (NASCIMENTO, 2017), na medida em que se (re)configura como um espaço aberto a divergências e a experimentações literárias e teóricas que hibridizam diversos gêneros, subjetividades e identidades. Sendo assim, *Menino sem passado* é uma obra fluida, haja vista que se constitui no entre-lugar de diferentes gêneros literários e não literários — por si só já expandidos, de modo mais intenso, na contemporaneidade — como o romance, o ensaio acadêmico e a poesia.

Na terceira seção, abordamos a proposta de Evando Nascimento (2017), segundo a qual a autoficção é movida pela *alterficção*, esta que, por sua vez, tem como motor a alteridade. Em consonância com essa tese de Nascimento (2017), convocamos para o debate perspectivas anteriormente desenvolvidas por Evando Nascimento (2010), bem como as postulações teóricas de Leonor Arfuch (2010, 2012), Michel Collot (2004, 2006), Silviano Santiago (2004a) e Diana Klinger (2006), a fim de entendermos a presença da alteridade na constituição da subjetividade e apontarmos as marcas linguísticas dos desdobramentos identitários no horizonte da narrativa de *Menino sem passado*.

No segundo capítulo, estudamos a face de Silviano Santiago enquanto personagem de autoficção. Com tal propósito, transitamos pelos caminhos escorregadios do narrador-personagem que se autointitula “menino sonâmbulo”. Em vista disso, compreendemos, na primeira seção, o sentido dicionarizado do vocábulo “sonâmbulo” e sua expansão semântica na obra. Dessa forma, vimos que o traço do sonambulismo representa a condição de uma vida

ambivalente, na medida em que o sujeito sonâmbulo vive nas margens *contaminadas* pela fantasia e pela realidade, não habitando nem só o real, nem só o ficcional, mas ambos, conjuntamente. Como esse personagem ambíguo é, também, o narrador da obra, as memórias nos são contadas de maneira, igualmente, *contaminada*. Essa discussão inicial foi respaldada em teóricos como Antonio Candido (2011), Walter Benjamin (1980), Silviano Santiago (2015), Evelina Hoisel (2019), Leonor Arfuch (2010) e Eneida Maria de Souza (2007b).

Na segunda seção, investigamos a constituição das memórias do “menino sem passado”. Nessa linha, nos ancoramos em autores como Wander Melo Miranda (1988, 2008), Maurice Halbwachs (1990), Eneida Maria de Souza (2007a) e Silviano Santiago (2015, 2020, 2021b). Diante da “ausência do passado”, discutimos o papel crucial exercido pelos filmes e gibis na formação do menino sonâmbulo e do próprio Silviano (SANTIAGO, 2015). Pelas lentes multissemióticas, o narrador-personagem se aventura pela alteridade e se reinventa como herói do cinema e das histórias em quadrinhos, marcando a híbrida forma de narrar suas memórias e vivências na provinciana Formiga, mas sem deixar de expandir seu campo de visão para os acontecimentos históricos que ocorriam no país e no mundo.

No entanto, as aventuras da criança sonâmbula são interrompidas constantemente quando o garoto, ainda no transe onírico, tropeça no solo instável da imaginação e se machuca. As feridas do corpo, o sangue e a dor física são fatores que sinalizam as cicatrizes ainda abertas entre realidade e ficção. Sendo assim, refletimos, na terceira seção, sobre a relação entre o corpo e a subjetividade na obra, valendo-nos, sobretudo, do aporte teórico de Roland Barthes (2005), Maurice Merleau-Ponty (1999), Michel Collot (2004, 2018) e Eurídice Figueiredo (2022).

No terceiro capítulo, evidenciamos como, desde a infância, Silviano Santiago tem sua vida marcada por perdas e ausências. Em vista disso, tematizamos, na primeira seção, a morte prematura da mãe como divisor de águas para a (sobre)vivência e para a arte do escritor mineiro. Logo, buscamos compreender a figura materna não como um corpo ausente, mas sim como uma *falta que ama*, estabelecendo, já de início, uma referência à literatura de Carlos Drummond de Andrade, diálogo que, inclusive, é explicitado por Silviano Santiago (2021b). Essa discussão sobre a orfandade de Silviano, manifestada a partir da presença-ausência da mãe, foi respaldada em Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984), Eneida Maria de Souza (2008) e Silviano Santiago (1988, 2004b, 2005, 2021a, 2021b).

Considerando a figura materna como *falta que ama* — que está, embora morta, excessivamente presente na vida do filho —, passamos a refletir sobre a desconstrução da

estrutura patriarcal na narrativa de *Menino sem passado*. Nesse caminho, recuperamos a atividade de enxertia praticada aos domingos, no jardim, pelo pai de Silviano para, a partir dela, ler a genealogia dos Santiago/Farnese/Cabral também como enxertos. Aliás, como afirma o próprio autor, sua narrativa abandona a imagem da árvore genealógica (a linhagem patriarcal de origem bíblica) para representar a si a seus familiares no Vitral da Catedral de Chartres, este que é construído a partir de mosaicos que recortam as figuras que simbolizam a Santa Ceia (SANTIAGO, 2021b). No vitral, nada é homogêneo e, pelos enxertos, nem a face de Cristo (o patriarca) consegue se sustentar no centro da celebração eucarística. Assim como no vitral, o patriarca da família Santiago também é destituído de seu trono, devido — dentre outros fatores por nós discutidos — à constante presença espectral da mãe morta. Para desdobrarmos nossas análises, recorreremos aos estudos de Silviano Santiago (1976, 2021a, 2021b) e Eneida Maria de Souza (2020).

Ademais, na terceira seção, desenvolvemos uma abordagem intertextual mais estreita entre Silviano Santiago e Carlos Drummond de Andrade. O paralelo entre os autores é explicitado na própria obra *Menino sem passado*, com enfoque dado aos poemas drummondianos de *Alguma Poesia*, de 1930. A exemplo de Drummond, que se reinventou como o marinheiro Robinson Crusoe, sozinho entre as mangueiras do quintal de sua casa em Itabira, Silviano se recria como os super-heróis dos gibis e povoa a provinciana Formiga de personagens históricos e fictícios trazidos de diferentes partes do mundo, principalmente de sua imaginação. Assim sendo, os meninos mineiros, cada qual a seu modo, adquirem vidas duplas a partir da leitura de revistas em quadrinhos, enxertando distintas genealogias às suas histórias de vida. Consciente de que a existência empírica não é o bastante, Silviano Santiago prefere escrever suas grafias-de-vida sem assumir testamentos prescritos por familiares. Sem testamentos, ou seja, sem vida predefinida por terceiros, o escritor consegue desdobrar-se enquanto um sujeito capaz de experimentar diferentes realidades pela via da literatura. Nesse sentido, o único testamento assumido pelo formiguense é de origem literária: a poesia de 1930, escrita por Carlos Drummond. Para desenvolver tais discussões, valemo-nos de teóricos como Roland Barthes (1971), Tania Franco Carvalhal (2006), Julia Kristeva (2005), José Guilherme Merquior (2012), Alcides Villaça (2006) e Silviano Santiago (2006, 2021b).

Percorridos os três capítulos, pudemos averiguar que em *Menino sem passado* as diversas facetas que constituem o sujeito (autor, narrador-personagem, leitor, crítico, professor universitário etc.) convergem na narrativa, de modo que a escrita autoficcional se oferece como um espaço de experimentação crítico-teórica.

Por fim, destacamos que as análises tecidas nesta dissertação concentram-se, em especial, na primeira parte do livro *Menino sem passado*, englobando, portanto, os sete primeiros capítulos, conforme evidenciado na seção de apresentação da obra.

2 CAPÍTULO 1 – SILVIANO SANTIAGO: O AUTOR DE AUTOFIÇÃO

[...] todo retrato de si é um retrato de cego
tateando impalpabilidades.

(Evando Nascimento em *Retrato desnatural*).

2.1 O que veio antes da autoficção: um passeio⁵ pelas pontes que (des)ligam subjetividade e escrita

A relação entre sujeito e escrita é quase tão antiga quanto a gênese do universo. Se considerarmos o mito cristão, veremos que Deus criou o mundo, em seis dias⁶, a partir de um ato de elocução. No livro bíblico de Gênesis, escrito pelo profeta Moisés⁷, lemos o seguinte relato: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita” (BÍBLIA, Gn, 2015, p. 1). Nessa perspectiva, a linguagem originou os céus, a terra, a água, a humanidade e tudo aquilo que, na vertente do cristianismo, é sinônimo de vida. Por esse viés, nós, sujeitos, fomos forjados pela palavra. No entanto, a vida que nos foi oferecida por Deus parece não ser suficiente para abarcar nossas subjetividades, estas que se mostraram tão voláteis e multiformes ao longo do tempo. Assim, da antiguidade à contemporaneidade, a linguagem é, mais uma vez, convocada para a nossa criação, ou melhor, para a recriação de nossas existências pela via das escritas de si.

Desde a antiguidade clássica, conforme estudos de Michel Foucault (1992) sobre a obra *Vita Antonii*, um dos textos mais antigos da literatura cristã, a escrita performa a noção de sujeito. Nos séculos I e II, a escrita de si se manifestou a partir de duas modalidades: os hipomnêmatas e a correspondência.

Na tese intitulada *Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*, Diana Klinger (2006) discute que, no caso dos hipomnêmatas, anotações individuais, pensamentos e fragmentos de obras lidas eram oferecidos como presente para uma posterior releitura e meditação. Klinger (2006) ainda acrescenta que essas notas pessoais não eram narrativas autorreferenciais, como os diários,

⁵ A palavra “passeio” foi escolhida, pois nosso objetivo, nesta seção, é propor uma visão panorâmica da relação entre subjetividade e escrita. Dessa forma, buscamos “passear” por diferentes concepções, sem estabelecer longas paradas no caminho teórico apresentado. A ideia é mesmo a de “passear” por entre percepções que antecederam aquilo que, hoje, chamamos de autoficção.

⁶ Em uma interpretação literal do livro de Gênesis, Deus criou o mundo em seis dias, pois no sétimo ele descansou.

⁷ Conforme a Bíblia, Moisés foi eleito por Deus para libertar os filhos de Israel da escravidão no Egito e conduzi-los pelo deserto rumo a Canaã, a Terra Prometida.

mas sim dizeres já enunciados. Com isso, os hipomnêmatas recolhiam citações de conhecimentos já construídos pela tradição e se valiam destes saberes para o aprimoramento pessoal. Nessa linha, o *eu* não era somente um tema sobre o qual se escrevia, uma vez que a escrita de si contribuía de maneira significativa para a formação de si.

No tocante à correspondência, Klinger (2006) observa que cartas eram enviadas a terceiros com a finalidade de aconselhar. Essa prática de aconselhamento funcionava como uma espécie de treinamento para aquele que escrevia, pois as recomendações feitas a outras pessoas preparavam o próprio remetente para acontecimentos e experiências semelhantes que, porventura, viessem a ocorrer em sua vida.

Ainda com a ancoragem do texto de Diana Klinger (2006), é interessante retomarmos a concepção cristã acerca da subjetividade, segundo a qual o *eu* precisa renunciar a si mesmo para obter a salvação de sua alma. Em outras palavras, a autorrenúncia é um pré-requisito para que o sujeito possa apresentar sua face a Deus, abandonando sua vida terrena, seus pecados, seus desejos e, a partir do sentimento de culpa, confessar-se para Cristo. Em suma, o sujeito precisa sofrer, se autoflagelar ao contemplar a própria imagem para que, com isso, seja merecedor da salvação espiritual.

O ato de confessar-se perante Cristo é, até os dias de hoje, um dogma do cristianismo. Na igreja católica, por exemplo, o padre-confessor, legítimo representante de Deus, escuta os pecados e deslizes cometidos pelos fiéis. Notemos, pois, que os pecados precisam ser proferidos abertamente. Não basta rezarmos em silêncio e a sós com Deus, é preciso colocarmo-nos diante do padre e envergonharmo-nos de nós mesmos pelas infrações praticadas. É necessário expormos a carne decomposta de nossos corações diante dos olhares de Cristo e do padre. Na sequência, após admitirmos nossos erros, é de praxe que o pároco solicite a prece do Ato de Contrição. Por meio desse Ato, o pecador expressa *sinceramente* seu arrependimento pelas falhas cometidas. Nesse sentido,

Para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como a técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina (KLINGER, 2006, p. 26).

Essa noção cristã de *sinceridade* é desde a infância rebatida por Silviano Santiago, uma vez que ele rememora o fato de seu pai (Sebastião Santiago) obrigá-lo a ir semanalmente se confessar com o pároco da cidade. No confessionário da provinciana Formiga, o menino

Silviano já ensaiava suas peripécias linguísticas e subvertia — mesmo sem a consciência crítica consolidada na idade adulta — a ideia de “verdade”. Ao contrário do que propunha a tradição cristã e católica, a criança formiguense não se preocupava em relatar *sinceramente* e com verdadeiro arrependimento seus pecados ao padre. Na igreja, a obediência e o temor do menino se destinavam mais à sua própria imaginação que “inventava pecados verossímeis” do que propriamente a Cristo:

Ficcionalizava o sujeito — a mim mesmo — ao narrar os pecados constantes na 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. [...] Aos sábados, diante do confessor, assumia uma fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil. Era “confessional” e “sincero” sem, na verdade, o ser plenamente (SANTIAGO, 2008, p. 177).

Assim, notamos que desde a mais tenra idade a “verdade poética” — forma híbrida que transita entre autobiografia e ficção — parece ser muito mais sagrada para Silviano do que a sinceridade lida pelos moldes cristãos. Espelhando-se em seu *eu infantil*, o escritor adulto mantém sua ojeriza — como ele próprio afirma no início da obra *Menino sem passado* — pelo discurso confessional e sincero em matéria de escrita literária e de arte (SANTIAGO, 2021a).

Feita essa breve aproximação com a perspectiva de Silviano Santiago, retomamos a ordem cronológica previamente estabelecida nesta seção e, com isso, chegamos à modernidade.

Para compreendermos a nova sensibilidade que surgia na cena moderna, precisamos olhar com atenção para as forças que a impulsionaram. Para tanto, recorreremos às discussões desenvolvidas por Andréa Portolomeos (2009) em *A crônica de Benjamim Costallat e a aceleração da vida moderna*.

Em sua pesquisa, Portolomeos (2009) discute que o progresso era um dos lemas norteadores da modernidade, esta que passou a cultuar a razão em prol do desenvolvimento nos níveis tecnológicos, econômicos e políticos. Entretanto, conforme assinala a pesquisadora, não foram apenas as mudanças econômicas que possibilitaram o afloramento do individualismo moderno. Transformações de natureza cultural, filosófica e religiosa também constituíram o ritmo dessa subjetividade que emergia. Com a Revolução Francesa e seus desdobramentos, o modo como os sujeitos percebiam a si mesmos e o mundo foi radicalmente

modificado. Com isso, as concepções mítico-religiosas existentes na antiguidade foram substituídas por indagações racionais.

Por influência do Renascimento, a perspectiva teocêntrica — na qual a religião (Deus) ocupava o centro dos acontecimentos e da própria vida humana — foi deslocada pelo viés antropocêntrico — segundo o qual o homem passou a exercer o lugar de centralidade no mundo. Dessa forma, o que no mundo medieval era atribuído à ação dos deuses antigos e nos dogmas cristãos à manifestação de Deus passou, na sociedade moderna, a ser encarado a partir de uma linha estritamente racional e humana (PORTOLOMEOS, 2009). Em suma, a modernidade foi, sobremaneira, ancorada não na religião, mas sim nos ideais iluministas que encontravam na racionalidade a justificativa para a existência dos sujeitos.

Em um inesperado contragolpe, ao cultuar a razão e a objetividade, entendendo o sujeito a partir do modelo cartesiano proposto por René Descartes, a tônica moderna efetuou um jogo duplo, na medida em que “essa celebração da objetividade e esse compromisso com os fatos acabaram, inadvertidamente, por valorizar a experiência subjetiva” (PORTOLOMEOS, 2009, p. 30). Isso aconteceu, pois o racional é um componente humano e, logo, constitutivo do *eu*.

Por falar em René Descartes, seu método filosófico foi sintetizado na máxima *Cogito, ergo sum*⁸, cuja tradução mais difundida é “Penso, logo existo”. É interessante refletirmos sobre essa máxima que se tornou referência do *cogito* moderno, pois a origem da filosofia descartiana reside na dúvida hiperbólica. Na concepção do filósofo francês, era preciso duvidar de tudo e negar qualquer verdade que se dissesse absoluta. Mediante tantas dúvidas, Descartes chegou à conclusão de que somente os seus questionamentos, provenientes de seus pensamentos, não eram passíveis de dúvida. Portanto, ele constatou:

[...] enquanto queria pensar assim que tudo era falso, era necessariamente preciso que eu, que o pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade — *penso, logo existo* — era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cépticos não eram capazes de a abalar, julguei que podia admiti-la sem escrúpulo como o primeiro princípio da filosofia que buscava (DESCARTES, 2001, p. 38).

Conforme analisa Klinger (2006), Friedrich Nietzsche publicou, já no século XIX, a obra *Além do bem e do mal*, na qual elaborou uma nova concepção de sujeito e de verdade ao desconstruir a categoria do sujeito cartesiano. Nessa vertente, a proposta nietzschiana suscitou

⁸ Outra tradução possível para a máxima de Descartes é: “Penso, logo sou”.

a compreensão da morte de Deus — símbolo da tradição cristã — e do homem racional — propalado pela tradição da filosofia moderna.

Contrariando o *cogito* moderno, o filósofo alemão defendeu que o *eu* não era o resultado matemático dos pensamentos. Para ele, os pensamentos invadiam o sujeito sem que este exercesse um domínio completo e lógico sobre eles. Pois bem, se o sujeito não controla de maneira racional o próprio ato de pensar, como ele pode validar seu dizer e ousar afirmar que a sua existência, ancorada no pensamento, é a única verdade inquestionável? Reformulando tal questão, temos, nas palavras de Nietzsche:

De onde retiro minha noção de “pensar”? Por que devo crer na causa e no efeito? Com que direito posso falar de um “eu” e de um “eu” como causa e, para cúmulo, causa do pensamento? Aquele que se atrever a responder imediatamente a estas questões metafísicas alegando uma espécie de intuição do conhecimento, como se faz quando se diz: “eu penso e sei que isto pelo menos é verdade, que é real”, com certeza provocará no filósofo de hoje um sorriso e uma dupla interrogação: “Senhor, dirá o filósofo, parece-me incrível que o senhor não se equivoque nunca, mas por que anseia por encontrar a verdade acima de tudo, sem limitação de esforços?” (NIETZSCHE, 2001, p. 25-26).⁹

A crítica à desconstrução da categoria de sujeito prosseguiu com Roland Barthes, que publicou o artigo “A morte do autor”, em 1968, problematizando a figura do autor na literatura. Com Barthes, o escritor tem sua morte decretada, uma vez que o sujeito passa a ser visto como produto da linguagem, e não como um *eu* que preexiste à escrita.

Assim, a ideia de que o autor é “proprietário dos sentidos do texto” — noção predominante nas correntes biografistas da Teoria Literária do século XIX — cai por terra, já que o escritor morre enquanto sujeito empírico e passa a ceder a iniciativa às palavras, como afirmou Stéphane Mallarmé (2008, p. 158) ao defender o “desaparecimento elocutório do poeta”¹⁰. Em outras palavras, havia um esforço por parte dos escritores modernos em separar vida e escrita, isto é, em autonomizar a obra literária. Essa prerrogativa foi, além de Barthes e Mallarmé, defendida por Hugo Friedrich em “Estrutura da Lírica Moderna”, segundo o qual o poeta não se colocaria enquanto pessoa em seu texto, mas sim “como inteligência que poetiza, como operador da língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

No capítulo “Da ‘morte do autor’ ao nascimento do leitor e à volta do autor”, Eurídice Figueiredo (2022) assinala que, para desenvolver essa tese do sujeito enquanto linguagem,

⁹ Apesar de a primeira edição da obra de Nietzsche ter sido publicada em 1886, citamos a versão de 2001, editada pela Hemus Livraria.

¹⁰ A versão citada se refere à tradução feita por Ana Alencar do texto de Mallarmé. Essa tradução foi publicada na Revista Inimigo Rumor, em 2008.

Roland Barthes dialogou com estudos que estavam sendo construídos no campo da linguística, como os de Émile Benveniste¹¹. No livro *Problemas de Linguística Geral*, publicado em 1966, Benveniste reflete acerca da natureza do sujeito que fala no discurso. Para tanto, as formas pronominais *eu, tu, ele* — tradicionalmente usadas como referência à “pessoa” do enunciado — não constituem, na visão de Benveniste, um ponto de articulação entre o sujeito que fala e a realidade. Isso ocorre porque os usos pronominais não remetem à realidade objetiva, isto é, ao mundo extratextual. A noção de “pessoa” se constrói no exercício da linguagem, na medida em que a subjetividade existe enquanto instância discursiva. Afinal, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito do ‘ego’” (BENVENISTE, 1976, p. 286).¹²

Tomando como base, ainda, o capítulo de Figueiredo (2022), podemos notar que as discussões sobre a “morte do autor”, em Barthes, abriram caminhos para o fortalecimento, também na década de 1960, da corrente literária fundada por Hans Robert Jauss: a Estética da Recepção. Nessa linha teórica, as concepções de autor, texto e leitor foram redimensionadas. Dessa forma, o autor deixou de ser dono do texto e detentor da chave semântica de sua obra; o texto perdeu sua centralidade enquanto estrutura da qual emanava os sentidos; e o leitor se tornou o elemento principal, aquele que constrói diversas leituras por meio da exploração de sua capacidade imaginativa e de suas subjetividades.

Esse protagonismo do leitor se deu, em grande medida, pela dessacralização da imagem do autor (FIGUEIREDO, 2022). Com a morte do “pai” (escritor), o patriarcado começa a se ver em ruínas, cedendo espaço para que os leitores lancem seus olhares criativos e reinventem novas paisagens e sensações para o texto (filho órfão de pai biológico, mas repleto de leitores adotivos).

Aliás, a busca pela intencionalidade é bastante criticada por Barthes, pois nunca conheceremos as reais intenções dos autores e, na verdade, isso pouco nos interessa. A questão é que, por mais que o escritor possa se esforçar para relatar vivências e pensamentos, ele não conseguirá fazê-lo completamente.

¹¹ A influência dos estudos linguísticos de Benveniste está evidenciada no texto “Por que gosto de Benveniste?”, inserido em *O rumor da língua*, de Barthes.

¹² Embora a obra de Benveniste tenha sido publicada pela primeira vez em 1966, citamos a edição de 1976, publicada pela Editora da Universidade de São Paulo.

Como nos mostram os estudos psicanalíticos¹³, nós, humanos, não exercemos controle sobre nosso inconsciente. Há uma ilha desconhecida que habita em nós e que nós a habitamos. Logo, o sujeito — seja o autor ou o leitor — não condiz mais com a univocidade do indivíduo pensante da filosofia idealista, já que ele se perde “no duplo desconhecimento do seu inconsciente e da sua ideologia, só se sustentando por uma sucessão de linguagens” (BARTHES, 2012, p. 41).¹⁴ A ausência é, pois, o que compõe sujeito e obra. Qualquer informação que se possa enunciar a respeito de uma obra dispersará, de modo inevitável, ausências e vazios (BARTHES, 2012).

Os retalhos de subjetividades são tecidos num constante movimento de inserção e exclusão, de construção e desconstrução, de memória e esquecimento. Por isso, a escrita é um incessante devir, sendo representada por Barthes pela metáfora da teia de aranha, como nota Figueiredo (2022), e não pela metáfora da filiação, esta em que o autor é o “pai” do texto. Nessa esteira, assim como a aranha tece sua teia numa ação ininterrupta de faz e desfaz, o autor elabora seu texto, pois “a obra não para, não se fecha; trata-se menos, portanto, de explicar, ou mesmo de descrever, do que de entrar no jogo dos significantes” (BARTHES, 2004, p. 285). O sujeito autor é, bem como sua obra, um projeto inacabado, aberto, um *work in progress*, “deslocado sem cessar e desfeito — pela presença-ausência de seu inconsciente” (BARTHES, 2004, p. 288).

Um ano depois da estreia do texto “A morte do autor”, de Roland Barthes, Michel Foucault publica o livro *O que é um autor?*¹⁵. Nesta obra, Foucault analisa um movimento de transição decorrente da concepção de escrita como imortalidade — bastante difundida pelas epopeias gregas, por exemplo, que pretendiam imortalizar a figura do herói — para a noção de escrita enquanto sentença de morte. Nesta última, o texto “assassina seu autor”, na medida em que as singularidades da pessoa em carne e osso são dissolvidas pelo léxico, pela linguagem.

Em vista disso, podemos notar semelhanças entre as ideias de Michel Foucault e Roland Barthes, pois ambos se dedicaram a refletir acerca do papel do autor. Entretanto, frisamos que o viés adotado por Foucault se distingue do de Barthes, já que a tônica da obra foucaultiana se inscreve na Filosofia da História e, como tal, se vale da arte para compreender

¹³ Os estudos de Jacques Lacan abordam a condição lacunar do sujeito e a estreita relação entre subjetividade e linguagem. No entanto, nossa proposta, aqui, não é adentrar a seara da psicanálise, embora viremos a recorrer, brevemente, à perspectiva lacaniana em alguns momentos desta dissertação.

¹⁴ A citação foi publicada, a priori, no artigo “Sobre a leitura”, datado de 1976. Contudo, utilizamos a versão que foi inserida em *O rumor da língua*, de 2012, na seção intitulada “Da Leitura”.

¹⁵ Em 1969, foi publicada a primeira edição da obra de Foucault. Entretanto, mencionamos a versão de 1992, organizada pela editora Passagens.

questões sociais que se manifestam a partir de diferentes tipos de discurso (FIGUEIREDO, 2022).

Ademais, Figueiredo (2022) analisa que Foucault, ao reconhecer o parentesco da escrita com a morte, como o fez Barthes, assinala que a “categoria de autor” não poderia ficar vazia, pois o conceito de obra e a unidade textual estão associados à figura autoral. Dito de outro modo, o nome do autor, presente desde a capa do livro, é importante para conceder legitimidade à escrita e determinar, até certo ponto, a recepção da obra pelo público leitor. Por conta disso, a lacuna deixada pelo “falecido” autor precisaria ser preenchida pela “função autor”.

A “função autor” diz respeito, em linhas gerais, ao papel que o autor desempenha socialmente como produtor de discursos. Dessa maneira, a função autoral está relacionada à circulação e ao funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 1992). Isso a que Foucault chama de “função autor” teve origem no fim do século XVIII, momento em que foi instaurado o regime de propriedade intelectual. Nesse contexto, o escritor era responsabilizado pelo conteúdo de suas obras, podendo receber punições por seus dizeres que transgredissem as leis morais e sociais de seu país, por exemplo.

Sendo assim, Michel Foucault acaba por dessacralizar a figura do autor enquanto origem do texto. Mais do que isso, a “função autor” nos ajuda a descortinar a ingênua e equivocada noção de que escritor e narrador são sujeitos coincidentes. O autor de um romance pode evocar os pronomes pessoais e, em especial, a “sua” primeira pessoa para inventar vivências de um *eu* plural, já que “todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de ‘eus’” (FOUCAULT, 1992, p. 55). Com efeito, a proposta foucaultiana era “retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso¹⁶” (FOUCAULT, 1992, p. 70).

Diante do exposto, destacamos que o *passeio* histórico realizado não foi meramente uma abordagem digressiva, mas sim um viés panorâmico das escritas de si que nos permitiu visualizar os preâmbulos do que atualmente chamamos de autoficção. Com isso, evidenciamos que as narrativas autoficcionalis não surgiram repentinamente na cena contemporânea, e sim a partir de desdobramentos críticos das modalidades de escritas íntimas já existentes. Desse modo, entender que, na antiguidade, havia uma estreita relação entre escrita e subjetividade e que, na modernidade, ocorreu uma tentativa de afastamento entre o

¹⁶ É válido acrescentarmos que Foucault analisa a “função autor” considerando não só o autor de literatura, mas também o do campo científico.

eu e a linguagem, nos ajuda a compreender que as pontes que ligam e desligam subjetividade e escrita se tornam, na cena contemporânea, mais instáveis e difusas. Nesse sentido, as concepções de sujeito, verdade e autobiografia são redimensionadas pela potência e complexidade das escritas autoficcionalis na contemporaneidade, como no caso da obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago.

2.2 Fronteiras contaminadas: *ensaiando* conceito(s) de autoficção

Discorrer acerca da autoficção é uma atividade semelhante a caminhar sobre uma corda bamba bem distante do solo e com os pés descalços. É incômodo, instável, vertiginoso, doloroso e, ao mesmo tempo, prazeroso. Por vezes, estamos habituados a trilhar caminhos já conhecidos e com o equilíbrio que o corpo encontra na fixidez do chão. Todavia, a escrita de si é um constante desequilíbrio. A cada tropeço, a corda se move e nos lança a um ponto distinto de percepção. Nesse percurso, como em qualquer outro desafio, a dor e o prazer seguem lado a lado. Afinal, a autoficção é uma das vias de acesso à vida, e nossas vivências são desafiadoras e desconhecidas, pois não há nada mais misterioso para os sujeitos (*nós*) do que os próprios sujeitos.

Nós, humanos, não temos total consciência daquilo que somos. Uma parte de nós, como vimos em Nietzsche (2001) e Barthes (2004, 2012), é constituída pelo inconsciente, pela ausência. É por isso que “a vida só é possível reinventada”, como poetizou Cecília Meireles (1942). Contudo, reinventar não significa irrealizar por completo os traços (auto)biográficos.

Nessa trilha complexa e dotada de veredas que se bifurcam e se entrelaçam fundando novos caminhos, nos propomos a *ensaiar* conceitos para a autoficção. *Ensaiar* não é buscar definições consensuais, e sim *experimentar* diferentes perspectivas que emergiram a partir da criação desse neologismo por Serge Doubrovsky¹⁷.

O termo *autofiction* foi inventado pelo francês Serge Doubrovsky e publicado na quarta capa do seu romance *Fils*¹⁸, em 1977. Sendo assim, foi a partir dessa obra que a palavra “autoficção” se colocou, pela primeira vez, diante dos leitores:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. **Ficção**, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, **autoficção**, por ter confiado a

¹⁷ Reforçamos a importância de considerarmos que as escritas de si já eram praticadas bem antes da criação do neologismo dubrovskiano, conforme discorremos na seção anterior.

¹⁸ *Fils* pode ser traduzido como “fios” ou “filhos”.

linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance tradicional ou novo. **Encontro**, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, capa do livro, grifos nossos).

Já nas primeiras linhas, Doubrovsky (1977) desconstrói a concepção tradicional de autobiografia, entendida por seu contemporâneo Philippe Lejeune como sendo uma “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, 2014, p. 16). Contrariando Lejeune (2014), Doubrovsky (1977) afirma não escrever uma autobiografia, *stricto sensu*, pois que este é privilégio restrito às pessoas importantes e que julgam — até com certa dose de prepotência e narcisismo — ter vivido experiências merecedoras de um relato narrativo.

Ao não se mostrar afim à ideia tradicional de autobiografia, Serge Doubrovsky (1977) também rebate a noção de “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune. Esse “pacto”, conforme sustenta Klinger (2006), corresponde ao acordo firmado entre autor e leitor para garantir a credibilidade e a verificabilidade das informações referenciais e identitárias presentes no texto, estas que, por sua vez, precisavam ser lidas *como se* fossem verdadeiras. Em outras palavras, o autor, sob o viés do pacto, deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina a capa do livro e que se responsabiliza pela veracidade dos fatos. Nos dizeres de Lejeune (2014):

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. [...] As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. [...] **A autobiografia não é um jogo de adivinhação** (LEJEUNE, 2014, p. 30, grifo nosso).

Em oposição a Lejeune (2014), Doubrovsky (1977) diz criar uma “ficção de fatos estritamente reais”, ou melhor, diz escrever “autoficção”. Nessa “aventura da linguagem”, há a fricção, o “encontro” entre o real e o ficcional. Desse encontro, ocorre o desencontro da proposta de Doubrovsky com o pacto autobiográfico de Lejeune. Se para Lejeune a autobiografia não é um jogo de adivinhação, para Doubrovsky a autoficção é um jogo de paradoxos, oscilando entre um *eu real* e uma *vida inventada*.

Ademais, o nome próprio, que para Lejeune era o ponto de articulação entre pessoa e discurso, não garante a coincidência identitária entre autor, narrador e personagem

(KLINGER, 2006). Inclusive, a fratura entre *eu empírico/autobiográfico* e *eu de papel* na literatura começou com Roland Barthes — como vimos — ao decretar a “morte do autor”.

Na autoficção, o autor retorna após sua “morte”. Entretanto, o *eu* que regressa ao texto não é mais aquele que se entende como proprietário dos sentidos da obra ou aquele cujo nome sela o “pacto de verdade” na autobiografia convencional, tampouco é o sujeito barthesiano entendido como produto da linguagem. O *eu* que retorna é aquele que se constrói a partir das possibilidades de reinvenção ficcional. Dessa forma, “não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2006, p. 51-52, grifo da autora).

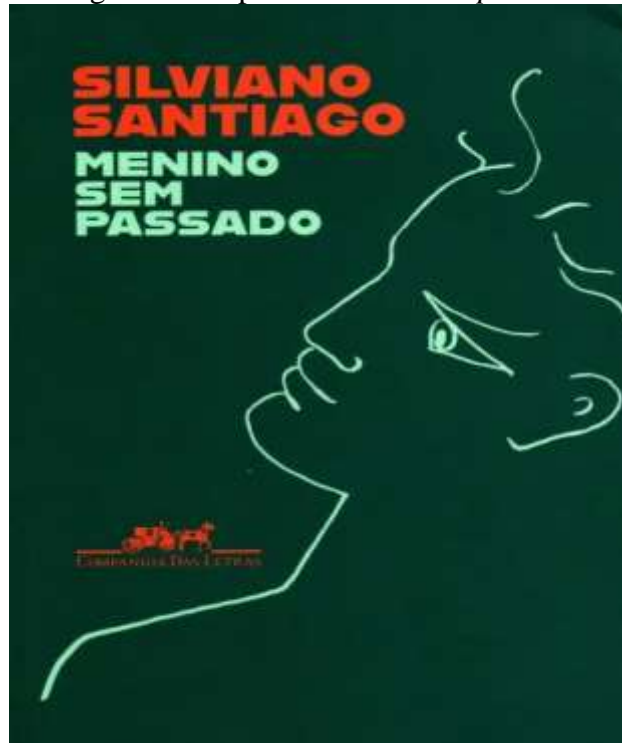
Tendo em vista que o literário excede o biográfico, Silviano Santiago, no ensaio “Eu & as galinhas-d’Angola”, questiona a si e a seus leitores: “Isso a que chamo de ‘minha experiência de vida’ e isso a que chamo de ‘meus escritos’ [...] são eu não sendo eu?” (SANTIAGO, 2004a, p. 27). O vivido pertence *e* não pertence ao autor, pois a linguagem literária propicia a reelaboração das memórias, uma vez que a palavra poética¹⁹, enquanto um signo opaco, não retoma o passado de maneira linear e confiável, e sim num espiral que é movimentado pelo imaginário. Assim, a linguagem ficcional possibilita a desmontagem e a remontagem de identidades, de rostos, de corpos, de afetos e de vivências, termos sempre pluralizados na cena contemporânea. Nessa linha, Silviano observa:

O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em-linguagem, do ler e do escrever na pós-modernidade? Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo? (SANTIAGO, 2004a, p. 27).

O nome próprio pode, aliás, ser utilizado como um elemento que potencializa o jogo da autoficção, intensificando as perturbações identitárias entre o sujeito que escreve a obra, o sujeito que se inscreve na obra e o sujeito que existe a partir da obra. No caso de *Menino sem passado*, tais instabilidades têm início antes mesmo de abrirmos o livro. Na capa (Figura 1), há uma referência ao desenho grego de Jean Cocteau, o qual esboça o rosto do poeta Orfeu. Vejamos a imagem:

¹⁹ Quando utilizamos termos como “palavra poética” e/ou “linguagem poética”, não estamos nos referindo, especificamente, ao gênero poesia, mas sim ao signo estético/literário de maneira geral.

Figura 1 – Capa de *Menino sem passado*.



Fonte: Acervo pessoal/*Menino sem passado* (2021a).

Por sermos leitoras das obras ficcionais e teóricas de Silviano Santiago, essa referência a Jean Cocteau foi identificada com certa “facilidade”, haja vista que o escritor formiguense possui familiaridade com a arte do poeta e cineasta francês. Contudo, caso o leitor não consiga estabelecer, de imediato, esse diálogo intertextual, a contracapa do livro (Figura 2) pode fornecer mais uma pista, agora mais explícita. Observemos:

Figura 2 – Contracapa de *Menino sem passado*.



Fonte: Acervo pessoal/*Menino sem passado* (2021a).

Na contracapa, no canto esquerdo inferior, temos acesso à fonte da imagem apresentada na capa do livro. Na ilustração original, o perfil desenhado é seguido da palavra *Souvenir*, a qual pode ser traduzida como “memórias”. O termo francês é sucedido pela assinatura do autor, Jean Cocteau, e pela data póstuma de 1966. Assim, podemos ler as “memórias” proferidas pelo personagem de Cocteau — cujo perfil é esboçado a partir de linhas soltas que não oferecem um acabamento para o busto representado — como uma abertura da obra de Silviano Santiago, esta que se propõe a narrar as lembranças de um “menino sem passado”. O passado desse menino é, bem como a figura de Cocteau, constituído por fios não lineares e que parecem se esvoaçar pelas páginas de maneira inacabada, isto é, sempre em (re)construção.

Desafiando essa não linearidade, Silviano Santiago percorre o passado no presente da enunciação e mistura lembranças de sua infância em Formiga, da Segunda Guerra e de sua vida adulta na França, de tal forma que o tempo é construído em fios que entrelaçam acontecimentos reais e vivências imaginadas. Acerca disso, leiamos o trecho a seguir:

Minha curiosidade caminha por entre os apêndices e as dobras do que será lembrança e, como o corcunda interpretado por Charles Laughton em filme, se locomove aleijada e deformada pelos subterfúgios escuros da famosa catedral de Notre-Dame, em Paris. Em ambiente indiferente à qualidade de vida que se constrói, minha curiosidade funciona à base de afeto por

desconhecidos e se alvoroça com destemor. Estou sempre a puxar com os cabelos um caminhão de transporte superlotado de imagens que esmaga a província que teima em me sugar para dentro. No quarto de dormir ou no salão do cinema, a curiosidade intelectual sempre sai como se ao ar livre do ambiente que não existe de concreto. Sai em busca do fato histórico mais recente, que é dádiva da sucessão dos dias e noites na Europa em guerra contra os nazifascistas (SANTIAGO, 2021a, p. 51).

No trecho em destaque, podemos notar que as memórias não possuem territórios fixos — transitando por distintas temporalidades e espaços —, a tal ponto que o menino não se prende ao contexto provinciano que “teima em sugá-lo para dentro”, se permitindo caminhar ao ar livre da curiosidade intelectual e deformar as lembranças como se fosse o corcunda de Notre-Dame que se locomove em desequilíbrio, sem um olhar estável e ereto para com a realidade.

Recuperando a conceituação das escritas de si, em entrevista concedida a Philippe Vilain, Serge Doubrovsky (2005) define a autoficção como uma variante pós-moderna da autobiografia:

Uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória (DOUBROVSKY, 2005, p. 212).

Essa citação é importante para percebermos o modo como a narrativa autoficcional reconfigura os gêneros canônicos, como a autobiografia, ao fundi-los com outros gêneros pertencentes convencionalmente à esfera literária — romance, conto, poema etc. — e à esfera não literária — ensaio científico, entrevista etc. Há, também, um alargamento do campo literário, na medida em que este amplia seus horizontes ao se colocar em contato com outras áreas do conhecimento, tais como a psicanálise, a história, a filosofia, dentre outras (NASCIMENTO, 2016).

Ainda no tocante ao fragmento citado, é válido observarmos como os estudos psicanalíticos contemporâneos alteraram a nossa compreensão acerca do sujeito, expandindo o entendimento, por exemplo, do fator memorialístico. As memórias são fragmentos que não constituem uma unidade ou uma imagem coesa. Quando nos lembramos de um acontecimento, não conseguimos reconstruí-lo tal qual ocorreu outrora. As lembranças são lacunares e parte de nossas vivências se perde no vasto universo do inconsciente.

Pensando nessa natureza elíptica das memórias, Eneida Maria de Souza (2007a) evidencia que as lembranças que recuperamos são como vitrais fraturados que, ao se

recomporem, expõem as marcas dos remendos. Ora, as memórias são lacunas, pois o sujeito que rememora é feito de ausências, de faltas²⁰. Por ser inacabado, o *eu* recorre à escrita para tentar suprir seus lapsos existenciais, mas a palavra não o completa, ela o recria literariamente.

Tal recriação do sujeito pela palavra não ocorre num movimento apenas de acréscimos, como se subjetividades fossem se juntando a outras subjetividades a fim de formar um bloco coeso, fixo e estável que, sinteticamente, chamamos de *eu*. Sobre isso, os estudos psicanalíticos de Jacques Lacan (2008) vêm em nosso auxílio. Na perspectiva lacaniana, o sujeito é visto como uma divisão nada simétrica entre o *eu* e o inconsciente, doravante *Outro*²¹. Dessa maneira, podemos entender que o sujeito é dividido na linguagem — sombreada pelo inconsciente —, pois ao mesmo tempo em que ela o constitui, ela também o deforma e evidencia sua(s) face(s) fragmentada(s).

Em “O último eu”, Serge Doubrovsky (2014) explicita a estrutura fragmentária de sua vida, fragmentos estes que são cruciais para a autoficção:

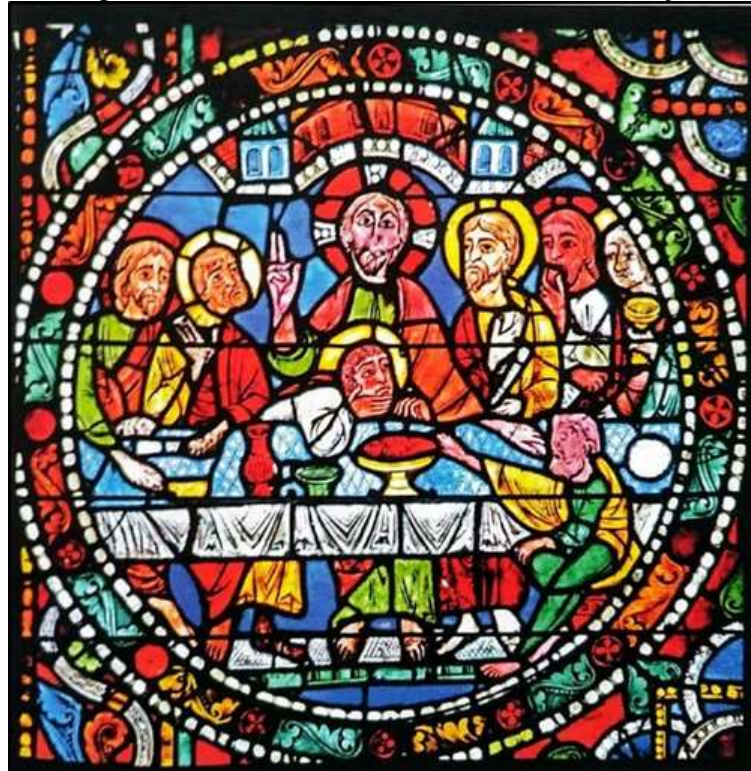
Não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Recuperando a ideia dos fragmentos e das memórias como “vitrais fraturados” — conforme propõe Eneida Maria de Souza (2007a), antes citada —, Silviano nos traz uma das imagens vistas por ele em suas andanças por Paris, a saber: o vitral da catedral de Chartres (Figura 3):

²⁰ No terceiro capítulo desta dissertação, discutiremos a questão da “falta” com maior ênfase.

²¹ Na Teoria Psicanalítica de origem francesa, o *Outro*, grafado com “O” maiúsculo, não se refere a um outro qualquer, passível de ser comparável ao sujeito que fala, mas a um *Outro* que atua de forma inconsciente e virtualmente imperceptível sobre todos os sujeitos, os quais denominamos *outros*, com “o” minúsculo.

Figura 3 – Vitral da catedral de Chartres, França.



Fonte: Acervo pessoal/ *Menino sem passado* (2021a).

Esta imagem foi posta no início de *Menino sem passado*, logo após as informações catalográficas e antes do sumário. Contudo, em nossa leitura, ela representa a primeira página da obra, pois embora não seja preenchida por palavras é ampla em sentidos incontornáveis para a narrativa. As cores e as partes seccionadas do vitral nos acompanham durante a leitura do livro e são, amalgamadas ao desenho de Jean Cocteau inserido na capa, metáforas para a construção elíptica das memórias e do sujeito da autoficção²².

Na figura, os perfis de chumbos decepam os rostos de Cristo e seus apóstolos, embora aos olhos do espectador, num plano mais amplo, a imagem possa ser vista como “aparentemente uniforme”. No entanto, se redirecionarmos nosso olhar e percebermos as marcas dos remendos circulares e dos cortes horizontais, a totalidade imagética se desconfigura e passa a ser encarada como fragmentos que, à semelhança de uma colagem, tentam constituir o todo da representação artística. Isso nos mostra que os retalhos é que compõem a imagem como um todo. Logo, é quase uma ilusão de ótica ver a figura em sua homogeneidade, já que no vitral, assim como nas memórias e no sujeito, “nada é ostensivamente íntegro” (SANTIAGO, 2021a, p. 125). Sendo assim, mesmo que o sujeito, as

²² A ideia do vitral como metáfora para a construção fragmentar de memórias e de subjetividades é uma das hipóteses de leitura que levantamos com base na narrativa. No entanto, no terceiro capítulo desta dissertação, apresentaremos outra possibilidade de interpretação para essa imagem, relacionando-a à desconstrução da estrutura patriarcal da família de Santiago.

memórias e o vitral possam, superficialmente e num primeiro plano de análise, ser visualizados como elementos unívocos, uma perspectiva mais atenta nos revela que, no âmago, “tudo é fração incomunicável” (SANTIAGO, 2021a, p. 125).

Tecidas essas observações, recorreremos ao capítulo “Tipologia da Autoficção”, de Vincent Colonna (2014), para pensar sobre como a narrativa autoficcional possibilita ao autor fabular sua existência com a ancoragem de dados reais, isto é, vinculando-se à ideia de verossimilhança²³. Nesse sentido, Colonna (2014) analisa que alguns autores afirmam verificar nomes, datas e fatos. Outros, por seu turno, preferem distorcer a realidade a serviço da “veracidade literária”, valendo-se do “mentir-verdadeiro”.

Por meio do “mentir-verdadeiro”, o escritor esculpe sua imagem com a liberdade “que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitiria” (COLONNA, 2014, p. 46). Essa proposta do “mentir-verdadeiro” nos remete ao enunciado paradoxal de Jean Cocteau que diz: “Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade”²⁴, enunciado que sai da boca do poeta Orfeu, como numa história em quadrinho (Figura 4).

Figura 4 – Desenho do poeta Orfeu.



Fonte: Jean Cocteau (1936).

²³ O conceito de verossimilhança se difere da noção de verdade e/ou de verdadeiro. O verossímil, na narrativa literária, diz respeito ao que é simbolicamente passível de acontecer. Na *Poética* de Aristóteles, temos que: “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249).

²⁴ Em francês: *Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité.*

O paradoxo de Cocteau demonstra o território escorregadio que chamamos de autoficção. Aliás, alguns autores levam essa contradição ao extremo, lançando ao leitor um jogo complexo de identidades, como é o caso de Silviano Santiago que, no ensaio “Meditações sobre o ofício de criar”, assinala:

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

Assim sendo, Silviano desenvolve em suas obras a noção de “verdade poética”, afirmando que a verdade, na narrativa autoficcional, é apresentada de maneira implícita, isto é, falseada e metamorfoseada pela ficção. Essa verdade “encoberta” é o que revela, esteticamente, a verdade ao leitor (SANTIAGO, 2008).

A prática literária do mentir-verdadeiro é o que move o ofício criativo de Silviano, escritor que não economiza palavras para fundar reinos e narrativas que causam no leitor efeitos similares aos de um terremoto em solo, superficialmente, firme. No terremoto, caem árvores, casas e pedaços do chão, assim como na autoficção caem as certezas, os consensos e as estabilidades. Isso acontece porque

A verdade ficcional 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, ou seja, no mal contado da linguagem (SANTIAGO, 2008, p. 178).

Por conta disso, a literatura, ou melhor, a boa literatura — dirá Silviano — é uma verdade bem contada pelo leitor, este que assume a responsabilidade de decifrar as histórias mal contadas pelo autor (SANTIAGO, 2008).

Reconhecendo a autonomia do leitor e valendo-se do paradoxo de Jean Cocteau, o formiguense escreveu romances como *O falso mentiroso: memórias* (2004b), no qual o narrador Samuel Carneiro afirmava estar mentindo e dizendo a verdade, e *Histórias Mal Contadas* (2005), que como o título sugere traz contos “mal contados” que engendram dúvidas no leitor, colocando-o na condição de hesitação constante.

Em *Menino sem passado* (2021a), Silviano segue nessa linha de deformação da verdade pela ficção, chegando a dialogar com o leitor, já no início do livro, ao dizer: “Tenho de me cuidar para não lhes dar respostas esclarecedoras e falsas” (SANTIAGO, 2021a, p. 15). A partir disso, o leitor se vê diante de mais uma encruzilhada que o coloca em estado de alerta sem saber se pode ou não confiar nos fatos narrados. Tal hesitação se amplia se considerarmos, como mencionado, a presença do desenho de Cocteau na capa da obra, no qual Orfeu enuncia *Souvenir* (“memórias”). Contudo, essas memórias escapam da tradição memorialista por pertencerem (ou não) a um menino *sem passado*. Com isso, podemos nos perguntar, a princípio: se não há passado, como são construídas as memórias da infância na obra? Esta pergunta nos acompanha durante a leitura e percebemos, em certo ponto, que não há uma resposta certa que a satisfaça.

De fato, como veremos no segundo capítulo desta dissertação, o passado não é compreendido pelo narrador como um lugar nostálgico e que se quer estilisticamente presentificado. O passado é (re)construído no instante narrativo, este que é perpassado por múltiplas identidades de um sujeito que, tal como um camaleão, se veste de diferentes personalidades e que, junto ao leitor, busca um passado para o menino que outrora existiu.

Desse modo, só pela leitura multissemiótica que fizemos dos elementos imagéticos da capa e da contracapa (Figuras 1 e 2) — o rosto de Orfeu, os traços desfiados e inconclusos do desenho —, atrelados ao termo *Souvenir* — que sai da boca de Orfeu e pode ser lido como “memórias” —, ao título da obra “Menino sem passado”, ao nome do autor “Silviano Santiago” e ao vitral da catedral de Chartres (Figura 3), já podemos entender que a proposta de Silviano em seu mais recente romance continua sendo oposta à ideia defendida por Lejeune (2014, p. 30) de que “a autobiografia não é um jogo de adivinhação”, conforme citamos anteriormente. Na contramão disso, Santiago evidencia, com seus paradoxos e hibridismos narrativos, que:

Só ao leitor compete a tarefa da leitura. Aliás, **não sou escritor que busca minimizar o trabalho do leitor; em geral, complicado-o**. Subscrovo dois versos de Nietzsche/Zaratustra, que dizem: “odeio todos os preguiçosos que lêem (sic). / Alguém que conhece o leitor nada fará pelo leitor” (SANTIAGO, 2008, p. 173, grifo nosso).

Ademais, nas narrativas autoficcionais, os nomes e sobrenomes do autor e de outras pessoas — incluindo os de seus familiares — podem ser apresentados de forma explícita. Nesse ponto, não podemos nos esquivar da possibilidade de o leitor ler esses nomes simplesmente como ficção. Sobre isso, nos diz Colonna (2014):

Na verdade, todos os nomes exibidos nessas narrativas romanceadas, exceto o autor e os personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos. O efeito produzido não difere, portanto, de um romance (ou peça de teatro) *à clé*, fórmula literária antiga, na qual as pessoas envolvidas se reconhecem e que os outros leem como ficção, nem mais nem menos (COLONNA, 2014, p. 52-53).

Algumas observações devem ser feitas a respeito da fala de Colonna (2014). A primeira é quando ele afirma que os nomes de personagens públicos não são lidos como ficção pelo leitor comum. Pois bem, se considerarmos um contexto muito específico de recepção da obra, isso pode até ser válido, já que provavelmente o leitor reconhecerá o nome da figura pública. No entanto, uma pessoa pode ser muito conhecida em determinado contexto e, em outro, ser pouco lembrada. Se o leitor estiver inserido em um momento distante daquele em que o nome em questão era popular, ele poderá, sim, lê-lo como ficção. A segunda observação é que, se quisermos ir um pouco mais a fundo, podemos dizer que tanto o nome do autor quanto o do personagem público — ainda que estes sejam familiares ao leitor — podem ser lidos como ficção. Afinal, é impossível que haja, diretamente, coincidência empírica entre autor-personagem-pessoa, pois o relato é uma ficcionalização do sujeito (ARFUCH, 2010).

Ler com as lentes da ficção foi um exercício praticado por Evando Nascimento diante das *Confissões* de Rousseau. A obra de Rousseau serviu como base para que Philippe Lejeune formulasse a sua proposta de “pacto autobiográfico”. Contudo, Nascimento (2010) afirma não ter sido capaz de ler as *Confissões* pelo viés do “pacto”, uma vez que este exigia um compromisso com a verdade. Evando, por sua vez, tomou “cada uma das palavras de Rousseau como uma vasta ficção” (NASCIMENTO, 2010, p. 60). Eis, portanto, que ouvimos o forte estalo do “pacto de verdade” de Lejeune, o qual se fratura na possibilidade que a literatura oferece para que os sujeitos reinventem suas vivências e, por extensão, suas “verdades”.

Os nomes próprios em *Menino sem passado* marcam forte presença. Na obra, Silviano cita os nomes e os sobrenomes de seus familiares, de outras pessoas que fizeram parte de sua infância, o seu próprio apelido (“Vaninho”) e, também, o nome de figuras públicas. Leiamos o fragmento que abre o primeiro capítulo do livro:

Nos anos em que as tropas aliadas combatem as forças nazifascistas no mundo e os indignados cidadãos e cidadãs brasileiros sabotam a ditadura Vargas, moro na casa mandada construir por meu pai – ou pelo vovô

Amarante – no número 31 da rua Barão de Pium-i, em Formiga, na região oeste do estado de Minas Gerais.

Devido a perturbações hipertensivas na gravidez, **mamãe** morre de parto no dia 6 de abril de 1938.

Dias depois, o viúvo se recusa a confiar o **recém-nascido** e a mim, com ano e meio de idade, aos cuidados do casal **José Maria** e **Diogina Palhares**, padrinhos dos dois meninos. [...]

Não nos tendo confiado aos padrinhos, o papai emprega uma bela e jovem senhora nascida na Itália – a **Sofia** – como nossa guardiã (SANTIAGO, 2021a, p. 13-14, grifos nossos).

No trecho recortado, vemos referências aos parentes do menino — o pai viúvo (Sebastião Santiago), o avô de criação (Juca Amarante), a falecida mãe (Noêmia Farnese), o irmão caçula (Haroldo), os padrinhos de Silviano e Haroldo (José Maria e Diogina Palhares) e a babá dos dois meninos (Sofia). Além desses nomes que compõem a genealogia de Silviano, temos a retomada de uma personalidade pública muito relevante para o contexto político brasileiro da década de 1930: Getúlio Vargas. Importa frisarmos que os contextos socioeconômicos e políticos do Brasil (Era Vargas) e do mundo (Segunda Guerra Mundial) servem como pano de fundo das memórias da infância do menino sem passado, haja vista que, como veremos no próximo capítulo, eles impulsionam a força inventiva do garoto provinciano e o leva a experimentar diversas *personas*.

A questão, por ora, é observarmos que, embora os nomes próprios, bem como a menção a datas, possam de relance provocar uma sensação de credibilidade dos fatos narrados, tais dados (auto)biográficos não são suficientes para garantir o estabelecimento de um pacto de leitura, nos moldes de Philippe Lejeune. Foi justamente para percebermos a ruptura desse pacto que trouxemos, antes, uma breve análise dos elementos catalográficos da obra (capa, contracapa, título), assim como recuperamos reflexões teóricas sobre o ato de criar tecidas pelo próprio Silviano em seus textos ensaísticos.

Vale, pois, lembrarmos de que a função do autor, segundo Santiago (2008), é a de dificultar a tarefa do leitor. Isso quer dizer que pouco importa se os elementos extraliterários correspondem ou não à realidade vivida pelo sujeito. Afinal de contas, na obra, tudo o que foi vivido se apresenta alterado pelo discurso autoficcional que contamina realidade e ficção, e vice-versa. Portanto, já não há como discriminarmos o que aconteceu, de fato, e o que foi inventado. Essa indecidibilidade é o que movimenta a narrativa. Estranho seria se as informações fossem facilmente verificáveis e associadas a experiências autobiográficas, sem o mínimo de trabalho estético e de desconfiguração de sentidos. Para o autor de *Menino sem passado*, “toda narrativa em que a verdade poética está transparente — aquilo que se chama de romance de tese — é um saco” (SANTIAGO, 2008, p. 178).

No mais, há ocorrências instigantes a respeito de certas datas inseridas no livro. A narrativa nos conta que, após a morte da primeira esposa, Noêmia, o pai de Silviano se casa com a professora Jurandy. Analisemos:

Em janeiro de 1943, o viúvo, pai de sete filhos e filhas, **se casa com Jurandy**. A jovem senhora solteira vem do sul de Minas Gerais e chega a Formiga para ser professora na Escola Normal. [...]

Seu pai, o coronel e barão do café Erasmo Cabral, tinha sido chefe político em São Sebastião da Bela Vista, freguesia de Santa Rita do Sapucaí, e fora proprietário entre outras da Fazenda do Paredão, moradia da família Cabral. [...]

A crise financeira mundial, que explode no final dos anos 1920, leva à falência em 1929 o barão mineiro do café. Vinha nutrindo a diabetes fatal com guloseimas compensatórias e açucaradas. Ela o fulmina **poucos meses depois do casamento da filha Jurandy em janeiro de 1942** (SANTIAGO, 2021a, p. 16-17, grifos nossos).

De início, a data do casamento de Sebastião e Jurandy é janeiro de 1943. Contudo, alguns parágrafos depois, há uma lacuna referente a esse dado. Ao discorrer sobre a morte do pai de “Jura” — maneira como o menino chamava a madrasta —, o narrador diz que o óbito de Erasmo Cabral ocorreu poucos meses *após* o casamento da filha que, para nossa estranheza (ou não), teria ocorrido em janeiro de 1942. Há, portanto, uma diferença de um ano entre as datas.

Tal disparidade pode passar despercebida se fizermos uma leitura mais desatenta e, quiçá, o narrador tenha almejado nos ludibriar com esses dados. Se refletirmos acerca disso, recuperamos, mais uma vez, a fratura do “pacto autobiográfico”, pois as datas, em geral, são mecanismos linguísticos que trazem legitimidade ao discurso. Desse modo, ao vermos uma data, podemos, por descuido, “confiar” em sua menção. É como se a referência a um recorte temporal específico engendrasses um efeito — talvez inconsciente — em nós leitores, levando-nos a ler de forma menos desconfiada. Afinal, se o autor teve o zelo de citar a data do casamento para nos situar enquanto leitores, por que haveríamos de desconfiar dele? Eis uma das armadilhas dessa autoficção de Silviano Santiago. A desconfiança é a lente que precisamos vestir para trilhar pelos bosques dessa ficção, uma vez que, como reconhece o próprio narrador, “abrem-se dúvidas nos buracos da memória que nunca serão respondidas” (SANTIAGO, 2021a, p. 29).

Desfiando as dúvidas e as inconsistências na narrativa de *Menino sem passado*, parece-nos relevante pensar acerca das diferenças entre ambiguidade e hibridez. Conforme Jeannelle (2014), a ambiguidade está atrelada aos estudos de Philippe Lejeune, ao passo que a

hibridez se associa às discussões de Serge Doubrovsky e seus sucessores. Em suma, essa diferenciação é crucial para compreendermos as narrativas autoficcionais, haja vista que a noção de “ambíguo” pressupõe a existência de dois polos alternativos. Em contrapartida, a ideia de “híbrido” supõe a contaminação desses polos que são, a princípio, contraditórios. Dito de outro modo, podemos considerar que a ambiguidade é mediada pela conjunção *ou*, enquanto a hibridez é mediada pela *e*. Nesse sentido, “a autoficção pede para que se acredite nela *e* que não se acredite” (DARRIEUSSECQ, 1996, p. 377 apud JEANNELLE, 2014, p. 143).

Essa *indecidibilidade*, ou melhor, essa *contaminação* é a palavra-chave para teorizarmos a autoficção. Palavra-chave esta que abre sentidos e pensamentos, mas que não fecha conceitos, bem ao gosto das narrativas autoficcionais. Inclusive, Silviano Santiago (2008) discute o estatuto da autoficção a partir de três pilares: a *diferenciação*, a *preferência* e a *contaminação*.

No processo de *diferenciação*, Silviano distingue o discurso autobiográfico do discurso confessional, evidenciando sua *preferência* pelo autobiográfico. Para tal, ele assinala que seus escritos são permeados por dados autobiográficos, os quais alavancam sua existência. Interessa explicitar que, para o autor, “o discurso autobiográfico *per se* — na sua pureza — é tão proteiforme quanto camaleão e tão escorregadio quanto mercúrio, embora carregue um tremendo legado na literatura brasileira e na ocidental” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Já o discurso confessional está relacionado à expressão desinibida dos sentimentos mais íntimos e secretos, sendo, por conta disso, evitado nas obras de Silviano. Essa ojeriza pelo confessional é explicitada em *Menino sem passado* num momento da narrativa em que o escritor, embora seja discípulo de André Gide²⁵, afirma nunca ter sido capaz de manter um diário íntimo:

Julguei e julgo a sinceridade como faca de muitos gumes, todos cegos em matéria de autoconhecimento e de conhecimento do outro. Uma faca só cabo e de muitos gumes rombudos. Estes não servem para cortar e recortar a fatia *podre* (se permitem que o adjetivo jocoso se torne terrível) da individualidade injuriada e da vida ferida no trabalho e sofrida no bolso e na vida social. Na escrita confessional e sincera, sentencio, os muitos gumes rombudos deixam a fatia *podre* do autoconhecimento aflorar ao lado, numa folha de papel até então em branco, que todo-poderosa, passa a resplandecer como tábua de salvação, para logo ser considerada mero relato de experiência de vida, passageira por natureza.

²⁵ Na Universidade de Sorbonne, Paris, Silviano Santiago defendeu sua tese de doutorado sobre a obra *Moedeiros Falsos*, de André Gide.

A escrita confessional não exaure, em diário íntimo, as experiências recentes do sujeito, sobretudo se ameaçadoras da Vida. Ao afastar a pancada súbita da dor pela confissão e pela comiseração, o diário não exaure as experiências sofridas do sujeito, apenas as alivia. O rastro de vida que deixa é palavra em linha paralela. O dilaceramento íntimo do corpo e da mente não é apreendido pelo vocábulo que apenas o colore, descolorindo-o definitivamente do que é real, o golpe sofrido. A opção pela escrita confessional e diária impede a experiência de o corpo alcançar, por conta e risco próprios, os limites da liberação e da libertação. Especulações, elucubrações, reflexões e meditação sobre a experiência vivida permitem que o corpo do escritor atinja as margens extremas da individualidade golpeada (SANTIAGO, 2021a, p. 36).

Essa repulsa ao propriamente confessional não faz com que Silviano Santiago assuma o viés da autobiografia *stricto sensu*. Foi justamente por isso que ressaltamos o modo como o autobiográfico é entendido pelo autor. Não há, no tom autobiográfico do escritor formiguense, um culto à pureza subjetiva ou ao sentimentalismo exacerbado. Na verdade, a autobiografia serve como uma mola propulsora do fazer inventivo do autor. Eis que chegamos ao terceiro elemento da autoficção: a *contaminação*.

É a *contaminação*, isto é, a mescla de dados factuais e dados ficcionais, que permite com que Silviano, embora afirme se valer do discurso autobiográfico, possa proferir: “Não escrevi *minha* autobiografia” (SANTIAGO, 2008, p. 174). De fato, ao escrever sobre sua vida, o *eu é e não é* o sujeito autor. Não há, em seus textos, confissões, mas experiências que, mesmo que tenham sido vividas empiricamente, já não são mais produtos diretos de suas vivências.

Para entendermos melhor essa ideia de *contaminação*, podemos recorrer analogamente à combinação de substâncias químicas. Se misturarmos, por exemplo, um líquido azul e outro amarelo, daremos origem a um líquido de cor verde. Neste, estão presentes os líquidos azul e amarelo, porém essas duas cores já não existem de forma independente, mas incorporadas na verde. Suponhamos, pois, que o líquido azul represente os dados autobiográficos do autor e o amarelo os dados ficcionais. Da *contaminação* desses dois elementos surgirá um novo produto (o líquido verde): o texto autoficcional, de natureza híbrida. Em outras palavras,

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

Em consonância com Silviano, Evando Nascimento também discorre sobre a tarefa difícil e muitas vezes impossível de discernir as fronteiras entre a verdade autobiográfica e a ficção, considerando que grande parte dos escritores contemporâneos (como é o caso de Evando e Silviano) brinca com os limites desse território contaminado. Nesse sentido, Nascimento (2010) observa:

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito sensu (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito sensu (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 65).

À vista disso, a autoficção rompe com as classificações de gêneros por não pertencer nem só ao real, nem só ao imaginário. Ela oscila entre os dois polos e confunde o leitor. Nesse jogo duplo que ora pende para o real, ora para o inventado (sem, contudo, estancar esses polos), o discurso autoficcional desalinha as noções tradicionais de gêneros literários. Com isso, ler a autoficção considerando-a um gênero em sentido estrito, isto é, que dispõe de características próprias e “relativamente estáveis”²⁶, para retomar a conceituação de Mikhail Bakhtin (2003), é seguir na contramão das potencialidades semânticas, linguísticas e estéticas que habitam, justamente, na indecidibilidade das narrativas de si. Nesse espaço escorregadio, nos é oferecida a oportunidade de reinventar nossas vivências e de nos redescobrir como sujeitos marcadamente contraditórios e, tal como a autoficção, instáveis.

Talvez seja exatamente por conta desse traço de inconstância que nos constitui que tentamos, não raro, definir, classificar, nomear e categorizar as coisas que atravessam nossos caminhos. Estamos numa incansável busca pelo palpável, por aquilo que nos fornece solidez, conforto e equilíbrio. Buscamos o que nós, sujeitos, não somos; almejamos a estabilidade que não nos habita. Nesse desvario, esperamos, ao menos, que as narrativas que escrevemos (e lemos) sobre nossas vidas (e vidas alheias) sejam classificáveis, já que nós, enquanto pessoas, sobrevivemos no inefável.

²⁶ Embora Bakhtin (2003), em *Estética da criação verbal*, já tenha afirmado que os gêneros são enunciados *relativamente estáveis*, na literatura contemporânea muitos teóricos como Evando Nascimento (2010, 2016) e o próprio Silviano Santiago (2008), entre tantos(as) outros(as), têm observado uma experimentação da linguagem literária. Dessa forma, é comum encontrarmos textos que mesclam prosa e poesia, memória e ficção, romance e ensaio etc., o que está *relativizando* ainda mais as fronteiras dos gêneros canônicos.

Pensando nesse intangível que há em cada um de nós, Silviano Santiago afirma: “nada tem valor suficiente para extrair-me da contradição do viver” (SANTIAGO, 2021a, p. 205). Se viver é, pois, contraditório, escrever sobre a vida é também um exercício marcado pela contraditoriedade.

Com isso, a autoficção, devido à sua repulsa às definições preconcebidas, nos mostra que “não há nada mais perigoso que o consenso” (JEANNELLE, 2014, p. 141), pois as divergências são catalisadores indispensáveis para pensarmos o texto literário. Nessa perspectiva, Evando Nascimento nota que:

Autoficção não será jamais um gênero literário e consensual, mas sempre um dispositivo que nos libera a reinventar a mediocridade de nossas vidas, segundo a modulação que eventual e momentaneamente interessa: ora na pele do poeta, do romancista ou do dramaturgo, ora na pele do crítico, universitário ou não, ora na pele do jornalista, etc. Mais uma vez, não há equivalência entre essas designações, mas todas são modos da heteronomia criativa, fazendo com que sejamos sempre mais de um, mesmo ou sobretudo quando ostentamos um mesmo rosto, aparentemente uma única feição (NASCIMENTO, 2010, p. 70).

Portanto, considerar a autoficção não como um gênero, mas como um “dispositivo” ou “categoria de reflexão” — como propõe Nascimento (2017) — é entender o texto como um lugar inacabado que abarca inúmeras problemáticas e que viabiliza a proliferação de experimentações literárias e teóricas, promovendo o imbricamento de diversos exercícios de subjetividades, discursos e identidades.

Em *Menino sem passado*, os diferentes papéis sociais assumidos por Silviano Santiago ecoam na narrativa e provocam mudanças no timbre da escrita, uma vez que o tom ficcional do autor de literatura se funde ao tom acadêmico do professor universitário e pesquisador. Desse modo, a experimentação da linguagem nos lança o desafio de lidar com uma obra que é inclassificável, pois não se enquadra em nenhum gênero específico, mas ao mesmo tempo se configura como mescla de variados gêneros. *Menino sem passado* é, a um só tempo, romance memorialístico/ autobiográfico — por abordar memórias e vivências pessoais e coletivas —, romance metalinguístico — por ser um espaço de reflexão acerca do próprio fazer literário do autor — e romance ensaístico/acadêmico — pelo fato de o escritor trazer suas meditações teóricas e suas experiências enquanto docente (e discente) pesquisador para construir sua narrativa.

Pensando nesses papéis que (des)formam o sujeito autoficcional e que ampliam o estatuto da obra literária, vejamos alguns trechos de *Menino sem passado* em que o narrador se metamorfoseia a partir de distintas identidades.

O primeiro trecho que trazemos se refere ao instante em que o timbre de Silviano, enquanto autor de autoficção, recupera a figura de Etelvina, cozinheira da família à época de sua infância, para meditar sobre sua prática de escrita literária:

Quando escrevo o capítulo final de *Uma história de família*, romance publicado em 1992, vou recorrer ao nome próprio dela [Etelvina] e me valho da lembrança que guardo de seu corpo escuro, de pé e apoiado na mesa de cozinha à frente, a catar feijão e, à beira do fogão de lenha, a fazer angu. Desentranho da meticulosa e generosa atividade diária de cozinheira em casa de família a arte poética que ciceroneia minha escrita literária (SANTIAGO, 2021a, p. 27).

No excerto em destaque, Silviano cita sua própria obra ficcional — *Uma história de família* (1992) — para relacioná-la à atividade da cozinheira Etelvina que, diariamente, catava feijão e fazia angu para as refeições familiares. Assim como catar feijão é uma tarefa que demanda zelo e dedicação para selecionar os melhores grãos, o texto literário também exige do escritor uma perspicácia para a escolha das palavras que comporão a narrativa. Não obstante, pode ser interessante deixar passar alguns grãos defeituosos ou intragáveis para apurar o paladar das pessoas que degustarão o prato, ou melhor, o texto. Quanto ao angu, o processo de cozimento do fubá requer uma habilidade quase artística, capaz de oferecer uma textura homogênea e agradável aos que estiverem à mesa. No entanto, a lisura do angu pode se desfazer caso existam granulações ou caroços. Da mesa do almoço/jantar à mesa da escrita, o escritor pode preparar o texto de maneira a produzir diferentes texturas e sabores. Na hora da refeição, o leitor poderá morder alguns caroços que o farão intensificar a mastigação e, não raro, torcer o rosto em tom de repulsa ou, em alguns casos, de curiosidade. Na escrita autoficcional, há muitos grãos de feijão menos saborosos e angus com caroços que convidam autor e leitor (lembrando que o autor é também leitor) a reeducar o paladar para novas experiências estéticas.

O segundo trecho que selecionamos marca a voz de Silviano enquanto estudante/pesquisador. Nele, o autor relembra etapas decisivas para a sua formação intelectual:

Setembro de 1961. Tomo o navio transatlântico no porto do Rio de Janeiro e viajo à Europa na condição de bolsista do governo francês. Já a bordo do

Provence, descubro que meus companheiros de viagem são a atriz e bolsista Elizabeth Gallotti e o premiado ator de teatro Napoleão Muniz Freire. Inscrito como doutorando na Sorbonne, farei pesquisa em Literatura Francesa. Escreverei tese sobre o romance de André Gide. Quando estiver pronta e aprovada pelo meu orientador, o professor catedrático Pierre Moreau, irei defendê-la e receber o título de doutor em Literatura Francesa. [...]

Cansado do trabalho de leitura do material de pesquisa e das anotações que redijo em fichas, saio da biblioteca de Sainte-Geneviève e me adentro, com a pasta na mão, pelo Jardim Luxemburgo. Movido pelo acaso, caminho para me distanciar da preocupação permanente com o trabalho acadêmico e com o prazo fixo — dois anos — para a entrega da tese e o término da bolsa concedida pelo governo francês. Tenho receio, tenho muito medo do fracasso. Regressar de mãos vazias a Belo Horizonte, à Faculdade de Letras, onde me graduei. Regressar sem o canudo de doutor que me habilitaria ao concurso e ser professor da Universidade Federal, onde ensinam meus professores (SANTIAGO, 2021a, p. 92).

A vida de Silviano foi, desde a infância, delineada por deslocamentos. Aos 12 anos, o menino se mudou com a família de sua cidade natal (Formiga) para Belo Horizonte. Já em terras belorizontinas, concluiu, em 1959, sua graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, pelo desejo de seguir carreira acadêmica, viu-se novamente diante da necessidade de se mudar. Como na época não existiam programas de mestrado e doutorado no Brasil, a alternativa para os estudantes que buscavam formação científica era pleitear alguma vaga em instituições estrangeiras. Nesse contexto, Silviano consegue uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para iniciar sua especialização em um programa da Maison de France e, para isso, precisou se mudar para o Rio de Janeiro em 1960. O programa de especialização tinha a duração de um ano e meio, e os três alunos que atingissem as maiores notas seriam contemplados com uma bolsa do governo francês para estudar em Paris. Silviano Santiago foi um dos selecionados.

Na condição de bolsista do governo francês, Silviano dá início à sua pesquisa sobre André Gide. Nas lembranças relatadas em *Menino sem passado*, o narrador nos conta os conflitos internos vividos pelo sujeito pesquisador, este que era acometido pela ansiedade e pelo medo de não conseguir concluir o doutorado pela Sorbonne no estreito prazo de dois anos. Caso fracassasse, retornaria a Minas sem o título de doutor em Literatura Francesa e precisaria abrir mão do seu sonho de ser docente concursado de uma universidade pública.

Ainda nas linhas do romance, o escritor formiguense nos apresenta os novos reveses que, já com o título de doutor e na função de docente do ensino superior, precisou enfrentar:

A partir de 1962, tendo já assumido a carreira de professor universitário, quando algum imbróglio no trabalho me coloca à beira do desemprego ou da

tragédia financeira, ou quando a prolongada temporada profissional no estrangeiro se apresenta como inapelavelmente solitária, o diálogo traumático de mim para comigo, que quer conter e exibir ao outro meu desespero ou tristeza, não ganha a palavra escrita nem se aproxima dela. Especulações, elucubrações, reflexões e meditação (SANTIAGO, 2021a, p. 33-34).

A carreira no magistério é, por si só, desafiadora. Todavia, no caso de Silviano Santiago, a docência prolongou sua sina de viver em constante deslocamento, tal como o meeiro Zé-Zim do romance rosiano que por “gostar muito de mudar” não podia criar galinhas d’angolas, isto é, não podia estabelecer raízes em um só lugar — conforme discute Santiago (2004a) em ensaio que será, na próxima seção, enfatizado.

Em sua caminhada de professor, Silviano precisou lidar com a solidão engendrada pelo exílio, pelo distanciamento de sua pátria. Na posição de docente em universidades estrangeiras, como Universidade do Novo México, Universidade de Toronto, Universidade Yale, Nova Sorbonne - Paris ³²⁷ etc., ele construiu vivências profissionais e pessoais significativas, mas também precisou encarar o “diálogo traumático” ritmado pelas diversidades culturais e pelas angústias de estar em lugares muito diferentes do Brasil.

Com a amostragem dos fragmentos citados, podemos observar o timbre múltiplo a partir do qual a narrativa de *Menino sem passado* é construída. As vozes do sujeito autor, do discente/pesquisador e do docente/pesquisador se mesclam no livro e fazem dele um objeto aberto, sem gênero definido. A obra está, tal como o sujeito que a escreve, em constante expansão, alargando suas fronteiras para muito além da página impressa em folha editorial.

Em vista disso, retomando a perspectiva da *contaminação*, as escritas de si hibridizam, num só corpo, várias faces, vivências, memórias, realidades e invenções. Em síntese, há, no *eu* singular, *eus* plurais.

Contaminados pela pluralidade que constitui o discurso e o sujeito autoficcional, discutiremos, na próxima seção, o modo como a autoescrita se (re)configura como um exercício infindo de e para a alteridade na obra *Menino sem passado*.

²⁷ Fizemos menção apenas às universidades estrangeiras nas quais Silviano Santiago atuou como docente, pois o recorte da citação que trouxemos se refere à experiência no estrangeiro. No entanto, a carreira profissional do formiguense cosmopolita é, também, de grande notoriedade no Brasil, já que ele foi professor em instituições nacionais de renome, tais como a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e a Universidade Federal Fluminense (UFF), da qual é, atualmente, professor emérito.

2.3 Eu, no singular, plural: a *alterficção* em *Menino sem passado*

No artigo “Autoficção como dispositivo: alterficções”, Evando Nascimento (2017) busca distinguir a autoficção da autobiografia propondo um terceiro termo, a saber: *alterficção*. Com o prefixo “alter”, somos conduzidos à ideia de alteridade, na qual o sujeito é visto como uma singularidade plural, na medida em que o *eu* é *alterado* pelo *outro* que também está em sua constituição. Assim, a autoficção enquanto *alterficção* diz respeito à ficção de um *eu* que é, ao mesmo tempo, *vários*, *outros*.

Desfiando essa perspectiva, Nascimento (2017) assinala que a expressão *alterficção* possui três sentidos correlatos. O primeiro se refere a tomar a *si mesmo* como *outro* pela via da linguagem literária. O segundo remete ao *outro* ou à *outra* com quem o autor (que é ao mesmo tempo personagem e narrador) dialoga para dar início ao “jogo ficcional”. O terceiro se relaciona ao leitor, já que a autoficção é efetivada no ato de leitura, no *estranhamento*²⁸ engendrado nos leitores ao perceberem a “presença” do escritor na narrativa.

A semântica do neologismo de Nascimento mobiliza a noção defendida por ele de que a autoficção não é um mero registro documental, mas sim uma *reinvenção de si* ou uma *reinvenção de si como outro através do outro ou da outra*. Com isso, o teórico explicita que “a identidade absoluta é impossível, porque nenhum indivíduo pode coincidir consigo mesmo, com a memória plena de suas vivências, tal como ocorreria, em princípio, na autobiografia clássica” (NASCIMENTO, 2017, p. 621).

Essa concepção de não coincidência do sujeito consigo mesmo foi discutida, também, por Mikhail Bakhtin, o qual sustenta: “quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; quando me vejo no espelho não vejo o mundo com meus próprios olhos desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo — estou possuído pelo outro” (BAKHTIN, 2003, p. 366). Isso nos mostra que só tomamos consciência de nossa individualidade a partir da perspectiva do *outro*. Sozinhos, não sabemos quem somos; sozinhos, nem chegamos a ser.

O *outro* performa nossa imagem mesmo antes de nosso nascimento, quando ainda somos apenas um sonho na mente de nossos pais. No instante em que já estamos sendo gerados por aquela que será conhecida como nossa mãe, começam a ser especulados nomes, características fenotípicas e planos para o nosso futuro. Antes de apresentarmos a nossa face

²⁸ Para o Formalismo Russo, o conceito de *estranhamento* é entendido como o efeito desencadeado no leitor a partir da interação com o texto literário que desvia da linguagem normatizada/cotidiana, tornando a leitura mais lenta e dificultosa. No caso da autoficção, como discorre Evando Nascimento (2017), o *estranhamento* acontece devido à sensação de proximidade do leitor com a vida do autor reelaborada na obra.

ao mundo, o mundo já nos mostra seu rosto e sua força sobre nossas identidades. Pensando nisso, Evando Nascimento (2010) ressalta:

Estou convencido de que toda experiência do eu passa pelo encontro com a alteridade, de forma estrutural e irreduzível. “Eu” só existe porque o outro/a outra (que pode ter inúmeros nomes: mundo, universo, natureza, Deus, pai, mãe, família, sociedade, acaso, lei, norma etc.) lhe deu existência. É nesse sentido que se deveria ler a famosa frase de Rimbaud no contexto original da carta em que se inscreve: *eu é um outro* porque esse outro e essa-outra que me fundam, desde antes do nascimento, quando ainda não passo de uma ideia na mente e no corpo de meus pais. “Eu” é e sempre será outro, igual e diferente de si: esse diferimento vem da alteridade que nos habita (NASCIMENTO, 2010, p. 62).

Com efeito, se a subjetividade passa a ser pensada sob o signo da intersubjetividade, ou seja, na relação entre *eu* e *outro*, podemos entender que “o eu não passa de uma ficção do outro” (NASCIMENTO, 2010, p. 62). Ao ser projetado *pelo outro* e *no outro*, o sujeito tem a possibilidade de se recriar e de assumir diferentes identidades e papéis ao longo da vida. Em matéria de literatura, essa capacidade de se *outrar* acabou se tornando o ofício criativo de muitos escritores de auto/*alterficção* na contemporaneidade.

Silviano Santiago, em *Menino sem passado*, admite que a alteridade é o que move sua escrita autoficcional e, por extensão, a reconstrução de suas memórias. Nesse sentido, ele afirma: “minha imaginação elabora sentimental e artisticamente a obsessão de querer ser outro” (SANTIAGO, 2021a, p. 36). Embebido desse desejo, o autor-narrador-personagem se aventura por caminhos híbridos — imaginários e reais — para experimentar outras vidas sem precisar, de fato, vivê-las. Para isso, ele recorre, principalmente, às páginas de gibis e às telas do cinema²⁹:

Volto aos tempos infantis. Sobrevivo graças ao monólogo com os quadrinhos dos super-heróis e à imagem virtual de atores e atrizes nos filmes de guerra. Remédio caseiro por remédio caseiro, válvula de escape por válvula de escape, o mais eficiente deles é o exercício em tenra idade da imaginação desinibida e fantasiosa (SANTIAGO, 2021a, p. 34).

Com os personagens dos filmes e dos gibis que retratavam o cenário da Segunda Guerra na Europa, bem como com as pessoas que faziam parte de seu convívio social durante a infância na província mineira — familiares, amigos, as trabalhadoras da casa etc. —, o menino aprimorava seus “monólogos-a-dois”:

²⁹ Discutiremos melhor o papel dos gibis e dos filmes na obra quando formos trabalhar, no próximo capítulo, a condição sonâmbula do menino sem passado.

Durante os poucos anos que me tocam viver como menino interiorano, aperfeiçoo o monólogo-a-dois com desconhecidos até transformá-lo em monólogo de minha autoria. Sou eu a escrever. É a razão da minha vida que finalmente se explicita no monólogo autoral? Ou é ali que, na personalidade em formação do artista, se esgota e se renova a ausência da exteriorização em palavra dos sentimentos mais autênticos?

Performado por mim, o monólogo-a-dois com desconhecidos não comporta a réplica dos interlocutores em carne e osso, ou seja, dos familiares, dos vizinhos e dos colegas de escola. São meras sombras a habitar o dia a dia consumido pelas leituras e pelas rumações de boi no campo. O monólogo-a-dois tampouco comporta a réplica dos verdadeiros interlocutores. Eles vivem indiferentes à minha vida na província mineira. Chegam-me reproduzidos em letra, desenho e papel ou são interpretados por imagens e palavras em película de celuloide (SANTIAGO, 2021a, p. 51-52).

O monólogo é, em sentido convencional, uma fala ou enunciado proferido por uma única pessoa. No teatro, por exemplo, os monólogos, por possuírem um caráter individual, causam nos espectadores o efeito de estarem ouvindo os pensamentos (o interior) do intérprete. Nas escritas de si, o discurso monológico pode ser uma estratégia de aproximação entre a narrativa e o leitor, na medida em que este tem a sensação de estar perto das vivências do autor. Contudo, os “monólogos-a-dois” na obra de Silviano rompem com essa ideia de que os enunciados são produzidos por um sujeito unívoco e singular, já que o acréscimo da expressão “a dois” pressupõe a existência, em níveis linguísticos e identitários, de um (uns) *outro(s)*. Assim, quando o *eu* aparentemente pessoal se enuncia, ele carrega consigo outras subjetividades que dialogam (ou monologam-a-dois) e tecem uma rede discursiva feita a muitos timbres que ecoam da e na voz narrativa.

Esses monólogos dialogados se estendem na sala do Cine Glória, quando os personagens parecem saltar das telas e se fundir ao corpo fantasioso do menino formiguense:

Minha imaginação se vê subitamente instruída pela imagem na tela do cinema. Sem animais de criação, um vaqueiro solitário administra as crises e vagueia nômade, faminto, sedento e acalorado pelo deserto de Chihuahua, no sudoeste dos Estados Unidos da América. **Sou o ator Harry Dean Stanton, personagem de Paris, Texas, ou o diretor de filmes Wim Wenders, ou, ainda, o Espectador** (SANTIAGO, 2021a, p. 20-21, grifo nosso).

O sujeito é, pois, vários em um só. Da performance do ator dos filmes, o menino que mais tarde viria a ser escritor de literatura aprende, mesmo com os limites da consciência infantil, o significado de *performatizar*. Quando adulto, saberá que o autor é, também, um ator, uma vez que encena suas personalidades, subjetividades e memórias na escrita,

reinventando fatos vividos e demonstrando que a palavra literária exerce, dentre outras, a função de ampliar os horizontes da vida. Afinal, “a arte existe porque a vida não basta” (GULLAR, 2010, n.p). O que o corpo e a carne experimentam empiricamente não é suficiente para alimentar o sujeito em toda sua amplitude e incompletude. Sendo assim, é necessário contar com o bônus da imaginação que cria novas formas de viver e de sobreviver, desatando os nós que nos prendem às fronteiras estritamente (auto)biográficas. Na autoficção, nada impede o sujeito de afirmar ser o personagem de *Paris, Texas*, pois essa é uma de suas “verdades poéticas”.

Ao frequentar as salas de cinema, o menino recupera um mandamento muitas vezes repetido pelo pai. Leiamos o trecho em que tal questão aparece:

Entro na sala do cinema sem entregar a entrada ao porteiro, como entro em casa sem bater à porta. Mal digo a ele *Boa noite* ou *Boa tarde*. É irreal a fala de criança com empregado que não seja o doméstico. Se a fala fosse real, o diálogo teria crescido cercado de suspeita pelos familiares.
Não conversar com estranhos — desde sempre foi um dos mandamentos do decálogo não escrito da camaradagem infantil mineira (SANTIAGO, 2021a, p. 21, grifos do autor).

“Não conversar com estranhos” é um ensinamento que ouvimos desde muito cedo. Receando os perigos oferecidos pelo mundo, nossos pais nos instruem a não falar com pessoas desconhecidas e, principalmente, não aceitar presentes ofertados por elas. Talvez esse “mandamento da camaradagem infantil” esteja internalizado em nossas memórias e seja, ao menos em aparência, respeitado. Todavia, é válido questionarmos, quando adultos, quem são esses estranhos. Será, de fato, que as pessoas desconhecidas são apenas aquelas que não fazem parte de nosso convívio familiar e de nosso círculo de amizades?

O menino, ao estabelecer “monólogos-a-dois” não estaria, com isso, conversando com estranhos? Mesmo em um discurso convencionalmente monológico, será que podemos ratificar a presença de não estranhos? Pois bem, se considerarmos a complexidade que envolve a constituição de nossas identidades, sempre perpassada por alteridades, bem como o inconsciente que, como nos mostram as teorias psicanalíticas, comanda muitos de nossos atos e pensamentos, podemos dizer que somos estranhos a nós mesmos. Se somos inacabados e só nos conhecemos em partes e pelo olhar dos *outros*, a “estranheza” e o “desconhecido” são frações constitutivas daquilo que, por exigências pragmáticas do convívio social ou por ingenuidade, chamamos familiarmente de *eu*.

Na contemporaneidade, parece-nos “estranho” não conversar com os *outros*, haja vista que o que marca o nosso tempo é justamente a pluralidade, a heteronomia e a instabilidade. Desse modo, Leonor Arfuch (2012) observa que o autobiográfico é o “universo narrativo onde o *eu* se desdobra em suas múltiplas máscaras, em mistura heteróclita e até impermanente que imprime sua marca na cultura contemporânea” (ARFUCH, 2012, p. 14). Logo, prossigue a teórica,

[...] a definição de identidade se volta obrigatoriamente para o plural, as *identidades*, para enfatizar seu caráter não relacional e contingente — ainda que sem desdenhar ancoragens, tradições, materialidades — uma identidade que se constrói na temporalidade e na narração, suscetível à invenção [...] (ARFUCH, 2012, p. 17).

No tocante à relação *eu-outro* pensada a partir da escrita literária, Michel Collot (2004) desenvolve em suas produções teóricas a noção de “alteridade poética”. Embora o enfoque do autor seja no gênero poesia, suas contribuições favorecem o campo literário como um todo. Por isso, valemo-nos de suas considerações para refletir sobre a alteridade na narrativa contemporânea de Silviano Santiago.

No artigo “O sujeito lírico fora de si”, Collot (2004) caminha na contramão da tradição hegeliana que percebia o sujeito como interioridade e que defendia que o meio externo só serviria, vez ou outra, para que o *eu* expressasse seu estado de espírito. Em contrapartida, Collot (2004) defende o desapossamento do sujeito de sua interioridade, já que o *eu* só poderá encontrar sua subjetividade quando está *fora de si*, no *outro*, no mundo, na linguagem e no tempo. Nessa vertente, “estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior” (COLLOT, 2004, p. 166). Ao se projetar para fora, o sujeito se desprende do seu *eu íntimo* e se coloca em contato com o *outro*, recriando-se por meio desse encontro. Retomando as palavras de Bakhtin (2003, p. 366), antes citadas, ao estar fora de si o *eu* é “possuído pelo outro”.

Dando continuidade a tais discussões, em “O Outro no Mesmo”, Michel Collot (2006) entende a alteridade como uma copresença, ou melhor, como uma tensão entre o *mesmo* e o *outro*. Dessa maneira, sem abrir mão daquilo que somos, podemos nos transformar e nos reconhecer *como outros* e *nos outros*, num fluxo de eterno inacabamento da subjetividade. Para ilustrar melhor essa questão, relembremos Octavio Paz (1990), o qual assinala:

O homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se

nunca de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não acabamento (PAZ, 1990, p. 109).

Ademais, Collot (2006) recupera o enunciado “Eu é um outro”, de Arthur Rimbaud (2009), para evidenciar que o texto não é uma cópia da subjetividade, tampouco um objeto autônomo — ideia predominante na modernidade — que compreende o sujeito como simples *efeito da linguagem*. O que interessa para Michel Collot é entender “de que maneira, nos jogos da linguagem, o *eu* se recoloca em jogo” (COLLOT, 2006, p. 36).

Na frase de Rimbaud, há um corte que altera a rota da enunciação, pois ocorre a transferência da primeira pessoa para a terceira. Assim,

Rimbaud se opõe inegavelmente à teoria tradicional da expressão, segundo a qual o eu, em sua identidade e integridade, seria senhor e garante — *auctor* — de sua palavra [...]. Ele rejeita a concepção cartesiana que dá ao sujeito a faculdade de coincidir consigo mesmo no ato de pensar: “Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me” (COLLOT, 2006, p. 36).

Com isso, Rimbaud rejeita a autonomia linguística que exclui o sujeito e que o aprisiona numa identidade estável e predefinida. Ao trocar o “eu penso” pelo “pensam-me”, o jogo narrativo ganha um ritmo plural e heterogêneo que marca a presença da alteridade, possibilitando, no mínimo, duas leituras para essa *outridade*: (1) a de que os outros (*eles*) pensam sobre mim (*eu*); e (2) a de que os outros (*eles*) que habitam em mim pensam sobre mim (*eu*). Nesse sentido, notamos que a alteridade não existe somente na exterioridade, uma vez que ela é constitutiva do sujeito. Logo, “trata-se de integrar ao Eu este Outro, essa terceira pessoa que se afirma através da palavra” (COLLOT, 2006, p. 36-37).

Esse trânsito entre as pessoas do discurso, variação enunciativa de primeira pessoa (*eu*) para terceira pessoa (*ele/você*) ou de primeira pessoa do singular (*eu*) para primeira do plural (*nós*), é uma via para materializar as alteridades na construção da(s) identidade(s) narrativa(s). Inclusive, essa é uma das estratégias linguísticas utilizadas por Silviano Santiago na obra *Menino sem passado*. As vozes discursivas deslizam de uma à outra, sobretudo, quando o menino-narrador tematiza a morte prematura da mãe que, por sua vez, fez com que o pai viúvo se tornasse, a princípio, o único responsável pela criação dos sete filhos do primeiro casamento. Dito isso, vejamos uma passagem presente na primeira parte do livro:

Não há como o pai viúvo saber por onde anda o filho ou a filha quando se responsabiliza sozinho — durante o longo e cansativo dia de trabalho no

consultório dentário — por cinco deles e duas delas. Mais tarde — depois de ter feito os quatro filhos do segundo casamento — não poderá saber por onde anda cada um dos onze. Soltos pela cidade, todos e um somos alguém e ninguém. Tendo perdido cedo o leme da mãe, a canoa coletiva e superpopulada dos moradores da rua Barão de Pium-i se reproduz em sete canoinhas, todas com banco individual e remo. À deriva nas ondas do cotidiano, navegam soltas e solitárias pelas ruas da cidade. **As duas filhas e os cinco filhos** do primeiro casamento **somos** todos *bichos do mato* — para usar a antiga expressão familiar. [...] (SANTIAGO, 2021a, p. 22, grifos nossos).

Neste fragmento, a terceira pessoa (“as duas filhas e os cinco filhos”) é prontamente encapsulada pelo verbo na primeira do plural (“somos”). Dessa maneira, visualizamos a performance do narrador que parte de um movimento de afastamento de si mesmo (*eu*) e que, por conseguinte, retoma sua singularidade na forma verbal conjugada. A escolha do pronome “nós” no lugar de “eu” é um caminho profícuo para propor a reinserção do sujeito na narrativa sem, contudo, marcá-lo enquanto personalidade bem definida. Isso ocorre, pois a primeira do plural, embora englobe o “eu”, não é o “eu” em sua materialidade mais explícita, já que o singular é amalgamado a outros *eus* que, nesse caso, são as duas irmãs e os quatro irmãos que, junto ao menino Silviano, constituem o “somos”.

Ademais, a voz teórica de Silviano Santiago é detectável de modo mais substancial quando percebemos o uso da expressão “bichos do mato”. Apesar de esta ser uma expressão muito utilizada em Minas Gerais para se referir, comumente, a “pessoas tímidas/introvertidas”, que não gostam de socializar por se sentirem “acuadas”, tal regionalismo pode ser (re)lido também sob as lentes ensaísticas de “Eu & as galinhas-d’Angola”, texto no qual o deslocamento de primeira e terceira pessoas é discutido por Silviano a partir da análise da obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

No romance rosiano, as “galinhas d’angola”, “bichos do mato”, funcionam como metáfora para “filhos” (SANTIAGO, 2004a). Zé-Zim, personagem de Rosa, ao ser questionado sobre o porquê de não criar galinhas d’angola, responde: “— quero criar nada não [...] eu gosto muito de mudar” (ROSA, 1986, p. 39). Tal resposta do meeiro representa a migração dos sertanejos que abandonam sua terra natal para fugir da seca e da miséria e que, por isso, buscam não estabelecer laços afetivos nem mesmo com os galináceos que, mais cedo ou mais tarde, serão abandonados pelo criador.

Pois bem, se as galinhas d’angola são como filhos que, em algum momento, sofrerão o abandono do meeiro criador, no trecho em destaque do romance de Silviano Santiago, os sete filhos do primeiro casamento, fruto da relação entre Sebastião Santiago e Noêmia Farnese,

vivem experiência semelhante à dos galináceos. Em Rosa, as galinhas são abandonadas pelo migrante sertanejo; em Santiago, os filhos são abandonados à própria sorte após terem “perdido cedo o leme da mãe”. Assim, dirá o narrador que “todos e um somos alguém e ninguém”. São “canoinhas com bancos individuais e remo” — demarcando a individualidade (o “alguém”) de cada filho —, mas que “navegam soltas e solitárias pelas ruas da cidade”, quase em anonimato (representando o “ninguém”). O pai viúvo não dá conta de assumir as responsabilidades de trabalhar no consultório dentário e, ao mesmo tempo, criar seus filhos, o que acaba fazendo com que eles sejam como “uma galinha-d’angola sacrificada e atirada ao deus-dará pelo meeiro e criador” (SANTIAGO, 2004a, p. 29).

A família Santiago “gosta muito de mudar”. O pai (“meeiro criador”) segue liderando a locomotiva composta por “onze vagões” (sete filhos do primeiro casamento e quatro do segundo) de Formiga a Belo Horizonte:

Em 1948, ao trocar Formiga por Belo Horizonte, **os onze filhos seremos** única e exclusivamente onze vagões de passageiros puxados pela intransigente e ranheta locomotiva patriarcal. Avançamos em obediência à máquina de fazer filhos e ao caminho que nos é ditado a priori pelos trilhos comportamentais (SANTIAGO, 2021a, p. 26, grifo nosso).

É nesse ritmo migratório que podemos identificar um jogo enunciativo que parte da terceira pessoa (“os onze filhos”) para a primeira do plural (“seremos”). Percebemos, com isso, que o narrador está “fora de si”, pois é capaz de se enxergar como um diferente — impessoalizando-se na categoria genérica dos “onze filhos” de Sebastião Santiago — e, na sequência, inserir-se como um dos “vagões de passageiros puxados pela locomotiva patriarcal”. Nesse sentido, ocorre um duplo movimento: primeiro, o autor-narrador olha para si mesmo como um estranho, como apenas mais um dos filhos, descaracterizando-se enquanto sujeito singular e único; segundo, o *eu* se reinsere enquanto pessoa em meio aos irmãos a partir da conjugação verbal na primeira do plural, esta que engloba o *eu*, mas que não o trata como sujeito particular, e sim como um componente não exclusivo da massa de subjetividade sintetizada sob a égide do *nós*.

Há, ainda no trecho citado, uma mudança na temporalidade discursiva, na medida em que o passado (“Em 1948”) é reposicionado no futuro do verbo ser (“seremos”). Assim, o narrador não segue a linha temporal e a concordância verbal conforme instrui a gramática da língua. Na verdade, ele sai do passado e vai para o futuro pelo presente de sua escrita literária, performatizando uma memória que, bem como a identidade do sujeito, não possui território fixo.

Diante do exposto, cabe recuperarmos a pergunta feita pelo próprio Silvano Santiago:

Por que será que a minha primeira pessoa, para ser mais assumidamente ela própria, gosta tanto de brincar com a minha terceira? Será por gostar de se travestir de póstuma e irônica ao ver anteontem caneta-tinteiro e papel em branco, ao sentar ontem diante da máquina de escrever e ao deparar hoje com um microcomputador e sua tela? (SANTIAGO, 2004a, p. 28).

Para essa indagação, não buscaremos respostas objetivas. O que nos interessa é considerarmos que essa “brincadeira” entre primeira e terceira pessoas em *Menino sem passado* se inicia com o lançamento de dados por parte de um narrador que escreve, quiçá no *Word* de seu microcomputador, as memórias reais e inventadas de seu *eu* menino (“ele”), sob a ótica do adulto (“eu”).

Embora as mídias contemporâneas sejam, em geral, movidas pela “fome de veracidade”, isto é, pela espetacularização do sujeito que, expandindo o mito de narciso, se afoga em telas, *blogs*, *sites* e entrevistas ao vivo (SIBILIA, 2016), as escritas de si podem, quando bem trabalhadas, problematizar essa busca incessante pelo “efeito de realidade”, haja vista que questionam, como vimos, qual a parcela de ficção que existe no real e vice-versa. Dessa forma, articulada à noção de que o sujeito é não essencial, inacabado e suscetível à autocriação —, a narrativa autoficcional “surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele” (KLINGER, 2006, p. 47).

Assim sendo, o *eu* tem um rosto desfigurado que, ao mirar-se no espelho das águas de Narciso, precisa sentir o ritmo das ondas que distorce sua imagem, recriando-a a cada movimento, a cada gesto. Tal como disse Heráclito de Éfeso, 500 a.C, nenhum homem pode se banhar duas vezes no mesmo rio, pois na segunda vez o rio e o homem já não são mais os mesmos. Portanto, podemos extrair disso que na autoficção “o narrador é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar” (ARFUCH, 2010, p. 54). Já não é o espelho que representa o sujeito contemporâneo, mas um prisma labiríntico que se (des)constrói em cada olhar, sempre novo, direcionado à face em (de)composição do *eu* já destituído da ilusória ideia de completude. Na atualidade, Narciso se vê não numa fotografia realista, mas numa colagem que é original em sua não exclusividade, uma vez que é tecida a muitos rostos, olhares e mãos.

Nessa esteira de não haver coincidência entre as vivências do passado e as que são narradas, destacamos a passagem da obra de Silvano Santiago em que o narrador relembra os tempos em que, menino, dormia no quarto de sua guardiã Sofia:

No quarto da Sofia, o menino passou a dormir na cama estreita de solteiro. Agora, revejo-o de Paris. Tenho olhos outros e novos. Decido compreender os movimentos e as ações inconscientes do corpo inquieto e ansioso, a dormir. Durmo sobressaltado e a padecer pesadelos (SANTIAGO, 2021a, p. 102).

No trecho, o escritor trata a *si mesmo* como um *outro*. Ao se referir à criança que foi, ele se vale da terceira pessoa (“o menino”), o que nos permite perceber que Silviano, adulto, não pretende se fazer estilisticamente de menino para rever o pretérito pela perspectiva infantil. O que existe é uma espécie de dobra dessas vivências e identidades, de maneira que o menino (*ele*) e o adulto (*eu*) almejam, juntos, buscar um passado para a criança que viveu parte de sua infância na província de Formiga. Por isso, o autor olha retrospectivamente para o menino que outrora habitou seu corpo, mas o faz sob o viés do adulto, do literato cosmopolita que morou durante seu doutorado em Paris (“Agora, revejo-o de Paris), com um ponto de vista mais amplo do que o da criança provinciana, nutrido por novas experiências e subjetividades (“Tenho olhos outros e novos”).

Com isso, o narrador-personagem consegue ver a *si mesmo* como *outro*, sem se valer da linguagem literária apenas para regressar à infância e revivê-la sob a pele e o olhar infantil, tampouco para suplantá-la pela ótica do adulto. Como dissemos, a autoficção de *Menino sem passado* é, antes, uma dobra espessa de identidades, semelhante à cicatriz de um corte profundo que vai acumulando camadas de pele que registram o passado, porém sem descartar os efeitos da cicatrização no presente. Há sempre marcas nas vivências do sujeito autoficcional que relembram, sim, os acontecimentos passados, as feridas, as dores e as perdas, mas que, tal como a cicatriz, já foram ressignificadas pelo tempo e pelo próprio *eu* que já é um *outro*, diferente e similar ao que foi em outro momento. Essa dobra da(s) vida(s) pode ser visualizada no trecho em que o autor diz: “O menino vive. Eu sobrevivo. Sobrevivemos, apesar da perda. Sobrevivemos incompletos, na coluna de débito” (SANTIAGO, 2021a, p. 104).

A palavra “sobreviver” pressupõe, em seu sentido dicionarizado, que a existência continua após algum ocorrido. Na autoficção de Silviano, o “sobreviver”, além do significado convencional, também pode funcionar como uma vida que vai se (sobre)pondo a outras e formando o tecido, sempre inconcluso, das subjetividades. Afinal, como afirma o narrador: “Para que eu seja eu, tenho de sentir o peso do outro que sou eu também” (SANTIAGO, 2021a, p. 101).

Alterados pela multiplicidade de *eus* que habita o sujeito da autoficção e a nós leitores, passaremos a refletir, no próximo capítulo, sobre a natureza sonâmbula do menino sem passado que, entre os limites físicos do corpo e a flexibilidade das fronteiras da imaginação, veste distintas personalidades e se reelabora constantemente no anseio, já mencionado, de “querer ser outro”.

3 CAPÍTULO 2 – SILVIANO SANTIAGO: O PERSONAGEM DE AUTOFIÇÃO

Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se.

(Clarice Lispector em *Água Viva*).

3.1 O sonambulismo na constituição do narrador-personagem

Conforme antecipamos, Silviano Santiago, em *Menino sem passado*, recria-se como o personagem principal da narrativa e se autodenomina “menino sonâmbulo”. Dessa forma, esse sujeito sonâmbulo é quem nos pega pelas mãos e nos faz caminhar pelas memórias pouco lineares da criança formiguense. Dito isso, é válido nos questionarmos, de antemão, o que significa dizer que uma pessoa é sonâmbula. Afinal, o termo “sonâmbulo” é o que direciona (e desfaz) os fios que conduzem nossas leituras da obra.

Ao pesquisarmos o verbete “sonâmbulo” no Dicio: dicionário on-line de português, encontramos, dentre os significados apresentados, que o sonâmbulo é “quem possui ou sofre de sonambulismo, fenômeno que, durante o sono, acontece com certas pessoas que se levantam, falam, andam ou fazem coisas sem saber” (SONÂMBULO, 2023, n.p). O Instituto do Sono, por sua vez, nos oferece uma explicação mais científica sobre o sonambulismo:

O sonambulismo é um distúrbio de comportamento que se origina durante o sono quando, por uma alteração no funcionamento normal do cérebro, apesar de continuar dormindo, o indivíduo consegue desempenhar algumas atividades motoras próprias do estado de vigília como caminhar, comer e falar.

Durante a noite normal acontecem ciclos intercalados de sono até o despertar. O processo do despertar depende de um mecanismo neurológico complexo que ocorre em vários níveis. Alguns deles são o despertar autonômico (há mudança do ritmo de funcionamento da frequência cardíaca, da pressão arterial e da atividade do metabolismo e dos órgãos), o despertar cortical (alterações nas ondas cerebrais que indicam a atividade no cérebro) e o despertar cognitivo (consciência e emoções).

O sonambulismo é um desajuste entre esses níveis de despertar, quando somente uma parte das funções cerebrais desperta, mas não se tem uma consciência semelhante à de quando estamos acordados, com memórias e planejamento consciente (INSTITUTO DO SONO, 2021, n.p).

Com tais definições, notamos que o sonambulismo, em geral, trata-se de um distúrbio do sono, ou seja, de uma patologia. No entanto, a condição sonâmbula em *Menino sem passado* não se restringe a quaisquer diagnósticos, na medida em que representa uma condição de vida ambivalente. O sonâmbulo, em Silviano, é um sujeito que vive nas margens contaminadas pela fantasia e pela realidade, não habitando nem só o ficcional, nem só o real, mas ambos, conjuntamente. Lido sob o viés da crítica biográfica, o sonambulismo propicia a “construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2007b, p. 105). É a partir desse entre-lugar que as memórias da infância são narradas, reforçando que “a vida vivida não é suficiente” (SANTIAGO, 2021b, n.p).

A realidade, insuficiente, é complementada pela ficção e vice-versa. Não há, pois, uma preocupação em delimitar o que foi inventado e o que foi vivido, já que a proposta do livro de Silviano é, justamente, fundir tais polos e reinventar o que foi experienciado. Diante desse sonambulismo que movimentava a escrita ficcional-real de Silviano Santiago, temos um narrador que, já no início da obra, se pergunta: “Teria sido eu o único [dentre os onze filhos de Sebastião Santiago] a ser impulsionado e guiado pelo sonambulismo?” (SANTIAGO, 2021a, p. 22). Essa indagação nos leva a um outro lugar, mais antropológico, muito bem explorado por Antonio Candido (2011) em “O direito à literatura”. Em seu ensaio, Candido nos revela que a fantasia (por extensão, a literatura) é uma condição antropológica, isto é, inerente ao ser humano. Nas palavras do crítico:

Não há povo e não há homem que possa viver [...] sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. **Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado.** O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. **E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós,** analfabeto ou erudito, **como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco.** Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura de um romance (CANDIDO, 2011, p. 176-177, grifos nossos).

Na visão de Candido (2011), todos nós somos seres que vivenciam a fantasia. Nós experimentamos, mesmo que à revelia, uma condição semelhante à de um sonâmbulo que vive entre dois universos. Todavia, nem todos têm a autoconsciência que tem o menino Silviano para desnudar sua situação anfíbia de viver e para transformá-la em matéria artística e literária. A fabulação nos habita, porém nem todos a habitamos. Logo, parece-nos mais

profícuo pensar — em uma possível resposta à questão levantada pelo narrador — que o menino sonâmbulo pode ter sido, sim, o único dentre os irmãos a ter a ousadia e a consciência de se assumir ambivalente, múltiplo, e de não amputar o lado fantasioso que também constitui a existência humana. Sendo assim, nos diz o narrador:

Ao me nomear protagonista em duas vidas alheias, viro argola a mais na corrente de sangue da tradição literária brasileira. Acolho o jato de sangue alternativo e me desvio do caminho único, traçado pelos limites estreitos das viagens intermitentes do menino sonâmbulo ao distrito de Pains. Deixo fugir a linha de fuga que me conduziria inexoravelmente à foz única do rio do sangue Farnese.

Um pé a pisar a condição familiar dos Farnese/Santiago, o outro, a história literária brasileira e universal (SANTIAGO, 2021a, p. 233-234).

O menino sonâmbulo tem, como observa o professor Wander Melo Miranda na contracapa de *Menino sem passado*, um certo grau de estrabismo que o permite olhar, simultaneamente, para a sua história familiar e para a história literária. Nos dizeres de Miranda (2021), a narrativa de Silviano Santiago se configura como:

Duplo movimento da memória: história familiar e história literária se revezam e se compactam, como de resto no conjunto da obra de Silviano Santiago. Um olho lá, outro cá, o estrabismo corrige a miopia do menino e amplia o campo de visão do adulto escritor (MIRANDA, 2021, contracapa).

Com essa mirada estrábica e sonâmbula, o narrador-personagem consegue driblar a conturbada relação familiar, marcada pelos conflitos com o pai e pela morte prematura da mãe, e expandir seus horizontes para as esferas nacional e mundial, mesmo sendo uma criança moradora da provinciana cidade de Formiga, em Minas. O campo de visão do menino foi intensificado, sobretudo, pelo contato que desenvolveu, desde a mais tenra idade, com as revistas de histórias em quadrinhos e com o cinema, formas de fabulação, segundo Antonio Candido. Assim, antes de escrever na idade adulta suas obras literárias, Silviano Santiago foi um leitor voraz de gibis e um espectador de filmes de guerra. A partir dessas modalidades artísticas, a criança provinciana conseguia deslocar seu olhar para os acontecimentos históricos que marcaram as décadas de 1930 e 1940. No Brasil, o contexto era o da ditadura Vargas; no mundo, o da Segunda Guerra. Nesse sentido, Silviano pontua:

Boa metáfora para a escrita memorialista está na experiência da criança órfã e sonâmbula em Formiga. Ao se assumir como narrador e protagonista do relato autobiográfico, o menino passa a viver e a conviver com os ascendentes (biológicos e não biológicos) pelo lado

Amarante/Santiago/Farnese/Cabral como se estivesse a ler gibis e assistir a filmes para, na realidade, estar a viver e conviver, em cidade pacata, distante dos acontecimentos históricos e dos atores de carne e osso, com a multidão dos habitantes da Terra. Com a sensibilidade precoce, devidamente afinada pela imaginação demente, o sonâmbulo convive com os que sofrem os desmandos e perseguições na ditadura Vargas e com as destruições e horrores cometidos pelos inimigos no contexto da Segunda Grande Guerra. Mesmo se vivida intensamente e em segundo grau pela diuturna e febril invenção, a vida sonâmbula é elemento indispensável à arte da composição literária, de que se vale o narrador para escrever as memórias (SANTIAGO, 2021a, p. 285).

Dessa maneira, o menino convive com seus ascendentes biológicos (Santiago e Farnese), com os não biológicos (Amarante e Cabral) e com os super-heróis que lia nos gibis e assistia no cinema. Na infância, o narrador também se reinventa como personagens (sim, plurais) das histórias de que era leitor e espectador. Com isso, Silviano se reconhece — conforme ele próprio afirma durante uma palestra dedicada à obra *Menino sem passado*, no Festival de Inverno da UFMG, em 2021³⁰ — como um a(u)tor, como um sujeito performático que busca a não domesticação de suas “grafias-de-vida”, termo este que significa a escrita de uma vida que ultrapassa o que foi meramente vivido, aliando-se à invenção.

Essa ideia de a(u)tor é desenvolvida por Evelina Hoisel (2019) no capítulo “Bioficções: vozes expandidas”. Para tanto, Hoisel (2019) observa que os textos dos escritores múltiplos — que ocupam diferentes posições e exercem diversos papéis na sociedade — são entrecortados por múltiplas identidades, as quais são dramatizadas e performatizadas na autoficção (ou “bioficção”, para usar o termo empregado por Evelina Hoisel).

Na obra de Silviano, temos um a(u)tor que plasma suas vivências enquanto crítico, ficcionista, leitor, professor etc., elaborando uma escrita que pode ser lida, simultaneamente, sob variados ângulos. Ler *Menino sem passado* é, também, se fazer sonâmbulo, uma vez que transitamos pela malha plural de identidades do sujeito autor-crítico-leitor-personagem-professor e nos deparamos com um texto de tom literário-ensaístico-acadêmico-memorialístico que nos faz, assim como o narrador-personagem, adotar um olhar estrábico que contemple uma leitura que ultrapasse os “limites” dos gêneros canônicos tradicionais. Desse modo, Silviano Santiago acaba “misturando formas distintas, sejam elas literárias ou não. Tudo fica contaminado pela ficção e a vida se ficcionaliza” (HOISEL, 2019, p. 107).

Com isso, Silviano percebe que o viver na/pela linguagem é, antes de tudo, uma via para expandir sua (auto)biografia, demonstrando que as noções tradicionais de autenticidade e

³⁰ Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZvehYyamec>.

de verificabilidade — tão caras à proposta do pacto autobiográfico de Lejeune, como vimos no capítulo anterior — pouco interessam à narrativa das memórias do menino sem passado. Aliás, talvez o pacto suscitado pela obra de Silviano seja compreender que o que está em pauta são as alteridades que atravessam corpo, mente e imaginação da criança sonâmbula e que, ainda, (re)fazem o escritor adulto. Como afirma o narrador: “[...] minha subjetividade infantil carrega a mala sonâmbula da memória para uma viagem imaginária do escritor pelo futuro” (SANTIAGO, 2021a, p. 232). O pacto é, pois, com o sonambulismo, com a capacidade de transver — no sentido de ver além, bem como no de atravessar tempos, espaços, vivências e ficções — a realidade com olhos que também se emocionam e aprendem com a fantasia, com o que é imaginado.

Em vista disso, o memorialismo de *Menino sem passado* se distancia da convencional linearidade e veracidade dos acontecimentos, cambaleando nas lembranças e no corpo sonâmbulo do narrador. Afinal,

[...] se os gêneros canônicos são obrigados a respeitar certa verossimilhança da história contada — o que não supõe necessariamente veracidade —, outras variantes do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal”: as que, sem renúncia à identificação de autor, se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial — um autor que dá seu nome a um personagem ou se narra na segunda ou na terceira pessoa, faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, escreve com outros nomes etc. etc. Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (ARFUCH, 2010, p. 127).

A proposta de Silviano Santiago é “jogar outro jogo”, “transtornar” e “apostar no equívoco”. Ele se transforma no personagem de sua própria narrativa, brinca com as pessoas do discurso, se vendo ora como “eu”, ora como “ele(s)”, além de ficcionalizar seus dados autobiográficos. Inclusive, *Menino sem passado* lança seus entraves, por exemplo, quando o narrador pergunta a si: “Que circunstâncias fazem de mim o eleito para esta narrativa? Desconheço-as e nunca as decifrarei por completo?” (SANTIAGO, 2021a, p. 110). Fato é que Silviano Santiago não elege a si para ser o protagonista de sua obra por conta de uma postura egocêntrica, ou seja, apenas para falar sobre a sua vida e colocar-se no centro do enredo e dos olhares dos leitores. O autor não tenta pura e simplesmente retomar suas lembranças do passado como se elas fossem passíveis de ser recuperadas e revividas. Ele mira,

estrabicamente, o passado com a perspectiva de um sujeito sonâmbulo e que é, no instante da narração, um adulto, na tentativa não de se decifrar por completo, mas na de deixar refratar os retalhos e os enxertos que constituem sua vida, sua imaginação, seu corpo e suas memórias, conforme podemos notar no trecho que segue:

Teria sido por não querer cultivar a sinceridade na fala ou na escrita diária que eu menino fui tão apegado aos volumes fixos e concretos que são figurados, nas ruas de Formiga, pelos prédios e casas, pelas grades e muros? Teria sido pela falta de cultivo da sinceridade confessional que meu corpo foi perigosamente acuado contra os volumes fixos e concretos que o ladeiam ao caminhar pela cidade?

Odeio a sinceridade e ainda mais a paisagem e seus monumentos vegetais, a que damos o nome de árvores. Ao infinito do olhar, todas elas se reproduzem como um rebanho de ovelhas no campo. Todas elas iguais e verdes. Não chupam os olhos de quem as contempla para fora das órbitas. Não há árvore que, solitária, se destaque e atraia e sugue o olhar humano, transformando o tronco tomado por ranhuras e estrias em objeto cobiçado pelas mãos. Se houvesse árvore semelhante à ovelha negra, eu abandonaria as noventa e nove outras do rebanho e sairia atrás da perdida para entroná-la como única (SANTIAGO, 2021a, p. 38-39).

Ao contrário das árvores que são todas iguais e monocromáticas, a narrativa de Silviano Santiago “chupa nossos olhos para fora das órbitas” e aposta no que é diverso, híbrido. Com seus deslocamentos e pluralidades, o escritor dá vida a uma obra que pode, sim, ser lida como a “ovelha negra” entre os livros convencionais de memórias.

A pluralidade, intensificada pelas alteridades do a(u)tor, é a matéria a partir da qual Silviano escreve as linhas densas, esvoaçantes e incompletas de sua face nas páginas do livro. O narrador-personagem sente a necessidade de se fazer muitos, *outros*:

Preciso esfarelar o universo, perder o respeito pelo todo da experiência única e apostar na multiplicidade do que se esgarça e se esfarinha.

Aposto na multiplicidade do uno, na unicidade do múltiplo. Aposto no múltiplo, em suma (SANTIAGO, 2021a, p. 238).

Apostando na multiplicidade do uno, o narrador de *Menino sem passado* se aventura em busca de novas descobertas. Para pensarmos sobre esse sonâmbulo que se desloca constantemente entre a realidade e a invenção, é válido retomarmos o que nos diz Walter Benjamin em *O Narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Benjamin (1980) afirma que há dois tipos de narradores: o lavrador e o marinheiro. O lavrador é aquele que se prende à sua terra natal, buscando narrar com autenticidade sua história, as culturas de seu povo, de sua região etc. Já o narrador marinheiro é aquele que sai de seu lugar de origem, que

vive no deslocamento, viajando por territórios desconhecidos, já que o conhecido, aquilo que ele já possui, não lhe satisfaz. É no ritmo desse narrador marinheiro que Silviano Santiago navega.

Enquanto narrador marinheiro, Silviano percorre diferentes espaços e vivências. Para ele, é o *outro* (e o fazer-se *outro*) que enriquece sua existência:

[...] meu ofício da palavra não corresponde apenas à investigação geográfica do local de nascimento. Ele é uma investigação de locais cada vez mais distantes e, até mesmo, uma certa perda da identidade. Por exemplo, num dos meus primeiros romances, *Em liberdade*, eu perdi minha identidade para ser Graciliano Ramos. E, claro, isso também faz parte da ideia de deslocamento. Trata-se de uma insatisfação com o próprio sujeito, com o próprio eu, que passa a ser o outro. **E é esse outro que me enriquece** (SANTIAGO, 2015, p. 103, grifo nosso).

A citação nos fala de “uma certa perda de identidade” em *Em Liberdade*, livro no qual Silviano assume o audacioso exercício de dar continuidade à escrita da obra *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Em um modelo conhecido como “escrita-prisão”, *Em Liberdade* foi publicado pela primeira vez em 1981, isto é, quase três décadas após a primeira publicação da obra de Graciliano. Em seu romance, Silviano cria um diário no qual Graciliano Ramos narra “suas” vivências nos três primeiros meses após ser libertado da prisão, durante a ditadura Vargas.

Essa quase “perda de identidade” a partir de uma “escrita-prisão” também perpassa *Menino sem passado*. Conforme expõe o autor, “a seu tempo e lugar, os gibis e os filmes foram a forma-prisão por onde circulou a imaginação criativa anárquica do menino — tido como sonâmbulo — em Formiga” (SANTIAGO, 2021a, p. 35-36). Sendo assim, a exemplo das histórias em quadrinhos e dos filmes, o menino sonâmbulo aprende a se multiplicar como sujeito, vivendo as experiências dos personagens e dos super-heróis que ele tanto admira em sua atividade infantil de ler as revistinhas e ir ao cinema.

O movimento de se *outrar*, praticado pelo menino sem passado, não se restringe à performance de humanos e/ou de personagens que representam seres humanos. Silviano lança mão de uma abordagem teórica contemporânea que busca dar conta de universos não humanos, discussão também realizada por Evando Nascimento (2021) em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* e por Maria Esther Maciel (2023) em *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. Em vista disso, a criança sonâmbula expande sua alteridade, também, às criaturas minúsculas, como as formigas, que moram na terra e que, muitas vezes, são pisoteadas pelos humanos — estes que se dizem maiúsculos.

No poema “Formigas”, Manoel de Barros reconhece que essas criaturas pequeninas é que o ensinaram sobre humanidade e, até mesmo, sobre fé, levando-o ao que há de mais grandioso para a perspectiva cristã: Deus. Para tanto, diz o poeta: “Não precisei de ler São Paulo, Santo Agostinho/ São Jerônimo, nem Tomás de Aquino,/ nem São Francisco de Assis/ Para chegar a Deus./ Formigas me mostraram Ele./ (Eu tenho doutorado em formigas)” (BARROS, 2010, p. 392). O menino Silviano parece ter professado a sina manoelina e concluído o “doutorado em formigas”.

“Formiga” é uma palavra que caracteriza bem o garoto provinciano. Afinal, o seu sonambulismo o faz ter uma imaginação em constante *formigamento*. Inclusive, Sebastião Santiago observa que não é à toa que o filho nasceu na cidade de Formiga, já que o menino “vive como se morasse num formigueiro” (SANTIAGO, 2021a, p. 145). Acerca de sua criatividade que não para de *formigar*, o narrador assinala:

Os canais subterrâneos da imaginação, por onde meus formigamentos caminham e maquinam meios de salvar as saúvas da morte decretada por seu inimigo número um [Sebastião Santiago, com sua mangueira sanfonada da fumigadora], são semelhantes aos túneis submarinos, onde mora Namor e o povo atlante, e convivem de maneira aberta e franca. Eles, elas e eu nos entendemos num piscar de olhos. No dia a dia, somos mais fraternos que irmãos de sangue à mesa de jantar. **Sentado no quintal, a comer goiaba ou a chupar jabuticaba, coexisto com as cortadeiras e as corredoras como coexisto com os personagens que saltam das páginas do gibi e temperam a vida na pacata cidade interiorana. Acompanho e leio as formigas no seu trabalho insano. São super-heróis. Observo seu modo de ser e as invejo** (SANTIAGO, 2021a, p. 145, grifo nosso).

A criança, sentada no quintal, observa com cuidado a vida árdua e coletiva das formigas. Seu instinto não é pisoteá-las, mas venerá-las como seres de grandeza ínfima. As formigas são suas super-heroínas, do mesmo modo que os personagens dos gibis são seus heróis. De maneira fraterna, o garoto coexiste com as formigas e habita o “oceano terroso” que há nos fundos de sua casa.

Como se tocasse o olho do formigueiro, o menino quer tocar a tela do cinema para ver se consegue ultrapassar as barreiras físicas e viver em comunhão com os marinheiros do filme *Comboio para o Leste*³¹ — sem abandonar a companhia da civilização adiantada das formigas que cavam túneis em seu quintal:

³¹ *Action in the North Atlantic* (1943).

Admiro-as [as formigas] como admiro os marinheiros do navio mercante da marinha norte-americana que, no filme *Comboio para o Leste*, navegam sobre as ondas do oceano Atlântico Norte em estreita camaradagem.

No Cine Glória, sentado na poltrona que range a cada movimento mais brusco do corpo, sou dominado pelas imagens que saltam em sucessão da tela. Elas querem que eu me levante da cadeira, que suba ao palco pela escadinha lateral e toque a tela como toco o olho do formigueiro em busca da passagem do meu corpo para o fundo do buraco. [...] Quero ser parte da coletividade laboriosa e feliz que se representa no dia a dia da vida em convivência nas salas e salões de navio, destróier ou submarino, e em túneis subterrâneos. E não sou. Todos eles a navegar na superfície ou nos fundos dos muitos oceanos que recobrem a Terra. Com meus próprios olhos e meus próprios sentimentos frustrados, invejo a experiência aliada dos marinheiros e a cobiça para mim tal como representada e nomeada nas histórias em quadrinhos, nos filmes sobre guerra e nos formigueiros que se abrem e se expandem no quintal da minha casa (SANTIAGO, 2021a, p. 146-147).

Tendo em vista o enriquecimento de si a partir do *outro*, Silviano (2015) discute que a tarefa do ficcionista (ao contrário da de um memorialista que se coloca como objeto da narrativa e que tenta recuperar suas vivências com autenticidade) é se despersonalizar. Pela despersonalização, o escritor consegue falar sobre suas experiências de uma maneira que o leitor tenha que desconstruir a ideia de univocidade do sujeito e resistir ao sentimento de confiabilidade das memórias. Com isso, o leitor se redescobre pela leitura, e não apenas conhece mais sobre a vida do autor. Afinal, o papel do ficcionista, conforme defende Silviano, não é abrir sua vida àqueles que leem sua obra, mas sim abrir os olhos dos leitores sobre eles próprios. Assim, mesmo que o ficcionista retome momentos de sua experiência individual, ela é despersonalizada no texto:

O ficcionista se despersonaliza. Por mais que a experiência – no meu livro *O falso mentiroso*, por exemplo — seja, em grande parte, composta por minha própria experiência, ela é despersonalizada. É uma experiência que pretende alcançar o outro, não para que o outro me conheça melhor, mas para que o outro conheça melhor a ele mesmo ou para que conheça melhor a sociedade que estou descrevendo. É nesse sentido que a figura do autor é quase transparente ou sem consistência. Caso contrário, não é um bom romance (SANTIAGO, 2015, p. 109).

Como ocorre em *O falso mentiroso*, *Menino sem passado* também desenvolve esse exercício de despersonalização do sujeito autor. Os indícios dessa despersonalização já aparecem no título, o qual pressupõe a narrativa das memórias de um sujeito que, despersonalizando-se, ou seja, sendo um “sem passado”, vai construir pontes com o *outro*, com seus leitores, consigo mesmo em diferentes tempos. É pela perda da memória, pela perda da identidade — no sentido de ser um *outro*, muito além do *eu* — que o narrador sonâmbulo e

marinheiro conquista extrema mobilidade na narrativa. A não existência de um passado predefinido abre margens para a invenção de um personagem que compartilha, em aberto, suas lembranças infantis, que invade as páginas dos gibis e as telas do cinema, que se amplia e se performatiza em nós, leitores, que caminhamos junto aos super-heróis, cambaleantes devido à dose alta de ficção que nos atinge na realidade, na qual nos (des)encontramos lendo a obra. Como o menino sonâmbulo, escoramos nas paredes das páginas, como se estivéssemos andando pelos solos tortuosos da Europa, deformados pelas bombas da guerra.

Com a despersonalização, o a(u)tor concede plasticidade à sua vida, o que o permite assegurar: “[...] mesmo que haja muito de mim naquilo que escrevo, aquela obra não sou eu. É outra coisa” (SANTIAGO, 2015, p. 113). Em outras palavras, podemos dizer que a obra é outra coisa, pois é literatura, é outro sujeito, lido como palavras repletas de significação e de sonambulismo.

No ritmo do caminhar sonâmbulo, passaremos para a próxima seção, na qual refletiremos um pouco mais sobre a narrativa das memórias a partir da performance do sujeito sonâmbulo por entre os filmes e os gibis.

3.2 Narrando memórias, sem passado: a performance do menino sonâmbulo por entre filmes e gibis

A ausência sublinha *Menino sem passado* desde o título³². A ausência do passado, a ausência da mãe, a ausência do pai (um presente-ausente). Enfim, a ausência de palavras que deem conta de um sujeito lacunar. É um menino *sem* passado, repleto de memórias, de dores e de alegrias, que escreve inúmeras palavras ao longo das 465 páginas que compõem o livro. Palavras que enxertam vazios, mas deixam à vista os lapsos que são o sujeito e sua vida. Sendo assim,

Num movimento de ir-e-vir textual, o narrador [...] vai aos poucos delineando seus extravios pessoais, uma modalidade de experiência construída “como se a linguagem da lembrança devesse ser escrita pela ausência de palavras”³³, embora a escrita tenha de se valer delas para dar conta da ausência na subjetividade que enuncia (MIRANDA, 2008, p. 100).

³² No capítulo seguinte, pensaremos a ausência, marcada já no título da obra, sob outro viés, estabelecendo uma relação entre Silviano e Drummond.

³³ SANTIAGO, Silviano. O envelope azul. In: SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 26.

Tendo em vista os lapsos da linguagem memorialística, Eneida Maria de Souza (2007a) compara o texto da memória ao trabalho de um arqueólogo, assinalando que as lembranças são como vitrais quebrados que embora aparentem, pela recomposição, possuir uma imagem completa, também colocam em evidência as marcas dos remendos, numa espécie de colagem. Nessa esteira, as reminiscências recuperadas pelo labor arqueológico do memorialista colam e enxertam o passado sem reconstituir fielmente o vivido. É com a imaginação e com as palavras (sempre imprecisas) que o escritor tenta costurar os fragmentos das experiências. A imagem do passado, impossível de ser uniforme, se (re)compõe enquanto um fragmento constituído de outros fragmentos. Nas palavras de Souza (2007a), temos que:

[...] o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem peças que faltam por estas deixarem “buracos nos céus, hiato nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo — como vitrais fraturados”. Através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto, também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita (SOUZA, 2007a, p. 21-22).

Logo, entendemos que o passado, pela via da memória, não pode ser acessado por completo. Contudo, se pensarmos um pouco mais a fundo, chegamos à conclusão de que nem mesmo o presente, o qual chamamos de “agora” e que daqui a um segundo já será passado, é experimentado integralmente por nós. Vale lembrar que em *O conto da ilha desconhecida*, José Saramago (1998) já nos advertia de que “é preciso sair da ilha para ver a ilha” (SARAMAGO, 1998, p. 9). Sem um certo grau de distanciamento temporal e subjetivo, sem o “estar fora de si” — recuperando Collot (2004) —, nós não conseguimos ter consciência do presente. Só quando o presente (que já é fragmentado devido à incapacidade que temos de enxergá-lo de modo cômico) se torna passado (só quando o tempo passa) é que somos capazes de teorizar, pela memória, o que fora experimentado.

Nesse sentido, nos vemos diante de um paradoxo próprio da existência humana, uma vez que muito afirmamos não ser possível recuperar o passado, mas pouco reconhecemos que não temos domínio, sequer, do instante presente no qual vivemos. Essa dificuldade em assumir nossa falta de controle sobre a temporalidade reside no fato de que precisamos, justamente por sermos inconclusos e contraditórios, nos apoiar em algo que seja, mesmo que de forma ilusória, “estável” e que esteja sob o nosso “domínio”. Aliás, o tempo mais escasso de nossas vidas é o presente, pois nos dedicamos quase que exclusivamente a não deixar o passado cair no esquecimento e a vivermos ansiosos pelo porvir.

Em *Menino sem passado*, temos um narrador que diz: “Com todas as minhas forças, luto contra o esquecimento. Memória inconsolável, alicerçada em pedras que rolam pelas areias brancas banhadas pelo rio Formiga, construída em sombras mineiras” (SANTIAGO, 2021a, p. 68). A memória do menino é como uma pedra que rola pelas areias banhadas pelo rio. A água a carrega consigo e pouco a pouco a degrada, como um minério que se torna pó. Ademais, a fluidez do rio, em uma leitura possível, simboliza o movimento de ir e vir das lembranças que ora se aproximam da mente do sujeito, ora se afastam. Mas o afastamento (ou esquecimento) é parte do processo de rememoração. É nesse jogo de presença-ausência, de memória-esquecimento que a vida é reelaborada:

No exercício de reelaboração, reconhecem-se os ganhos e as perdas que passam a ser avaliados mediante as condições teóricas de sua produção. Exige-se, para tal, a **articulação da memória e do esquecimento, da presença e ausência de dados que configurem o material cinzento e contraditório do passado. O esquecimento, ao acenar para o lugar da falta, do que escapa à inscrição e à simbolização, impulsiona, no presente, o exercício de reelaboração da experiência** (SOUZA, 2007a, p. 24, grifo nosso).

Se nada esquecêssemos, seríamos como Irineu Funes, personagem borgiano que possuía uma memória infalível. Funes era capaz de reconstruir dias inteiros, com detalhes, e de associar diferentes imagens visuais aos acontecimentos experimentados por ele. Não por acaso, o memorioso afirma ao narrador do conto: “Mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. [...] Minha memória, senhor, é como despejadoro de lixo” (BORGES, 1997, p. 114). Pelo fato de nada lhe fugir à memória, nem a mais sutil das coisas, o presente para Funes “era quase intolerável de tão rico e tão nítido” (BORGES, 1997, p. 113).

No entanto, para lembrar, precisamos esquecer — parafraseando Drummond em *Esquecer para lembrar*. O esquecimento é também memória. É ele que organiza as informações que ficarão ativas em nossa mente e aquelas que permanecerão recalçadas. Essa seleção ocorre, pois nosso cérebro, fisiologicamente, não consegue processar todas as memórias ao mesmo tempo e o tempo todo. Maurice Halbwachs (1990) nos fala sobre isso ao afirmar que:

Não esquecemos nada, porém esta proposição pode ser entendida em sentidos diferentes. Para Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em

particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes (HALBWACHS, 1990, p. 77).

O narrador-personagem de *Menino sem passado*, embora lute contra o esquecimento, é um desmemoriado, é marcado pela matéria faltosa do passado: “Lembro e narro. Lembro e esqueço. Lembro e não narro tudo” (SANTIAGO, 2021a, p. 225). Essa falta se materializa no texto a partir da intercalação de frases curtas seguidas de ponto final. Com isso, a leitura se torna truncada, como se o narrador estivesse *pensando sobre* suas memórias no momento em que escreve, conduzindo-nos, mais uma vez, à incerteza daquilo que é rememorado. É um sujeito que lembra e esquece, sendo que o pouco que lembra não é totalmente narrado. Sempre há vazios, lapsos na narrativa e no narrador.

Em “Fios da Memória”, Miranda (1988) explica que a memória em Silviano Santiago se mostra como demanda da diferença. A memória em demanda da diferença é aquela capaz de reconstruir o passado pela perspectiva do presente. Assim, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar — atividade produtiva que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado” (MIRANDA, 1988, p. 46). Dessa maneira, a recordação é um espaço de reflexão, na medida em que o passado é retomado criativa e criticamente, isto é, ele não reaparece para ser repetido e recuperado, mas sim para ser revisto e recriado pelo imaginário do escritor, já adulto.

Nesse trânsito mnemônico, Silviano não pretende presentificar o presente do passado. Conforme o autor declara na videoconferência de lançamento de *Menino sem passado*, no canal da Companhia das Letras³⁴, o presente é por ele entendido como uma constante subdivisão de passado e futuro. Essa perspectiva temporal de Silviano Santiago retoma o que discutimos a respeito de o presente ser um dos momentos mais escassos de nossa existência, já que em questão de segundos o presente se torna passado pela força do futuro que movimenta o tempo. Para tanto, o narrador assinala:

Esqueço o presente. No futuro, releio o arquivo íntimo do passado. Ainda no futuro, reescrevo o passado como se estivesse no presente e atento ao futuro que é o minuto imediato. Com outros olhos e outras mãos transformo em arquivo um conjunto de experiências temporalmente forte e faltoso, embora coerente nos detalhes e concreto nas adivinhações. [...] Para ser mantido no presente do passado e no futuro do presente, transfiro o arquivo ao papel e às frases (SANTIAGO, 2021a, p. 206-207).

³⁴ Link de acesso ao evento de lançamento de *Menino sem passado*, pela Companhia das Letras: https://www.youtube.com/watch?v=CUCzQFqZ_wY.

A impossibilidade de tornar o passado presente concede elasticidade à narrativa do menino sonâmbulo, este que — recuperando a discussão da seção anterior sobre o narrador marinho e anfíbio — tem “uma só cabeça e vários tentáculos, várias pernas-tentáculos que se assentam em terras diversas e variados mares” (SANTIAGO, 1995, p. 20). Desterritorializada, a memória do garoto formiguense se aventura e se recria na leitura dos gibis e na arte cinematográfica. Com o suporte dessas mídias, a criança provinciana vivencia experiências universais, haja vista que a criatividade não respeita os limites das fronteiras territoriais.

No capítulo “A experiência radical”, Silviano Santiago (2015) fala de sua estreita relação com os filmes e os gibis, evidenciando que a sua formação intelectual se iniciou com a leitura de imagens. Provinciano, os fatos nacionais e mundiais chegavam até o menino de forma visual. Folhear as figuras das revistas em quadrinhos trazia à criança informações importantes, como se estivesse a folhear um jornal. Da mesma maneira, os soldados que batalhavam nos filmes eram familiares ao olhar infantil que caminhava na companhia dos combatentes, como se a guerra estivesse se desenrolando no quintal de sua casa. Sobre sua formação multissemiótica, Silviano sustenta:

Pertenço a uma geração visual. Meu primeiro contato com a leitura foi por meio dos gibis e do cinema. Lembro-me que, durante a Segunda Grande Guerra, chegavam a Formiga alguns gibis e também os filmes em série que eram exibidos no cinema local. A arte acabou entrando na minha vida de forma visual. E isso se reflete ainda hoje no meu trabalho, em especial pelo fato de eu sempre tentar transmitir as visualidades numa cena dramática aos leitores (SANTIAGO, 2015, p. 104).

Esse contato com as visualidades fez com que Silviano Santiago, antes de se tornar escritor e teórico da literatura, fosse um crítico de cinema. Em 1952, ao chegar a Belo Horizonte, ele se aproximou do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), sendo mentorado por figuras importantes como Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Fritz Teixeira de Sales. Com Jacques do Prado, Silviano aprendeu que ler imagens não era suficiente e que ele precisava se dedicar, também, à leitura fonética. Assim, ele se lançou à aventura de ler Fernando Pessoa, André Gide e Ezra Pound, uma tarefa nada simples, sobretudo para um adolescente que, à época, tinha quinze anos. Em entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho, em 2021, Silviano nos diz:

Não cresci como leitor de escrita fonética, ou de livros, mas me fiz leitor semiológico, de signos e de linguagens diferentes. Hoje, a atividade de

leitura não compartimenta signos e linguagens em gavetas separadas. Você lê tanto quadrinho quanto assiste, na televisão, a conferências acadêmicas e a telenovelas e séries. Hoje, se leem tanto signos fonéticos quanto imagens e ruídos. Cresci numa “caverna de signos”, para retomar uma expressão pós-moderna. Não é, pois, por casualidade que me tornei crítico de cinema antes de apreciar a Literatura. Meu primeiro mentor, Jacques do Prado, me disse que a leitura da imagem e do ruído não era suficiente para a boa formação intelectual. Aos quinze anos comecei a ler livros. No clube de cinema, onde o conheci, Jacques me deu como dever de casa a leitura de três autores: Fernando Pessoa, André Gide e Ezra Pound. Não os entendi bem na época. Confesso. Não poderia tê-los entendido. Mas me serviram de patamar da qualidade que eu deveria atingir, caso me dedicasse à escrita fonética, ao livro (SANTIAGO, 2021b, n.p).

Em *Menino sem passado*, Silviano se dedica à escrita fonética, mas sem abrir mão das visualidades. Logo no início do livro, o narrador-personagem já torna explícita sua afeição por materiais imagéticos: “No Cine Glória, sou espectador de filmes de guerra. Em casa, leitor de gibis” (SANTIAGO, 2021a, p. 19-20). O cinema de Formiga, administrado pelo Sr. Franklin, e a banca de jornal da praça Ponto Chic eram a morada da imaginação infantil. Nesses lugares, a criatividade da criança formiguense começou a se expandir até se modalizar, hoje, na escrita de *Menino sem passado*. Em entrevista à Revista da FAPESP, em 2020, Silviano Santiago conta um pouco sobre o — até então — projeto de livro que culminou na obra que aqui analisamos:

Recentemente comecei a escrever minhas memórias. Pretendo escrever os volumes que puder e já tenho o rascunho do primeiro, que deverá se chamar *Menino sem passado*. A ação vai de 1936 a 1948. Nele, conto como minha vida inicial foi acidentada. A perda de minha mãe, quando tinha 1 ano e meio de idade, é o tema dominante. Outro é meu interesse por filmes e gibis. Nesse período inicial, eu tinha mais contato com a arte do que com a realidade. Por pior que seja a qualidade dos gibis, eles são uma fonte maravilhosa de conhecimento. Por meio deles, vivi acontecimentos como a Segunda Guerra Mundial, enquanto morava numa cidade de 30 mil habitantes (SANTIAGO, 2020, n.p).

Vivendo mais na fantasia do que na realidade, o garoto de vida “acidentada” passou a se reinventar. Como a vida empírica impõe limites espaciais e temporais, a vida inventada se apresentou como via de contato com diferentes vivências e memórias, estas que foram experimentadas para além das arestas do corpo físico do sujeito. Acerca disso, o narrador assinala:

Na banca de jornal se passa o mesmo que à entrada da sala de cinema. Voluntarioso e com as mãos vazias, caminho até a praça do Ponto Chic e,

como por feitiço, **apanho o novo gibi na banca de jornal. Carrego-o comigo para o quarto da Sofia.** Sofregamente, despentalo as páginas sucessivas e, só depois, me detenho na leitura de cada quadrinho e na releitura do gibi. **Na infância, curtir (o gibi ou o filme) é a forma mais adorável e perversa de reconstruir e amar a vida sem experimentá-la no corpo** (SANTIAGO, 2021a, p. 33, grifos nossos).

Reconstruir a vida pelos gibis e filmes, apesar de tantas perdas, foi o que permitiu à criança seguir em sua jornada de sobrevivência. O menino carrega o gibi para o quarto de sua guardiã Sofia como quem carrega um embrulho marcado de mistério, despentalando as aventuras dos super-heróis e almejando para si uma vivência que ultrapassasse a matéria-prima faltosa da sua existência enquanto uma criança órfã de mãe. Se a vida vivida e sentida no corpo dói, é preciso criar outra vida. É necessário carregar consigo algo que lhe dê vontade e força para seguir em frente.

O garoto Silviano carrega consigo uma revista de histórias em quadrinhos, na qual há muitos personagens e muitas experiências das quais ele quer compartilhar. Compartilhando dessas aventuras, o menino tenta aliviar seus fardos, mas sem apagá-los de suas memórias. Parece-nos que Silviano aprendeu com Drummond a arte poética e existencial de “carregar”. Citamos algumas estrofes do poema “Carrego Comigo”, de Drummond:

Carrego Comigo

Carrego comigo
há dezenas de anos
há centenas de anos
o pequeno embrulho.

Serão duas cartas?
será uma flor?
será um retrato?
um lenço talvez?

[...]

Ele arde nas mãos,
é doce ao meu tato.
Pronto me fascina
e me deixa triste.

[...]

Guardar um segredo
de seus próprios olhos,
por baixo do sono,
atrás da lembrança.

[...]

Quero responder.
A rua infinita
vai além do mar.
Quero caminhar.

Mas o embrulho pesa.
Vem a tentação
de jogá-lo ao fundo
da primeira vala.

Ou talvez queimá-lo:
cinzas se dispersam
e não fica sombra
sequer, nem remorso.

Ai, fardo sutil
que antes me carregas
do que és carregado,
para onde me levas?

Por que não me dizes
a palavra dura
oculta em teu seio,
carga intolerável?

[...]

Se agora te abrisses
e te revelasses
mesmo em forma de erro,
que alívio seria!

[...]

És, de fato, amigo
secreto e evidente.

Perder-te seria
perder-me a mim próprio.
Sou um homem livre
mas levo uma coisa.

Não sei o que seja.
Eu não a escolhi.
Jamais a fitei.
Mas levo uma coisa.

Não estou vazio,
não estou sozinho,
pois anda comigo
algo indescritível (ANDRADE, 2012, p. 15-18).

Decerto, carregamos muitas histórias e sentimentos que, não raro, desejamos lançar ao chão e seguir com os ombros mais leves (“Mas o embrulho pesa./ Vem a tentação/ de jogá-lo ao fundo/ da primeira vala”). No entanto, os fardos, as dores que carregamos também fazem

parte daquilo que somos, de nossa identidade. Portanto, deixá-los para trás seria como nos desfazer de nós mesmos (“Perder-te seria/ perder a mim próprio”). No poema, o eu lírico se apega, mesmo que à revelia, ao “pacote” que carrega. Em *Menino sem passado*, o narrador sonâmbulo se vale dos gibis para suportar o fardo que é o ofício de viver, driblando a tentação de se desfazer do passado que traz à lembrança as feridas de seu tempo de infância. Todavia, mesmo se recriando pela arte, o menino sabe que, além da companhia dos super-heróis, há também outro “pacote” que guarda memórias que as palavras, embora tentem, não conseguem decifrar, “algo indescritível”.

Em sua jornada sonâmbula, o menino sem passado se reconhece como um sujeito ambivalente que descortina a realidade pelo olhar entreaberto que se encontra entre o que é visto (no cinema, sobretudo) e o que é lido (nas HQs). Nesse interstício, o narrador leva consigo diferentes acontecimentos históricos, pessoas e objetos que se cruzam com a imaginação infantil e formam continuamente o sujeito. Em vista disso, Silviano sustenta:

Às vezes me assusto com o vasto repertório de gibis e de filmes que levanto em tão curta experiência de vida. Carrego às costas uma tralha de pessoas, de objetos e de acontecimentos históricos que, na verdade, me embaraçam o crescimento e estão sempre a assustar o dia de amanhã, reinventando-o. Na conversa íntima, vivo a abrir espaço para os novos e desconhecidos companheiros de aventura. Habito o espaço entreaberto pelos olhos, habitado pelo que é visto ou lido. Da brecha entreaberta contemplo e absorvo a mescla de tempos históricos que me chegam de supetão e que, depois de deixar o lastro na saudade aprisionada na memória, se vão no dia seguinte. Cresço solitário e sonambulamente (SANTIAGO, 2021a, p. 51).

A criança que morava em uma cidade de apenas 30 mil habitantes consegue, pelo cinema e pelos gibis, acessar os fatos que ocorriam no Brasil e no mundo sem sequer tirar os pés de sua casa. Com a imaginação, o menino sonâmbulo transgride as barreiras físicas e a própria memória individual, a fim de reelaborar suas vivências sob a influência de uma memória mais ampla, uma memória coletiva.

No capítulo “Memória coletiva e memória histórica”, Maurice Halbwachs (1990) observa que a memória pessoal (autobiográfica) tem como substrato a memória social (histórica), uma vez que a nossa história de vida faz parte de uma história geral. Nessa esteira, ele nota que a memória coletiva, por ser mais abrangente, apresenta o passado de maneira esquemática e reduzida, ao passo que a memória pessoal dispõe de um quadro mais contínuo e denso. Essa diferenciação acontece, pois a memória social é apreendida por meio de leituras e relatos, isto é, o sujeito não a vivencia profunda e diretamente, por isso tem sobre ela uma

perspectiva mais sumária. Em contrapartida, a memória individual é experienciada empiricamente pelo sujeito e, portanto, possui uma carga mais significativa.

Com isso, percebemos uma sintonia entre a perspectiva de Maurice Halbwachs (1990) e a noção — discutida no capítulo anterior — de que o sujeito e sua consciência individual só se constituem em diálogo com o *outro*, conforme defende Mikhail Bakhtin (2003), Michel Collot (2004, 2006) e Evando Nascimento (2010, 2017). Assim como a subjetividade se constrói numa rede de alteridades, a memória também não é apenas individual. Mesmo quando dizemos algo como “eu me lembro do que aconteceu”, iniciando a oração com a primeira pessoa do singular, o enunciado que proferimos e que afirmamos ser “a memória de nossa vida” é, inevitavelmente, transpassado pelas narrativas alheias.

Se o passado, por si só, não pode ser reconstruído tal como ocorreu — como vimos no início desta seção —, tampouco seus fragmentos podem ser revistos sem que os *outros* nos emprestem suas palavras para que possamos montar uma colagem (fragmentos que se juntam a outros fragmentos sem, contudo, constituir uma imagem unívoca) do que foi vivido. Sobre essa ilusão de que a memória é meramente pessoal, Halbwachs (1990) nos diz:

Frequentemente, consideramos a memória como uma faculdade propriamente individual, isto é, que aparece numa consciência reduzida a seus próprios recursos, isolada dos outros, e capaz de evocar, quer por vontade, quer por oportunidade, os estados pelos quais ela passou antes. Como não é possível, todavia, contestar que reintegramos frequentemente nossas lembranças em um espaço e em um tempo (sobre cujas divisões nos entendemos com os outros), que nós as situamos também entre as datas que não têm sentido senão em relação aos grupos de que fazemos parte, admitimos que é assim. Porém é uma espécie de concessão mínima, que não poderia atingir, no espírito daqueles que a consentem, a especificidade da memória individual (HALBWACHS, 1990, p. 57).

Os personagens das HQs e dos filmes representam essa memória coletiva com a qual a memória pessoal do menino irá dialogar, transgredindo os limites de sua individualidade. Em outras palavras, é a memória histórica que empresta roupagem às memórias autobiográficas. Para reinventar o passado, precisamos dos relatos alheios. Já que usamos o termo “roupagem”, vale retomarmos uma passagem de *Menino sem passado* na qual Silviano compara a constituição de suas lembranças ao trabalho, reverso, de um alfaiate, na medida em que seu corpo infantil é vestido “pelo lado de fora de Formiga”:

À diferença do alfaiate que, só depois de tomadas as medidas do corpo, vai costurar o terno do cliente, é pelo lado de fora de Formiga que o mundo, de maneira atrevida e anárquica, veste o corpo nu e desconhecido do menino

introspectivo e tímido em que me transformo. Veste-me sem ter tomado as medidas do corpo, já que a roupa que recobre a ignorância assemelha-se à bata muçulmana ou a toldo de circo. Em obediência à quilométrica fita métrica, o tecido longo e infundável foi marcado por giz e recortado com tesoura de lâminas de aço universal. Fita métrica e tesoura são, contraditoriamente, os liliputianos gibis, que me chegam às mãos, e os filmes estrangeiros recheados de batalhas militares e de bailarinos uniformizados, a que assisto no Cine Glória. Na hora do recreio na escola, sento-me em algum canto do pátio retangular. De boca fechada, passo a meia hora de descanso a conversar com as figuras desenhadas nos quadrinhos e com as palavras escritas nos balões das revistinhas infantis que, despachadas da capital federal pelos trens de ferro da Rede Mineira de Viação, chegam empacotadas e amarradas por embira até a banca de jornal do Ponto Chic. Soa a campanha e voltamos à sala de aula (SANTIAGO, 2021a, p. 45).

Sem tirar as medidas prévias, o alfaiate às avessas veste o corpo da criança formiguense com uma “fita quilométrica” que faz com que “o interior provinciano da vivência-memória do menino se confund[a] com o exterior cosmopolita da leitura das imagens que se lhe oferecem” (SANTIAGO, 2021a, p. 68). Dessa forma, o olhar estrábico do narrador-personagem propicia o entrecruzamento do provincianismo com o cosmopolitismo, a tal ponto que o garoto consegue desterritorializar suas memórias e dar a elas sentidos universais.

Dito isso, o narrador sonâmbulo/marinheiro passa a “navegar” por mares turbulentos em que os navios de guerra são atacados pela tropa inimiga e ele, sendo um dos soldados, sai de Formiga para tentar combater os nazifascistas em solo europeu. Com a imaginação *formigando*, o corpo do garoto sente o frio da neve italiana que chega a queimar sua pele, ao mesmo tempo em que se arrasta pelo assoalho (ou “trincheira”) de seu quarto no interior de Minas Gerais.

A imagem do menino sonâmbulo parece saltar aos nossos olhos, de modo que conseguimos “ver” sua condição ambígua de vida, seus braços esticados horizontalmente como os de um zumbi, seus movimentos semelhantes aos de um bêbado que não se embriaga de álcool, mas de outra substância inebriante: a invenção que o mantém a “dormir em vigília”. De fato, um bom soldado precisa ser vigilante, já que esta é uma de suas poucas estratégias de sobrevivência. Quando o inimigo se aproxima, os olhos precisam estar bem abertos. Sobre essa vivência ambivalente, Silviano narra:

Prefiro crer hoje e ontem que tanto o corpo do menino, sua experiência ambivalente de vida, como a mente infantil, sua imaginação ostensiva e seu saber desmesurado para a idade crescem uníssonos — como se sonâmbulos. Vivo a cochilar acordado. Vivo a dormir em vigília. Ando pelas ruas de Formiga e luto nos campos de batalha da Europa. Rastejo pelas tábuas do

assoalho lustradas com a cera Parquetina e pela terra fria italiana, recoberta pela neve (SANTIAGO, 2021a, p. 54).

Todavia, ler as revistinhas em quadrinhos, assistir aos filmes de guerra nas cadeiras do Cine Glória e se imaginar como personagem dessas histórias, talvez, não tenha sido suficiente. Já adulto, Silviano Santiago se desafia numa aventura ficcional um pouco mais “concreta”, com imagens mais delineadas que pudessem colocá-lo como protagonista de uma HQ. Em *Menino sem passado*, encontramos páginas inteiras tomadas pelos quadrinhos que colocam a criança formiguense no centro de cenários históricos. Vejamos um exemplo (Figura 5):

Figura 5 - HQ do menino sonâmbulo (continua).



Figura 5- HQ do menino sonâmbulo (continuação).



Figura 5- HQ do menino sonâmbulo (conclusão).



Fonte: Sam Hart (2021)/Silviano Santiago (2021a, p. 60-65).

Os quadrinhos foram ilustrados pelo artista Sam Hart³⁵ especialmente para compor a obra de Silviano Santiago. Muito além do enredo, no qual o menino sonâmbulo está no campo de batalhas, equipado com “armas estonteantes e mortíferas” e convivendo com “espiões enigmáticos”, há o aspecto formal da ilustração que impulsiona os sentidos de nossa leitura. Na ocasião do lançamento de *Menino sem passado*³⁶, Silviano assinala que a leitura dos gibis era, para ele, uma maneira de compensar o luto pela morte da mãe. O fato de as imagens serem em preto e branco reforça essa atmosfera do luto. Afinal, os dias perderam os tons vibrantes e calorosos do afeto maternal, restando a frieza do branco e a escuridão avassaladora do preto.

Essa tela do luto é enquadrada não por finas e homogêneas linhas negras, como é comum em outras HQs, mas sim por pinceladas espessas, semelhantes às gravuras de Amilcar

³⁵ Embora tenha nascido no Reino Unido, Sam Hart mora no Brasil. O artista produz HQs, *storyboards* e ilustrações para jornais, revistas e agências como DPZ, Veja, Exame, Superinteressante, Folha de São Paulo etc. Em 1991, o fanzine “Matrix”, no qual colaborou, foi premiado no Melhor Fanzine HQMix e na Primeira Bienal de HQ-RJ. Também foi editor e ilustrador nas revistas “Front” e “Kaos!”, no Brasil. Em seu perfil do *Instagram* [[@samrahart](#)], compartilha algumas de suas criações.

³⁶ O link de acesso ao evento de lançamento do livro, no canal da Companhia das Letras, encontra-se na nota de rodapé 34 desta seção.

de Castro³⁷ — como observa Silviano Santiago, ainda no evento de lançamento de seu livro. Nos entremeios das pinceladas, é possível ver o fundo branco por trás da tinta preta, o que nos permite pensar que os gibis da Segunda Guerra Mundial propiciam ao garoto respirar diante do luto que o invade. O luto é denso como as pinceladas, porém ele não encerra a vida da criança que ainda possui a criatividade que a leva a outros mundos, muito mais amplos que o seu mundo real em Formiga: ainda resiste o sopro da infância.

A última imagem que vemos no gibi é a face do menino sonâmbulo, na qual nos chama atenção o olhar. Os olhos brilham assistindo à explosão das bombas, não porque a criança se fascina com a cena do *destróier* alemão que afunda navios norte-americanos e brasileiros, mas porque a imaginação infantil se dá conta de que é capaz de presenciar acontecimentos históricos que estão, a princípio, se desenrolando em terras tão longínquas à província mineira. Como se seus globos oculares portassem uma “fita métrica quilométrica”, o menino consegue enxergar os fatos que percorrem o globo terrestre. Nessa linha, o narrador-personagem conclui que “a realidade provinciana de Formiga é planetária” (SANTIAGO, 2021a, p. 66).

Introspectiva, a criança formiguense reconstrói seu mundo com o olhar-imaginação sempre atento ao que acontece fora de sua cidade natal, colecionando vivências-leituras que reconfiguram sua sensibilidade e que o ajudam a reelaborar suas memórias. Suas lembranças são a reescrita das aventuras dos super-heróis, dos soldados combatentes, do que foi visto e do que foi lido pelos sentidos sagazes do menino sonâmbulo. A cada nova página, mais o arquivo íntimo se expande e o narrador lança suas “pernas-tentáculos” a diferentes territórios que, embora inóspitos, o ensinam a sobreviver às intempéries da existência humana. Sendo assim, Silviano nos narra:

Há turbulência no poço sem fundo da memória. Com introspecção e firmeza, acostumei-me ao valor solitário da leitura e da reflexão na hora do descanso diário. Aprendi que são eles que alimentam, fermentam e, por sua vez, guiam sentimentos e emoções, até mesmo os mais levianos, irresponsáveis e gratuitos. Tanto imagens vistas como palavras ouvidas ou lidas endurecem o coração na medida em que, de modo racional ou anárquico, são depositadas aos montes e solitárias na minha sensibilidade. Tornam-se constituintes do imenso e infindável arquivo íntimo que a memória monta, organiza, desmonta, reorganiza e remonta, e que releio e reescrevo no correr dos

³⁷ Amilcar de Castro foi escultor, desenhista, diagramador, cenógrafo e professor. Na década de 1950, foi responsável por iniciar a reforma gráfica do Jornal do Brasil. Em 1977, recebeu o prêmio do Panorama da Arte Brasileira, organizado pelo MAM-SP, na categoria Desenho. Em 1997, foi premiado na primeira edição do Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas. Desde seu falecimento, em 2002, foi criado o Instituto Amilcar de Castro, com o intuito de preservar as memórias e o acervo do artista. Link do site do Instituto: <https://www.institutoamilcardecastro.com.br/index.html>.

minutos, horas, dias e anos que me tocam viver e sobreviver (SANTIAGO, 2021a, p. 206).

Dessa forma, em *Menino sem passado*, temos uma profusão de linguagens que nos torna, assim como Silviano Santiago, leitores de multissemioses. O escritor recupera sua infância de leitor de gibis e de espectador de filmes, mesclando essas linguagens à narrativa literária, à escrita de suas memórias. Com isso, nos vemos diante de um livro que vai muito além da escrita fonética e que demanda interpretações que vão da palavra à imagem e da imagem ao silêncio de uma memória em lapsos, de uma vida marcada pela perda, pela ausência física da mãe, principalmente.

Seguindo os fios das memórias que correm em fluxo não linear e que, por vezes, se chocam com a materialidade do real, discutiremos, na próxima seção, o papel do corpo na performance do sujeito cuja marca é o sonambulismo. Andando em zigue-zague, o menino sonâmbulo é “desertado” do campo de batalha europeu no momento em que tropeça na realidade e cai nas “trincheiras” do chão lustrado com cera Parquetina, em seu quarto de dormir. Abrem-se, com isso, feridas que expõem o entre-lugar da fantasia e da realidade. O corpo dói, e como dói, enquanto a imaginação segue fervilhando.

3.3 As tábuas de Parquetina, o sangue e a cicatriz: a ferida aberta entre a realidade e a fantasia

“Corpo” é muito mais do que uma palavra, é um signo que comporta distintas percepções, ideologias, crenças e, até mesmo, preconceitos. Será o corpo fonte de dor, de prazer ou de culpa? Será que a conjunção *ou* é o melhor caminho para a construção desse questionamento? Precisamos ultrapassar as barreiras da dualidade e entender que o corpo é uma fusão de sentimentos e, por isso, é também uma via importante de conhecimento. Não só habitamos um corpo, como somos habitados por ele. Somos invadidos por sensações, gestos, movimentos e ritmos que estremecem a nossa carne e a nossa pele. Vivemos em contato com outros corpos, outros olhares, outras vivências, outros timbres. Enfim, o corpo é uma ferida que sangra dia após dia, é uma dor que se mistura ao prazer, é uma cicatriz que não se fecha, é o que nos torna vivos, mesmo quando já somos apenas um “corpo morto”. Aliás, após a morte, o corpo se transforma em memória e, muitas vezes, a decomposição física não consegue destruir nossas vivências na lembrança daqueles que, de alguma forma, partilharam da vida conosco.

A expressão “corpo morto” pode nos conduzir, já no campo literário, à ideia da “morte do autor”, de Roland Barthes. Influenciado pelos estudos de Émile Benveniste — como vimos no capítulo 1 desta dissertação —, Barthes decretou a morte do autor na literatura, na medida em que passou a entender a subjetividade como um *efeito da linguagem*. Todavia, conforme dissemos no início desta seção, a morte nem sempre é capaz de apagar por completo o corpo que, outrora, viveu. De fato, com a desconstrução da categoria de sujeito na modernidade, não há mais como pensarmos em uma relação espelhada entre o *eu ficcional* e o *eu empírico*, já que o sujeito não preexiste à escrita. Contudo, na contemporaneidade, as sombras do “falecido” autor retornam para a cena do texto.

No capítulo “Da ‘morte do autor’ ao nascimento do leitor e à volta do autor”, Eurídice Figueiredo (2022) defende que o retorno do autor começa no livro *Sade, Fourier, Loyola*, de Roland Barthes (2005)³⁸, no qual o teórico cunha o neologismo *biografema*. Importa destacar que o sujeito retornado não é o autor histórico, herói de uma biografia clássica, alguém com uma carteira de identidade, na qual há uma fotografia dotada de seriedade e de poucas feições. O sujeito que regressa ao texto é, antes, um corpo, conforme assinala Barthes (2005):

O autor que vem do seu texto e vai para dentro de nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; **não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo** (BARTHES, 2005, p. 16, grifo nosso).

O corpo, as sensações, o “plural de encantos” são lidos como *biografemas*, isto é, como fragmentos de vida que produzem uma coexistência com os leitores (BARTHES, 2005). Nesse sentido, temos um *eu* “pós-morte” que reconhece a sua incompletude e busca transmigrar suas vivências para a vida dos leitores. O *biografema*, ao contrário da biografia *stricto sensu*, é uma maneira de falar da existência sem deixar de abrir alguns feixes que recriam o modo de dizer o que foi vivido e que, por extensão, ampliam a semântica da vida.

Os retalhos biografemáticos podem ser pensados, analogamente, como um dente-de-leão que se desfaz ao vento. As plumas que se disseminam no ar já pertenceram a um caule fixado no solo, mas a força do vento as destituiu de si e as lançou de maneira irregular a diferentes espaços. Os *biografemas*, como as plumas do dente-de-leão, dispersam pedaços da vida do autor que, no texto, passam a ocupar diversos lugares nas páginas e nos leitores,

³⁸ A primeira publicação da obra *Sade, Fourier, Loyola* ocorreu em 1971. Contudo, neste trabalho, utilizamos a edição feita pela Editora Martins Fontes, de 2005.

demonstrando que a vida é um devir, um fluxo ininterrupto de mudanças, sobrevoos, sobrevivências e sensações.

O sonambulismo, em *Menino sem passado*, marca a disseminação da “pluma-vida” a partir do traço corpóreo. O sonâmbulo porta um *corpo híbrido* que estabelece — recuperando mais uma vez a citação de Eneida Maria de Souza (2007b) — “pontes metafóricas entre realidade e ficção” (SOUZA, 2007b, 105). Na narrativa de Silviano Santiago, a corporeidade do personagem pode ser *visualizada* (vista, em sentido literal) pelos leitores. Observemos um exemplo:

A caminhar sonâmbulo pelas ruas e praças da cidade, **tropeço-me comigo**, enrosco-me e **o corpo beija inúmeras vezes o chão cimentado da calçada. Machuco os dois joelhos, o cotovelo e a mão** sem outra causa além do despreparo do corpo para permanecer de pé. Ereto e medroso. Ganho necessidade de estabilizar a coluna vertebral em obediência ao fio de prumo da condição humana. Se tenho o porte fidalgo é por causa nobre: por ter levado **o corpo a aderir e a se colar a algo que seja concreto, colorido e próximo às mãos**, como as paredes e as volutas das grades, espécie de âncora que lanço ao profundo do oceano para estabilizar os **sentidos aguçados do corpo, perturbado pelos movimentos desordenados da sensibilidade em sobrevivência.**

Recuso os devaneios gratuitos, que espicham o pescoço até os céus, ou as emoções baixas e enganadoras, do medo e da fuga.

Estreito-me contra as paredes dos prédios e das residências, contra os muros da cidade, contra as grades e os portões fechados como se fossem corrimões paralelos de escada, que me dão força física e me ajudam a ganhar o equilíbrio indispensável para subir os degraus.

Prolongo a caminhada sem maiores acidentes (SANTIAGO, 2021a, p. 40-41, grifos nossos).

Levantando nossos olhos da página e estabilizando nossa coluna, olhando para frente, somos capazes de assistir aos movimentos sonâmbulos do menino formiguense. Em sua caminhada de tropeços, há uma fina neblina que funde as fronteiras da realidade e da imaginação. Nessa fusão, o sujeito “tropeça em si mesmo”, como se embaralhasse os próprios pés, perdendo a noção das extremidades do seu corpo. Com a queda, ele “beija inúmeras vezes o chão” e machuca os joelhos, o cotovelo e a mão. Mesmo ferido, segue sua jornada com o apoio das paredes e dos muros, estreitando-se por entre o que há de concreto e de palpável, na tentativa de encontrar equilíbrio para a sua existência. O sujeito desenvolve, pois, “uma afeição pelo que só o tato sente” (SANTIAGO, 2021a, p. 40), em contraste com a sua incapacidade de tatear a si mesmo, um *eu* impalpável.

Dor, perda e luto são sentimentos que invadem a vida da criança órfã de mãe. A ausência materna — tantas vezes retomada neste texto — continua dando ritmo à caminhada

do menino. Os sentimentos, por natureza abstratos, se concretizam nos gestos corporais do personagem, nos movimentos desordenados que se intensificam com a agudez dos sentidos. O menino, em seu estado de sonambulismo, é “sensibilidade em sobrevivência”.

“Sobrevivência” é o substantivo principal da narrativa e da vida de Silviano Santiago. Para quem, desde o primeiro ano de idade, já precisou lidar com a morte da mãe, a “arte de perder não é nenhum mistério”, citando Elizabeth Bishop (2001). O corpo performático do formiguense sonâmbulo revela, tombo por tombo, ferida por ferida, o misterioso labor artístico da perda. Sobre isso, diz a criança ao pai: “Meu pai — dirijo-me eu a ele —, o tombo não é acidente qualquer. É tramado no segredo e no mistério da arte de perder” (SANTIAGO, 2021a, p. 104).

Num corpo a corpo com a gravidade, o narrador-personagem segue no exercício da “arte de perder”. As quedas, por mais contundentes que possam ser, nem sempre lesam o corpo do menino. A criança se esparrama pelo piso encerado e, muitas vezes, nem solta grunhidos. O único som verificável é o do impacto do seu corpo contra o chão. Para um sujeito, desde cedo, tomado pela dor emocional, o assoalho duro pode se tornar um colchão macio ou, ainda, um fiel companheiro de uma vivência marcada por machucados que ultrapassam a linha da epiderme e chegam ao mais fundo da alma humana. Eis que escutamos, mais uma vez, o barulho do tombo:

Desborda do colchão e, como folha seca, estatela-se no assoalho. [...]
 A ansiedade que leva à convulsão do corpo não enrijece os músculos frouxos do dorminhoco. Tampouco chega a retesá-los. O menino apenas se desengonça. Milagre. **Quebra-se em partes. Fragmenta-se em pedacinhos e fica ileso ao tombo, como se fosse a criança que cai lá do alto da sacada do prédio e, por intervenção divina, não morre.**
Ao cair da cama, será que corpo de menino perde o peso da gravidade? Será que os ferimentos só acontecem pelo lado de fora do corpo que se precipita desatentamente para o assoalho? [...]
O menino dorminhoco não grita nem chora. Não se contunde nem se lesiona. Não se desassossega nem abre os olhos.
 Esparrama-se pelo piso. O corpo se inquieta ainda mais e se contorce nervosa e inconsolavelmente.
 Seus braços dormidos e frouxos se estiram pelo colchão do assoalho.
 De repente, eles se esticam, esticam-se tanto quanto os de zumbi.
 Como antena, o braço direito parte em busca de sintonia com os seres do mundo extraterreno. Parte para o mundo sobre-humano que os pesadelos precoces e secretos inventam e tramam (SANTIAGO, 2021a, p. 90-91, grifo nosso).

Percorrido o curto espaço que há entre a cama e o assoalho, o dorminhoco se contorce no chão, estica horizontalmente os braços, como um zumbi, e sintoniza suas “antenas” com o

mundo extraterrestre. No universo onírico, dialoga com os personagens de sua imaginação e com os vilões de seus pesadelos. Afinal, o “sobre-humano” ensina o garoto sobre o que é viver e sobreviver. O corpo infantil, com os “braços-antenas” esticados, sinaliza para nós que o menino é “uma flor híbrida” (SANTIAGO, 2021a, p. 231) que trama outras narrativas para sua vida e que trilha outras atmosferas que existem muito além do real.

Noite após noite, o sonâmbulo cai do alto da cama e se esfarela pelo chão. Preocupado com a situação do filho, Sebastião Santiago busca, junto à guardiã Sofia, uma solução para as constantes quedas do garoto:

“Não há muito que fazer”, ele [o pai] se conforma, e lhe diz [à Sofia]: “a não ser serrar pela metade as quatro pernas de apoio da cama”. [...]

À noite, a cama estreita de solteiro quase se confunde com as tábuas corridas enceradas de vermelho. Só se diferencia delas pelo retângulo claro nítido da colcha que a recobre.

O corpo agitado do menino rola pela borda da cama, cai, e continua a rolar pelo piso encerado. Não para de se agitar e de se estrebuchar. Só sossega quando bate de chofre contra a porta que separa o quarto de dormir do corredor. Num último arranco, quer derrubar o obstáculo à frente com a picareta do braço direito agitado. Quer furar caminho como trator. Ir além do quarto da Sofia, rolar que nem seixo pelo corredor até chegar à porta do quarto dos pais, onde dormia no berço de gradeado protetor (SANTIAGO, 2021a, p. 107).

Mesmo após o pai ter cerrado os pés da cama, o menino continua caindo e rola pelo chão como se fosse um “rolo compressor” que passa derrubando as barreiras físicas e abrindo caminhos para sua imaginação e seu corpo. Quer chegar ao quarto dos pais, onde dormia tranquilamente no berço gradeado quando sua mãe ainda estava viva. Seu corpo ganha os tons avermelhados da cera Parquetina e, também, dos hematomas. Pela recorrência dos tombos arquitetados na “arte de perder”, já não sabemos se é a cera que pinta o corpo do menino ou se é o corpo ferido que colore, gota a gota, o chão.

Para aprofundarmos nosso estudo sobre essa relação do sujeito com o corpo, valemos da perspectiva de Maurice Merleau-Ponty (1999) em *Fenomenologia da percepção*³⁹. Em sua obra, Merleau-Ponty (1999) assinala que a subjetividade está diretamente relacionada com a forma com que o sujeito atua no mundo. Essa atuação do sujeito no mundo é mediada pelo corpo, já que o *eu* percebe a realidade, os objetos e os *outros* por meios dos sentidos corporais. Sendo assim, o teórico sustenta que o corpo é dotado de intencionalidade, isto é, o corpo é consciente. Para tanto, ele cria o termo “senciente” para evidenciar que os sentidos

³⁹ A primeira edição de *Fenomenologia da Percepção* foi feita em 1945. Nesta dissertação, utilizamos a segunda edição da obra, publicada em 1999 pela Editora Martins Fontes.

corpóreos (visão, olfato, paladar, audição e tato), articulados à mente, dispõem de consciência, ou seja, são fontes de conhecimentos.

Ademais, a fenomenologia merleau-pontyana buscou alterar a ideia de percepção desenvolvida na filosofia racionalista de René Descartes, por exemplo, na medida em que passou a entender a percepção do mundo enquanto atitude corpórea e não somente como ato racional. A razão, por si só, não consegue explicar as experiências subjetivas, já que nós, sujeitos, também somos constituídos de carne e de emoção. Nesse viés, é a partir do corpo que o sujeito se comunica com o mundo, uma vez que “a percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato. Então, o corpo estaria no mundo assim como o coração no organismo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273). Logo, a corporeidade é condição vital para o “estar no mundo” do sujeito.

Em consonância a isso, Michel Collot (2004) assinala que a fenomenologia é uma via profícua para pensarmos a reinterpretação do sujeito, haja vista que o método fenomenológico concebe o *eu* em sua relação com o mundo e com o *outro*. Para tanto, Collot (2004) aborda a “encarnação do sujeito”, centrando-se no pensamento de Merleau-Ponty (1999). A noção de “carne” é entendida como um modo de pertencimento ao mundo, à linguagem e ao *outro*, numa relação de reciprocidade. Nas palavras de Collot (2004), que ecoam as de Merleau-Ponty, temos que:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro (COLLOT, 2004, p. 167).

Numa rede de intercorporeidade e intersubjetividade, as vivências e as memórias são corpo próprio e, também, corpo estranho. Há, nesse enlace, um diálogo bastante estreito entre subjetividade e alteridade, pois o corpo é percebido como matéria dotada de sentidos, gestos e movimentos, além de ser linguagem⁴⁰, esta “carne sutil que dá corpo ao pensamento”, mas que permanece sendo um “corpo estrangeiro”. O corpo é, portanto, capaz de ver a realidade a partir de uma sinestesia que funde a percepção de aromas, paisagens, sons e texturas. Ao

⁴⁰ É válido frisarmos que a nossa proposta não é dicotomizar corpo e linguagem, pois a linguagem, na perspectiva de Merleau-Ponty e de Michel Collot, é expressão do corpo.

mesmo tempo, é a palavra que dá forma às sensações e aos sentimentos. Todavia, a palavra que chamo de “minha” é, na verdade, sempre palavra “alheia”, já que a subjetividade só se constrói no corpo a corpo com o(s) *outro(s)*. Tal reflexão se acentua no livro *A Matéria-Emoção*, no qual Collot (2018) reafirma que o *eu* se constitui em “uma relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria e das palavras” (COLLOT, 2018, local. 137).

Parafraseando o título da obra de Collot (2018), entendemos que *Menino sem passado* é matéria e emoção. O personagem de Silviano dispõe de uma estrutura corporal frágil, movida pela carência afetiva, pela orfandade. Seus olhos não enxergam os obstáculos que estão à sua frente, pois ele está imerso no sonambulismo que o mantém na esfera da imaginação. Desse modo, a realidade não é vista fisiologicamente pelo menino, mas sim emocionalmente. Leiamos um trecho da obra:

O menino é solitário e sonâmbulo e tem os olhos voltados para dentro da imaginação fantasmagórica. Só a ela obedece durante o transcorrer do dia. Só ela tem o direito de lhe dar ordens. É ainda ela que impede que o que é desprovido-de-força-própria — o corpinho magro e órfão de mãe — se encaixe de modo submisso às cercaduras naturais em que age, come, cresce, vive, dorme e sobrevive. [...] Quando cai no assoalho, quando tropeça ou bate nalguma coisa e vai ao chão, o menino ganha asas. Quando a perna, o braço ou a cabeça se machucam, ele grita e chora. Quando não se machucam, ele voa. Sobrevoa a cidade. Assenhoreia-se do espaço aéreo como objeto voador não identificado. [...] Liberado e livre dos tombos e dos ferimentos, eu caminho no claro e insondável espaço do dia a dia provinciano. Sou desenho num quadrinho de gibi ou imagem projetada em tela branca do cinema, sem a moldura que me circunscreve à condição de combatente das forças aliadas, embora a carregue às costas como refém da realidade mineira (SANTIAGO, 2021a, p. 109-110).

Embora o sonambulismo, como nos diz o narrador, mantenha os olhos do menino voltados para *dentro* da imaginação fantasmagórica, a “e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta” (COLLOT, 2018, local. 191). Sendo assim, a *e-moção* (grafada com “e” prefixado) — ou, se preferirmos, a invenção — se manifesta, externamente, nos movimentos descoordenados da criança que não respeita as “cercaduras naturais” dos objetos que compõem o espaço em que vive. O sonâmbulo percorre a realidade como se fosse um pássaro que voa em céu aberto, sem se preocupar com as arestas de uma parede fria e concreta. Contudo, embora as barreiras sejam quase imperceptíveis ao olhar fantasioso do garoto-pássaro, elas não deixam de existir. Assim, o voo livre é interrompido quando as pernas e os braços se chocam com o chão ou com algum objeto que, no real, emoldura a paisagem de sua

casa na província. Com a queda, o pássaro pode ter o corpo ferido e suas asas, que antes alçavam voos altos, podem se despetalar e tingir de sangue (“Quando a perna, o braço ou a cabeça se machucam, ele grita e chora”).

Não raro, nos deparamos com algum passarinho que, ao sobrevoar a cidade, acaba batendo a cabeça em uma janela de vidro, por exemplo. O atrito faz com ele caia, fique um tempo no chão e, na melhor das hipóteses, se recupere e saia voando novamente. O voo após a queda tende a ser desequilibrado, pois a ave segue um pouco “tonta”, mesmo que não tenha se ferido gravemente. É isso o que acontece com o menino sonâmbulo de Formiga. Os tombos podem atordoá-lo, mas nem sempre chegam a machucá-lo. Quando não há dor, o pássaro provinciano dá continuidade a seus voos, tornando-se personagem, inclusive, dos quadrinhos do gibi e da tela branca (sem molduras, isto é, sem barreiras) do cinema. Entre matéria e *emoção*, o sonâmbulo trilha no entre-lugar do inventado e do real, percebendo a realidade (ou sendo por ela percebido) a partir das sensações corporais. Afinal, ele está habituado a (sobre)viver entre *fronteiras contaminadas* pela arte e pela vida, pela dor e pela alegria, pela ausência e pela presença, pelo corpo e pelo afeto, num hibridismo que o transforma num *eu* capaz de alçar voos tão altos quanto a imaginação e os sentidos lhe permitirem.

Decerto, o corpo é o *corpus* de *Menino sem passado*, pois o menino traz em sua própria pele as cicatrizes da morte materna. Sendo assim, o narrador reflete sobre a palavra “eclâmpsia”, que passou a compor seu vocabulário, inscrevendo-a numa página cruel e solitária de sua história de vida:

“Eclâmpsia” — tenho certeza absoluta de que, desde a mais tenra idade, o som dessa palavra me é familiar, embora seu significado nunca tenha sido explicitado em conversa.

Quando a palavra “eclâmpsia” ganhou significado, juntos passaram a me perseguir como matilha de cães raivosos. As dentadas virtuais dos animais, eu as sinto no corpo como se reais. As feridas se foram.

Trago na pele as inúmeras cicatrizes da eclâmpsia materna (SANTIAGO, 2021a, p. 78).

O parto, em geral, é associado à ideia do nascimento, ou seja, de um novo corpo que chega para habitar o mundo e uma família. No caso de Silviano Santiago, contudo, o parto é um símbolo duplo: é a vida de um à custa da morte de outro. Para que o irmão caçula (Haroldo) viesse saudável à vida, o corpo da mãe (Noêmia Farnese) precisou travar batalhas contra a eclâmpsia para, ao fim, ser vencido pela doença, tornando-se um corpo morto. Em outras palavras, o parto foi, em si, o revés do parto, na medida em que teve como fruto morte-e-vida. É essa condição de morte-e-vida, é o corpo sacrificado da mãe que se desdobra nos

tombos e nos machucados do menino que se torna inimigo número um dos objetos pontiagudos:

A ignorância sobre o significado do sacrifício da mãe — do parto como morte, da morte como perda para mim e para todos, pai, irmãos e irmãs — me joga para a indeterminação das saliências concretas e inesperadas do mundo que me rodeia. [...]

O Justiceiro me cega e me conduz para além dos limites violentos da realidade, que me cerceiam. Escorrego, levo tombo, machuco-me, bato com a cabeça ou com os braços em objetos de ferro. Sob o magistério do Justiceiro todo objeto do entorno do meu corpo é pontiagudo e é arma e machuca o menino que caminha pelas ruas de Formiga como um sonâmbulo. Toda saliência ferina que salta do entorno do meu corpo relembra — pela reafirmação da dor — o sacrifício da morte e injeta o complexo de culpa na consciência em formação. Culpa por ato que não foi cometido por mim, mas do qual participo por interposta e fraterna figura (SANTIAGO, 2021a, p. 240-241).

Reafirmando a dor da mãe e a dor de tê-la perdido, o formiguense sente o próprio corpo latejar e sangrar nos campos de batalha europeus, fuzilando soldados nazistas e vivendo entre trincheiras. No entanto, a fantasia não destoa tanto da realidade, uma vez que, desde o sacrifício materno, a vida do sonâmbulo se transformou em um verdadeiro campo de batalhas, no qual seu corpo, seu coração e seu afeto foram lançados às trincheiras do luto, do sofrimento. Nos gibis em que o menino Silviano é personagem, vemos o corpo infante que, cheio de cicatrizes internas, também mancha a cena com o sangue que jorra de seus pés (Figura 6):

Figura 6 - O sonambulismo e o machucado (continua).



Figura 6 - O sonambulismo e o machucado (conclusão).



Fonte: Sam Hart (2021)/ Silviano Santiago (2021a, p. 111-114).

Sem o berço de grade protetora, o menino busca esconderijo dos soldados, assim como de sua própria família, uma família “fora da mãe”, tornando-se morador de uma “cidade fora do mapa-múndi”. Desse modo, a fabulação da vida já não encaixa o garoto na “decoração da casa do viúvo”, de tal forma que ele vive se esbarrando nos objetos, como se seu corpo portasse um ímã cuja função seria atrair as arestas pontiagudas de “toda tralha que o circunda”, rasgando a pele da criança.

Ao mirar o sangue que escorre de seus pés e as manchas enegrecidas que materializam na epiderme a natureza sublime da dor — da “arte de perder” —, o sonâmbulo é convocado a regressar para o inóspito exército da realidade, “percebendo-se no instante preciso da colisão”. Todavia, esse retorno ao real não se dá de maneira instantânea e completa, considerando que o menino permanece por um tempo ainda “embriagado” pela fantasia, tal como um bêbado sofre as consequências da ressaca alcoólica no dia seguinte. Pelas sensações corpóreas, o sujeito se reconhece como um duplo:

Ao tropeçar em pedra solta, ou ao deixar o sapato Tank colegial se encalacrar nalgum buraco e cair no chão ferindo a palma das mãos ou a

ponta dos dedos, o menino sonâmbulo ganha identidade, cidade natal e cidadania universal.

E eu me reconheço como duplo: ele-e-eu. Nós dois, um de nós com a pele sangrando (SANTIAGO, 2021a, p. 115, grifo nosso).

O machucado cria uma casca sob a qual persiste a vida inventada, esta que se mistura com a realidade empírica de um *eu* que possui identidade (nome) e cidade natal, mas sem abrir mão de sua cidadania universal, universalismo conquistado como um direito à fabulação. Pela criatividade, o menino consegue viver em qualquer lugar do mapa-múndi, porém a ferida e o sangue o fazem voltar para o real que o envolve diretamente. Nessa fusão entre real e inventado, o sujeito é “ele-e-eu” — assim grafado com os hifens que estreitam os espaços entre os pronomes, tornando-os coexistentes —, é uma subjetividade construída na e pela duplicidade, na qual um desses dois sujeitos está “com a pele sangrando”. Com a pele em sangue, “as partes extremas que limitam o corpo infantil passam a existir de maneira concreta e uma vez mais o menino é julgado destrambelhado” (SANTIAGO, 2021a, p. 115).

Dando motricidade à invenção, o corpo nos permite ler os sentimentos que invadem e recriam o formiguense. Acerca disso, vale retomarmos o pensamento de Merleau-Ponty (1999) sobre a cólera. Na perspectiva merleau-pontyana, o gesto corporal não representa a cólera, ele é o próprio sentido da cólera: “[...] eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251). De maneira semelhante, em Silviano, os gestos corporais, os movimentos, as feridas e as quedas não nos fazem pensar na dor experimentada pelo menino, eles são a própria dor.

Sendo assim, a dor é lida no gesto, no corpo atravessado por dolorosas feridas que cedem lugar aos machucados recentes e que cicatrizam ao serem banhadas com água oxigenada. Por isso, o narrador nos diz que “a coroa do herói nas histórias em quadrinhos não é de espinhos, é de feridas que ressecam à medida que outras e mais outras são abertas e ganham ar livre, água oxigenada, iodo, casquinha negra” (SANTIAGO, 2021a, p. 115).

Como as camadas da pele em processo de cicatrização, o discurso do menino sem passado também apresenta diferentes enxertias. No trecho (extenso, porém necessário) que destacamos a seguir, podemos observar o transitar sonâmbulo do personagem por entre a ficção e a realidade, no qual o corpo é um mediador incontornável:

O piano da irmã mais velha. Ele fica na sala de visitas. [...]

Na sala de visitas e em algum lugar no campo de batalha, um piano começa a tocar “La cumparsita” e Hilda, sua irmã, começa a cantar o

conhecido tango argentino. O G1 não imagina a quem ela dedica a canção. *Desde el día que te fuiste/siento angustias en mi pecho.* **Continuo a engatinhar pelo alpendre de frente da casa. Sem me levantar, tento esconder-me. Abro e empurro a porta de entrada, as dobradiças cedem. Engatinhando, com o fuzil sustentado pelos braços dobrados, atravesso a sala de espera do gabinete dentário e engatinho até a sala de visitas.**

Aproximo-me do piano.

A irmã mais velha não toca “La cumparsita”. Tinha saído para as aulas na Escola Normal. O piano me espera ansioso como a um camarada no front de batalha. Largo o fuzil no assoalho. [...]

Com as mãos, pressiono e solto os pedais, como a Hilda fica pressionando as teclas brancas do teclado. A monotonia do gesto e a melodia esganiçada e descompassada dos ruídos não me cansam, como não me cansava o barulho que as mãozinhas faziam ao tamborilar as varetas do gradeado protetor do berço. [...]

A Hilda não gosta daquele tipo de travessura. “Desafina o instrumento”, ela me diz.

O fuzileiro vigia. Vê se o soldado inimigo está à vista. Um olho nos pedais, o outro, na porta de entrada.

Quando a irmã entra sala adentro e me vê com as mãos pressionando e soltando os pedais, lá de longe ela já me promete palmada com a mão direita aberta. Dá uma pancada no ar como se na minha bunda.

Quero levantar depressa para não se pego com a mão na botija.

Levanto bruscamente a cabeça e a machuco contra a parte inferior e saliente do teclado.

À beira da fonte do Observatório, no Jardim Luxemburgo, persigo o menino de cinco anos, com um corte no couro cabeludo e o sangue a escorrer pelo rosto. [...]

Alvoroço e confusão dentro de casa. A irmã mais velha grita em socorro pelo pai. Sente-se culpada pelo susto que lhe passa. Os familiares se aproximam num vozerio desconexo. **O menino chora de cabeça baixa. Está ferido de morte. Perde a batalha na guerra contra as tropas do Eixo. Passa a mão pelo machucado, traz os dedos manchados de sangue até a frente dos olhos. Limpa a mão suja na camisa. Leva-a de volta até a ferida. Através da neblina de lágrimas, vê os dedos sujos de sangue.**

Foi atingido mortalmente. O uniforme de fuzileiro já é uma só mancha vermelha (SANTIAGO, 2021a, p. 117-118, grifos nossos).

No trecho destacado, temos a presença do piano da irmã mais velha de Silviano (Hilda). Sentada diante de seu instrumento, Hilda toca o tango argentino “La cumparsita”, enquanto seu irmão brinca nos limites da realidade e da ficção. No início da citação, já notamos a mescla entre o real (a sala de visita da casa em que o garoto mora com a família, em Formiga) e o fabulado (o campo de batalha). No cenário bélico, o menino rasteja pelo chão carregando seu fuzil e mantendo os olhos fixos no soldado inimigo. Com o escudo protetor do piano, o sonâmbulo direciona um dos olhos para os pedais e outro para a porta de entrada, estrategicamente preparado para atacar, caso preciso. De forma brusca, ele se levanta e, por descuido, machuca a cabeça na parte inferior do teclado (cenário real). Diante da cena, o narrador persegue o menino (a si mesmo) de cinco anos que possui um corte no couro

cabeludo, o qual faz com que o sangue desça pelo seu rosto. Ao ver o irmão ensanguentado, Hilda pede ajuda aos adultos, enquanto o garoto se sente derrotado e mortalmente atingido pelos soldados inimigos. Ele limpa as mãos sujas de sangue na camisa e toca a ferida em sua cabeça, reconhecendo-se, novamente, um duplo, um ele-e-eu. O corpo do fuzileiro, agora, é vestido por um uniforme que “já é uma só mancha vermelha”.

Assim, com um olho lá (na invenção) e outro cá (na realidade), Silviano Santiago reconstrói a si como um personagem cuja coroa é feita de feridas — conforme sinalizamos antes — e, ao fazer isso, nos permite experimentar a leitura como uma maneira de exercitar os sentidos de nossos corpos.

No capítulo “Memória: modos de usar”, Wander Melo Miranda (2008) discute as modulações que há entre experiência pessoal e experiência literária em Silviano Santiago. Nesse entremeio, o corpo é entendido como linguagem, como memória. Desse modo, as reminiscências se delineiam como “*dobra*, um dispositivo da escrita em que o sujeito e o texto indiciam um aquém da palavra — o corpo que se dá então a ver como linguagem” (MIRANDA, 2008, p. 98). A memória como “*dobra*” nos remete à imagem da cicatriz, tão presente na pele infantil do menino formiguense que parece mais familiar ao chão e às feridas do que ao equilíbrio de um corpo que, raramente, escorrega e cai.

As memórias do menino sonâmbulo são lidas e reescritas, também, como uma dobra espessa de vivências que, de tão intensas, deixaram marcas definitivas no corpo. Olhar para cada cicatriz é o que propicia a nós leitores atravessarmos a materialidade pálida da página do livro e compartilhar da dor do garoto, como se o sangue que pinta seu corpo respingasse em nossas mãos que folheiam o livro.

Como se sonâmbulos, a experiência de leitura se apresenta como experiência de vida, na medida em que nós leitores somos descolados da realidade e lançados ao universo da imaginação. Quando lemos *Menino sem passado*, reconhecemo-nos numa luta entre subjetividades que parte das lembranças e identidades do menino e chega a nós, invadindo-nos de uma forma que somente a arte não fascista — para recuperar expressão de Silviano Santiago (2013) —, que preza pela liberdade de sentir e de interpretar, é capaz de invadir. Afinal, a literatura só existe quando há conflito, quando há deslocamentos de perspectivas e emoções que nos conduzem, em diferentes graus, à (auto)reflexão.

No livro *Em Liberdade*, Silviano Santiago nos fala sobre essa leitura-conflito:

A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito

romanesco é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo da sua circulação pela sociedade. Encontrar no romance o que já se espera encontrar, o que já se sabe, é o triste caminho de uma arte fascista, onde até mesmo os meandros e os labirintos da imaginação são programados para que não haja a dissidência de pensamento. A arte fascista é “realista”, no mau sentido da palavra. Não percebe que o seu “real” é apenas a forma consentida para representar a complexidade do cotidiano (SANTIAGO, 2013, p. 125-126).

Nessa luta de subjetividades, o personagem híbrido de Silviano relembra a ocasião em que, sentado à poltrona do Cine Glória, *assistia ao e protagonizava no filme Comboio para o Leste*, em que vivenciou o torpedeamento do *Northern Star*. Com seu navio bombardeado pelas tropas inimigas, o menino e seus companheiros são resgatados, “sujos e maltrapilhos”, em meio ao oceano Atlântico Norte, por um avião que sobrevoava a área. Nesse exercício de sobrevivência, mediado pela imaginação, o formiguense sente seu corpo pesar e levitar, relutante em retirar os olhos das telas do cinema. Ele não quer abandonar seus camaradas de batalha em pleno bombardeio, mas Sr. Franklin, o dono do Cine Glória, insiste em retirá-lo de cena ao tocar suavemente o ombro do garoto. O tato traz o menino de volta à realidade, fora da guerra, longe dos destróieres, desgrudando o corpo infantil da imaginação e o expulsando do filme:

Ainda sentado na poltrona, eu me vejo extático. **Deixo o filme formigar na imaginação.** Isso a que se chama a vida cotidiana dos soldados durante a guerra pulula que nem formigas corredoras que carregam folhas gigantescas às costas e, no entanto, se conglomera na alegria da vitória de todos os minutos, de todas as horas sobre os obstáculos aparentemente mortais. **No barco salva-vidas, sujos e maltrapilhos, com fome e sede, já cúmplices da morte em pleno oceano Atlântico Norte, somos salvos por obra do acaso.** [...] Um avião passa nos céus. O piloto foi informado sobre o torpedeamento do *Northern Star*. Ele nos enxerga perdidos em mar alto. Pelo rádio de bordo aciona um destróier. O comandante muda imediatamente a rota. Somos resgatados. [...]

Não quero desgrudar os olhos da tela branca iluminada, sem imagens em preto e branco.

Você busca outro filme. **Meu corpo pesa e levita.** Estou a auscultar um sentido para o filme... — **as mãos gentis do seu Franklin tocam meu ombro pelas costas.** Ele me pergunta se quero que ele me acompanhe até em casa. Ela fica aqui ao lado. **Aceito o convite que me desgruda da imaginação a formigar e expulsa meu corpo do filme. Seu Franklin me entrega de volta à família** (SANTIAGO, 2021a, p. 148-149, grifos nossos).

Ao ouvirmos ruídos externos, ao sermos tocados por um feixe de vento ou por uma mão alheia que nos pega pelo ombro, tal qual o Sr. Franklin fez com o menino sonâmbulo que estava imerso na sala do cinema, somos chamados de volta à realidade. Nesse transe

sonâmbulo, continuamos ainda por um tempo com o olhar turvo de imaginação. A aridez e o pragmatismo do real não conseguem, embora tentem, anular por completo o nosso olhar já lubrificado pela fusão de sentimentos, sentidos, fabulações e cicatrizes que experimentamos no ato da leitura. Leitores de *Menino sem passado*, nossa visão sobre o mundo, sobre as pessoas e sobre nós mesmos é permanentemente modificada com um brilho que beira o fascínio e o desencanto.

O fascínio nos vem com a sensibilidade encontrada na escrita das memórias de/por Silviano, lançando-nos a um universo em que a inventividade dá sentido à vida. O desencanto surge da própria condição humana que, marcada pela incompletude, não encontra palavras capazes de recuperar uma imagem do sujeito. Paradoxalmente, o fascínio ressurgue também dessa incompletude que nos constitui como uma comunidade humana que, incapaz de se reconhecer unívoca, consegue criar outras vidas e outras sensações para o vivido e para o que há de vir. Se fôssemos completos, a palavra nos bastaria. Por sermos inacabados, a palavra nos recria em fios extensos que nunca chegarão a se encontrar, o que nos conduz ao infinito, este que é alimentado pelo desencanto de ser quem e como somos (ou pensamos ser).

Entre tantas quedas, o narrador-personagem nos ensina que o corpo é um arquivo de memórias, já que as cicatrizes que se desenham em sua pele representam as inúmeras tentativas de amenizar a dor da falta da mãe. As feridas são memórias de um corpo vivo, em movimento, que cai e se machuca, mas que tenta, diversas vezes, se reerguer. Afinal, para o menino sonâmbulo, “a arte de perder não é nenhum mistério”.

Diante do exposto, pensaremos de forma mais acentuada, no próximo capítulo, sobre como Silviano Santiago dialoga com as perdas e as ausências de sua vida, compreendendo a figura materna como uma *falta que ama* e a paterna como uma presença-ausência. Nesse caminho, também estabeleceremos alguns entrelaçamentos de Silviano com a poesia de Drummond, sobretudo a de *Alguma Poesia*, livro no qual o itabirano versa acerca de sua infância.

4 CAPÍTULO 3 – SILVIANO SANTIAGO: SOBREVIVENDO ENTRE PERDAS E AUSÊNCIAS

Entre areia, sol e grama
o que se esquiva se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.

(Carlos Drummond de Andrade em *A falta que ama*).

4.1 A figura materna: uma *falta que ama*

Quando ouvimos ou lemos a palavra “falta”, logo a colocamos em relação de sinonímia com “ausência”. Entretanto, em *Menino sem passado*, a “falta” da figura materna é compreendida sob um viés distinto que nos leva a desconstruir noções preconcebidas que temos acerca desse vocábulo. Para Silviano Santiago, a morte não tornou sua mãe ausente em sua vida. Ao contrário, com a morte empírica, a presença materna se reconfigura de maneira espectral, fazendo-se excessivamente presente, como uma *falta que ama*. Em entrevista ao *Estadão*, Silviano Santiago (2021b) explica que:

Em minhas memórias, a mãe não representa ausência. Ao contrário, é presença excessiva, que foi esvaziada pelo acaso da morte prematura. É falta que ama. Daí vem sua aura silenciosa, a dominar a vida vivida do menino. E também seu valor extraordinário na vida escrita do adulto (SANTIAGO, 2021b, n.p, grifo nosso).

Essa ideia da *falta que ama* estabelece um diálogo intertextual com o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade⁴¹, conforme adiantamos na epígrafe deste capítulo. Sendo assim, vale citarmos, na íntegra, o poema do itabirano para, na sequência, aprofundarmos um pouco mais nossa discussão sobre o sentido da “falta”:

A falta que ama

Entre areia, sol e grama

⁴¹ O poema foi publicado na obra *A falta que ama*, de 1968. Neste trabalho, citamos a edição de 2015, feita pela Companhia das Letras.

o que se esquivava se dá,
**enquanto a falta que ama
 procura alguém que não há.**

**Está coberto de terra,
 forrado de esquecimento.
 Onde a vista mais se aferra,
 a dália é toda cimento.**

A transparência da hora
 corrói ângulos obscuros:
 cantiga que não implora
 nem ri, patinando muros.

**Já nem se escuta a poeira
 que o gesto espalha no chão.
 A vida conta-se, inteira,
 em letras de conclusão.**

Por que é que revoa à toa
 o pensamento, na luz?
 E por que nunca se escoia
 o tempo, chaga sem pus?

O inseto petrificado
 na concha ardente do dia
 une o tédio do passado
 a uma futura energia.

**No solo vira semente?
 Vai tudo recomeçar?
 É a falta ou ele que sente
 o sonho do verbo amar?** (ANDRADE, 2015, p. 11-12, grifos nossos).

Relacionando o poema de Drummond à presença-ausência da figura materna na obra de Silviano Santiago, entendemos que amar aquilo que nos falta, que nos foi roubado pela morte, é “procurar alguém que não há”, alguém que “está coberto de terra” e “forrado de esquecimento”. No entanto, embora a morte desencadeie a sumarização da vida, resumindo uma vida inteira a “letras de conclusão” que compõem o epitáfio inscrito no jazigo frio e concreto, a pessoa falecida pode “virar semente” e ser replantada em nossa memória. Com a morte da mãe, Silviano a refaz em suas lembranças e em seus afetos, transformando a “falta” em um lugar de presença do amor fraterno daquela que sacrificou a própria vida em prol do nascimento do filho caçula (Haroldo). Muito além da morte, da lápide, do luto e do esquecimento, as memórias de Silviano Santiago mantêm a mãe viva, presente em cada segundo de sua existência, seja na infância, na fase adulta ou na velhice.

Não por acaso, a figura materna é tema recorrente na produção ficcional de Silviano. Fazemos um parêntese para refletir sobre *O falso mentiroso: memórias* (2004b). Essa narrativa é construída a partir das lembranças duvidosas de Samuel (protagonista e narrador), o qual busca sua origem e sua filiação: “Caí de paraquedas entre os Carneiro, no lado materno, e entre os Souza Aguiar, no lado paterno. Samuel Carneiro de Souza Aguiar” (SANTIAGO, 2004b, p. 21). O narrador, nos primeiros capítulos, nos fala de sua “falsa mãe”, Dona Ana Carneiro, e de seu “falso pai”, Dr. Eucanaã de Souza Aguiar, e apresenta ao leitor, no terceiro capítulo, possíveis versões para o seu nascimento, todas falsas e verdadeiras.

Na primeira versão, temos a adoção ilegal do bebê pela família Souza Aguiar. A adoção teria ocorrido por meio de um complô entre o obstetra, duas enfermeiras e os “falsos” pais. Para tanto, o narrador revela que a data de seu nascimento é, na verdade, o dia em que chegou à casa dos pais adotivos, não quando saiu do ventre de sua mãe verdadeira: “O dia do meu nascimento na certidão é a do meu renascimento na casa dos meus pais. Os falsos. Nasci e morri aos dezenove dias de vida no berçário da maternidade” (SANTIAGO, 2004b, p. 48). Com isso, o bebê original teria nascido no dia 10 de setembro, ao passo que Samuel (o bebê cópia) teria nascido no dia 29 de setembro, com uma lacuna de 19 dias entre um e outro.

Na segunda versão, Dr. Eucanaã é o “pai verdadeiro”, um polígamo que colecionava amantes. Samuel teria, assim, sido fruto de um relacionamento adúltero do pai com uma das amantes, a possível “mãe verdadeira”, amiga da família. Como a “falsa mãe” não podia engravidar, ela aceitou o adultério do marido e se tornou “mãe” de Samuel.

A terceira versão circulara na família da mãe por “pura maldade, fruto de inveja e cobiça das irmãs parideiras” (SANTIAGO, 2004b, p. 61). Nessa terceira hipótese do seu nascimento, a mãe (infértil) teria simulado a gravidez utilizando uma almofada e, dessa farsa, o menino teria nascido milagrosamente. Nessa versão, ancorada na farsa e no milagre, há mobilidade entre a verdade e a mentira, mobilidade esta que dá lugar à quarta variante.

A quarta versão é considerada pelo narrador como a mais trágica e triste, pois a mãe teria morrido para salvar o filho. O bebê, órfão, acabou sendo “adotado por papai e mamãe, os falsos” (SANTIAGO, 2004b, p. 65).

Às quatro hipóteses anteriores é acrescida, ao final do livro, uma quinta. Esta coloca em dúvida toda a narrativa, pois mescla dados biográficos de Silviano Santiago: “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” (SANTIAGO, 2004b, p. 180). Embora esses dados sejam reais e verificáveis, o narrador afirma que essa versão é tão inverossímil que ele nunca pretendeu explorá-la (SANTIAGO, 2004b).

De fato, como já discutimos, Noêmia Farnese (a mãe biológica de Silviano Santiago) morreu para dar à luz seu filho Haroldo. Em *Menino sem passado*, há uma passagem que nos mostra, de modo mais explícito, três momentos que estabelecem uma virada brusca na vida do menino Silviano: (1) a mãe ainda viva, no quarto de dormir; (2) a cama de casal ocupada apenas pelo pai; e (3) a mudança para o quarto da Sofia:

“Não precisa ir lá ver se ele está dormindo. O Vaninho dorme que nem anjo”, mamãe repete.

Não estou dormindo.

Pareço que estou dormindo.

Pareço anjo.

Não sou anjo.

De manhã cedo, não vejo a mamãe deitada na cama. Só vejo o papai. Ele acorda sozinho. Para onde é que ela foi? Não se preocupe, Vaninho, sua mãe viajou. Foi visitar a mãe, em Pains. Está tudo bem. Ela passa bem. No domingo ela já volta pra casa.

As coisas são como não são. São como não queremos que sejam. [...]

Tranquilo-me, embora já não durma no berço de gradeado retangular nem no quarto dos pais. **Passo a dormir numa cama de solteiro, no quarto da Sofia. Um bebê chorão está dormindo no meu berço.**

Não gosto (SANTIAGO, 2021a, p. 84, grifos nossos).

Durante a noite, a mãe (Noêmia) diz ao esposo (Sebastião) para não se preocupar com o sono do filho, afirmando que “Vaninho dorme que nem anjo”. Contudo, o menino, que “parecia estar dormindo”, consegue ouvir a voz da mãe. O fato de a criança estar acordada pode ter sido uma dádiva ou um castigo, pois foi o que permitiu com que “Vaninho” escutasse, pela última vez, as palavras de sua mãe. Na manhã seguinte, ao despertar, o garoto — que até o momento dormia no berço que ficava alocado no quarto dos pais — olha para a cama de casal e percebe que o lado reservado para a mãe estava vazio. Apenas o pai permanecia deitado. Para amenizar o trágico acontecimento da morte de Noêmia, o pai de Silviano busca um eufemismo para mascarar a dura verdade, dizendo ao filho que sua mãe havia viajado para visitar a mãe (avó de Silviano), em Pains, e que domingo já estaria em casa de novo. Entretanto, Noêmia não retorna para casa e o lado vazio na cama de casal é preenchido pela *falta*. O menino Silviano, por sua vez, é realocado para uma cama de solteiro no quarto da Sofia, pois o seu berço passou a ser ocupado por um “bebê chorão”, por Haroldo, por quem a mãe sacrificou a própria vida.

Sem a mãe biológica (original), Silviano Santiago precisou conviver com as cópias dela, isto é, figuras femininas responsáveis por criar, zelar e amar as crianças órfãs. Na narrativa, temos, em especial, três cópias da mãe: (1) Sofia D’Alessandro, (2) Hilda e (3)

Jurandy. Importa frisar que todas essas mulheres foram apenas cópias da mãe e que “nenhuma cópia será a figura original” (SANTIAGO, 2021b, n.p), elas apenas reforçam a presença da mãe morta.

Com o falecimento de Noêmia Farnese, em 6 de abril de 1938 (aos 36 anos), Sebastião Santiago contrata uma imigrante, nascida na Itália, para ser a guardiã de seus filhos. Sofia D’Alessandro foi, portanto, a primeira mulher a ser “cópia” da figura materna, suprindo, até certo ponto, a carência dos órfãos pelo afeto perdido da mãe. Haroldo e Silviano dormiam no cômodo que foi intitulado “o quarto de Sofia”, no qual partilhavam da companhia da babá. Esse quarto foi, inclusive, o cenário das inúmeras quedas do menino sonâmbulo, conforme discutimos no capítulo anterior, e Sofia foi espectadora de cada hematoma que surgiu no corpo da criança franzina e órfã. A guardiã ajudou a curar as feridas da pele do garoto formiguense e ofereceu a ele um olhar fraterno, um carinho próximo ao de mãe.

Sofia permaneceu na família até 1942, poucas semanas antes do segundo casamento do viúvo. Silviano e Haroldo, a partir de então, não souberam mais do paradeiro da babá, apenas tiveram que lidar, mais uma vez, com o sentimento da perda. A memória dos tempos em que viveram junto à Sofia não foi apagada da mente dos meninos. Na lembrança infantil dos dois, restou a saudade de tê-la sempre por perto. Acerca disso, nos diz o narrador:

Pouco antes do segundo casamento do papai, a Sofia desocupa seu quarto e deixa nossa casa. Os dois meninos são abandonados à própria sorte. Aguardam a anunciada entrada da madrasta em casa. “Já podem dormir sozinhos, estão bem crescidinhos”, é o que o papai nos diz, justificando o súbito desaparecimento da guardiã.

Nosso quarto conserva o nome da Sofia. Mantê-lo como do Haroldo e meu e apelidá-lo com o nome da guardiã, cujo paradeiro nos é desconhecido, teria sido forma discreta de rebeldia contra a professora que passaria a ocupar o lugar havia muito vazio na cama de casal?

Ou o batismo do quarto com o nome da Sofia teria sido simples e inesperado, mero apêndice inconsciente à saudade que os dois órfãos sentíamos dos seus cuidados e agrados? (SANTIAGO, 2021a, p. 17).

O quarto de dormir, mesmo sem a presença de Sofia, continua sendo referendado como sendo “o quarto da Sofia”. Aliás, o nome da guardiã ressoa na memória de Silviano Santiago até sua velhice. Ele ainda conserva a curiosidade de saber qual foi o destino de sua babá. Nesse sentido, o narrador revela:

Às vezes, deparo com o sobrenome D’Alessandro em página de jornal ou de revista. Afasto os olhos do papel. Respiro fundo e suspiro. Pergunto-me se ela teria se casado e se ainda teria parente vivo. Pergunto-me se a pessoa

nomeada na matéria seria irmão, irmã, filho ou filha (SANTIAGO, 2021a, p. 15).

No período em que permaneceu na família Santiago, Sofia compartilhou suas responsabilidades “maternas” com a irmã mais velha dos órfãos: Hilda. Como irmã, isto é, possuindo o mesmo sangue das demais crianças, Hilda era mais do que uma “cópia”, era a única candidata apta a ser “substituta” da mãe.

A Hilda, já adolescente, advoga a condição de primeira e única substituta graças aos sentimentos maternos que dispensa ao bebê, ao recém-nascido e aos irmãos mais novos do que ela, todos órfãos. Traz as qualidades indispensáveis para assumir legitimamente a condição de liderança feminina na casa. Em relação à sua superioridade sobre a Sofia, conta a corrente do sangue. Hilda passa a dispensar carinho e amor de mãe ao Haroldo e a mim — destaco-nos do conjunto. Ela ainda não pode imaginar que é o segundo casamento do papai que a fará perder definitivamente o lugar que passageira e fraternalmente compartilha com a Sofia (SANTIAGO, 2021a, p. 254).

Assim como Sofia, Hilda viu seu “posto de mãe” ser estremecido pela chegada de Jurandy. Os irmãos foram cativados pela madrasta, a qual trouxe caixas de chocolate para presenteá-los, recuperando sorrisos que, desde a morte de Noêmia, não se manifestavam nas feições infantis. Dessa maneira, Hilda

Perde a condição de substituta na noite em que a professora Jurandy nos visita pela primeira vez e presenteia os dois meninos órfãos com caixas de cigarrinhos de chocolate. Quando a Hilda enxerga o retorno do sorriso no semblante dos dois irmãos menores, ela, o Haroldo e eu, nós três perdemos o afeto estreito que nos diferencia e nos resguarda dentro da família Santiago. Na casa da rua Barão de Pium-i, a esposa renasce para o viúvo e, do matrimônio, irrompe a mãe dos enteados e dos futuros filhos. Em matéria de família, nada tem fim. Tudo se prolonga. A irmã mais velha volta a ser parte duma família incompleta a se completar (SANTIAGO, 2021a, p. 254).

Como dito no trecho citado, Jurandy não é apenas a terceira “cópia” da mãe para os enteados, ela é também a “cópia” da esposa para Sebastião Santiago. Dessa maneira, ela chega para ocupar dois lugares na família, incluindo o espaço vago na cama de casal. Interessa observarmos que a madrasta é apelidada de “Jura”. No contexto da narrativa, “Jura” é bastante polissêmico, considerando que pode remeter, para além da abreviação do nome próprio, à ideia de juramento. O juramento se refere, como sabemos, a uma promessa, a um compromisso selado com seriedade. Na obra, a madrasta, pelo laço matrimonial com o viúvo, diz sim não só ao esposo, mas também aos filhos dele que, por extensão, se tornam seus

filhos. Sendo assim, ela “jura” viver com o marido e com os enteados na saúde e na doença, na alegria e na tristeza, na riqueza e na pobreza, até que a morte os separe. Todavia, não foi preciso que a morte viesse, de novo, segregar a família. Bastou a chegada do primogênito de Jurandy e Sebastião (Rodrigo) para que os meninos órfãos, com destaque para Silviano e Haroldo, fossem mais uma vez assolados pela perda materna. “Jura”, rompendo o juramento, se torna uma mãe muito dedicada ao filho legítimo, recém-nascido, não dividindo sua atenção com os órfãos. Com isso, ela “se distingue da mãe de que é cópia” (SANTIAGO, 2021b, n.p).

Ao contrário de Noêmia que, embora morta, está sempre presente, Jurandy, apesar de viva, não é já tão presente na vida dos enteados. Nessa linha, após terem perdido Sofia D’Alessandro, a guardiã de cabelos ruivos, e Hilda, a irmã mais velha, os garotos se veem diante de uma nova perda: a de Jurandy. Acerca disso, discorre o narrador: “Terei uma única certeza? Tenho. Por três vezes carente do amor materno” (SANTIAGO, 2021a, p. 54).

Nesse ponto, podemos nos questionar o porquê de o narrador afirmar ter perdido o amor materno três vezes, e não quatro. Entretanto, em nossa leitura, essa conta não inclui Noêmia Farnese (a mãe original), já que, apesar das três tentativas, ela é insubstituível. Aliás, as três cópias maternas só serviram para intensificar a *falta que ama* da mãe biológica. Afinal, “pelas cópias, a arte de perder desvenda e preserva a presença silenciosa da mãe morta” (SANTIAGO, 2021b, n.p). Assim, o amor materno de Noêmia nunca deixou de existir, embora sua ausência empírica seja um traço presente na alma e na pele dos filhos. Em outras palavras, mesmo morta, a mãe verdadeira nunca abandonou por completo sua prole, ao contrário de Sofia, Hilda e Jurandy.

Palmilhando caminhos entre perdas, faltas, esperanças, afetos perdidos e reconquistados, Silviano Santiago, ainda menino, começa a perguntar a si mesmo o sentido da palavra “mãe” e da palavra “amor”, uma vez que esse par mãe-amor é o que marca suas vivências e sobrevivências. No livro *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, publicado pela primeira vez em 1978⁴², nos deparamos com o poema “Palavras abstratas”, o qual passamos a citar:

Palavras abstratas

Todas têm os gestos
estereotipados e sentimentais
de maternidade vicária:
a tia, a madrinha, a vizinha,
a irmã mais velha, a babá,

⁴² Neste trabalho, utilizamos a 2ª edição do livro, publicada 10 anos após a estreia, em 1988.

a madrasta, etc.

A criança apenas pergunta:
o que é mãe?
assim como perguntaria:
o que é amor?
(SANTIAGO, 1988, p. 80).

O que é mãe? O que é amor? São “palavras abstratas” e, ao mesmo tempo, tão concretas, tão palpáveis, belas e dolorosas quanto uma ferida que se abre no corpo como uma rosa em botão, escarlate e espinhosa. Nessa esteira, a *falta que ama* ensina ao garoto formiguense, sonâmbulo, a visão da vida sob o viés de um paradoxo, o qual foi tomado de empréstimo de uma reflexão construída por Mário de Andrade, em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 27 de maio de 1925⁴³. Tal paradoxo foi utilizado como epígrafe do capítulo seis de *Menino sem passado*: “Por acaso já desassociou a palavra *felicidade* da palavra *prazer* e a palavra *infelicidade* da palavra *dor*?” (ANDRADE, 1988, p. 53, grifos do autor).

Nosso pensamento, em geral, é organizado em pares, em dicotomias. Por conta disso, é um exercício bastante desafiador não contrapor a dor ao prazer e a felicidade à infelicidade. No entanto, o que Mário de Andrade ensina a Carlos Drummond e, por extensão, a Silviano Santiago, este que, agora, passa a nos ensinar, é que a vida não é uma mera contraposição de elementos e sentimentos antagônicos. Quando desdobramos faces que nos são apresentadas, a priori, como opostas, conseguimos perceber nuances que nos lançam a uma resultante: a de que “a própria dor é uma felicidade”. Leiamos o que diz Mário de Andrade (1988):

No *Losango cáqui* eu escrevi um pensamento que não é a síntese, mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: “A própria dor é uma felicidade”. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor, qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu conheço por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor me faz sofrer, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade (ANDRADE, 1988, p. 49).

Como dissemos, essa ideia mariandradina é posta em pauta, de maneira mais explícita, no sexto capítulo de *Menino sem passado*, capítulo este intitulado “O tio Mário”. Tio Mário é a recriação de Mário de Andrade como um personagem de Silviano Santiago. Mais do que isso, como um membro de sua família. Um sujeito estigmatizado e desprezado por todos pelo

⁴³ A carta enviada por Mário a Drummond foi inserida no livro *A lição do amigo*, publicado, em sua 2ª edição, em 1988 pela Editora Record.

fato de ser louco. No entanto, mesmo excluído pelos familiares e sendo alvo constante de chacotas, o tio desperta a curiosidade do sobrinho — o menino sonâmbulo —, que afirma: “Intriga-me e me desafia o desconcertante sorriso no rosto do tio Mário” (SANTIAGO, 2021a, p. 230). Por ter sido fadado a *conviver com* e a *viver na* loucura, o tio ensina ao garoto que a vida consiste no desatar de dicotomias, fazendo-o entender que o sofrimento e a felicidade caminham juntos, e não em veredas segregadas. O sorriso é, pois, o que marca a desassociação da dor com a infelicidade e do prazer com a felicidade.

O tio Mário é a imagem da dor de viver e é, ao mesmo tempo, o sorriso silencioso que o libera e o liberta de todas as pessoas que dele se avizinham para desdenhá-lo ou maldizê-lo.

Seu sorriso é ponto de interrogação sobre a morte sacrificial da mãe e sobre a vida do menino machucado pela infelicidade da perda.

O sorriso do tio Mário golpeia ao sobrinho na infância sonâmbula, angustiando-o, intrigando-o e o desafiando pelo resto da vida. **Ao me dar a primeira lição sobre a arte de viver em dor/alegria, seus lábios entreabertos aliviam o sonambulismo em que vivo** (SANTIAGO, 2021a, p. 231, grifos nossos).

Desse modo, é com o tio Mário que a criança aprende que é possível, sim, sorrir e seguir a vida, apesar de tantas dores, perdas e vazios. A sobrevivência, e tudo o que ela demanda, golpeia inúmeras vezes o menino, mas o sorriso do tio louco o impede de ir à nocaute, trazendo a lição da “arte de viver em dor/alegria” ou, em termos bishopianos, o ensinamento da “arte de perder”. Assim sendo, o narrador sustenta que “é compreendendo o tio Mário que me compreendo” (SANTIAGO, 2021a, p. 227). É pelo sorriso esboçado no rosto do insano sujeito que o formiguense aprende as dores e delícias de viver e conviver com a morte prematura da mãe.

Em síntese, com Mário de Andrade (ou “tio Mário”), Silviano Santiago percebe que a vida é um duplo sim: um sim à dor e à felicidade. A mãe morta foi também praticante desse duplo sim, na medida em que assumiu a dúbia afirmação do *parto* — da vida, do nascimento do filho caçula — e da *morte* — sua partida da vida e a impossibilidade de ver seus filhos crescerem e de estar fisicamente presente no dia a dia deles. Com isso, Noêmia disse sim ao parto e ao partir.

No conto-carta “Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos”, publicado em *Histórias mal contadas*, Silviano Santiago (2005) se reinventa como um interlocutor das conversas epistolares de Mário e Drummond. Em dado momento do texto, Santiago retoma o

Crepúsculo dos ídolos, de Friedrich Nietzsche (2006)⁴⁴, no qual o filósofo alemão se vale da condição da mulher grávida como símbolo da dupla afirmação (sim à vida, sim à morte). Nesse sentido, Silviano discorre, com base em Nietzsche, que “no ato de dar à luz uma criança estava tanto o passado quanto o presente. No *agora* da mulher parturiente havia uma afirmação triunfante da vida para além da morte e da transformação” (SANTIAGO, 2005, p. 168). Dito isso, o formiguense, performando o leitor-escritor da carta de Mário a Drummond, ressalta que o paradoxo mariandradino — “a própria dor é uma felicidade” — foi inspirado nas reflexões de Nietzsche:

[...] chego finalmente à passagem de Nietzsche onde me parece que v. se inspirou (?) para escrever a carta que enviou ao Carlos. Certo ou equivocado, não será agora que tiro o próprio da reta. Transcrevo-a para nosso uso futuro:

Na ciência dos mistérios, a dor é sagrada: e era o “trabalho do parto” que a tornava sagrada, todo o devir, todo o crescimento, tudo aquilo que nos garante um futuro exige [o grifo é dele (Nietzsche)] que haja dor... As “dores do parto” são indispensáveis à alegria eterna da criança, à eterna afirmação da vontade da vida⁴⁵ (SANTIAGO, 2005, p. 169, grifos do autor).

Entender as “dores do parto”, a dor da mãe que se sacrifica pela vida do filho, é o projeto literário de Silviano Santiago. Nas palavras de Eneida Maria de Souza (2008), é para compreender “o enigma da criação pela perda da figura materna que [Silviano] se dedica à literatura, uma forma de suplementar o vazio da origem” (SOUZA, 2008, p. 43). Esse exercício da escrita artística como suplemento ao vazio é reafirmado pelo próprio Silviano no encerramento da carta de Mário a Drummond, reescrita por ele:

Ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo todo o tempo. O enigma maior que tentei dramatizar nos meus livros é o mistério da dor inútil. A dor que advém no momento em que a mulher grávida morre das “dores do parto”, para retomar a expressão de Nietzsche, ou seja, no momento em que ela só pode dizer sim à vida através do filho que nasce. [...]

Tento compreender a dor da minha mãe na hora do parto. Uma dor *inútil*, para me valer de novo de uma expressão sua, Mário. Dor que diz sim à morte, dor inútil, que é o fundamento do seu desaparecimento da face da terra naquele instante, tantas outras vezes glorioso (SANTIAGO, 2005, p. 170).

Essa “dor inútil” da mãe é evidenciada nas fotografias que estão no livro. Aliás, o capítulo sete de *Menino sem passado*, intitulado “Fotos”, se configura como um álbum de

⁴⁴ A primeira publicação da obra ocorreu em 1889.

⁴⁵ Nietzsche (2006, p. 106).

imagens e afetos que retrata, sobretudo, o corpo ausente-presente da mãe morta. Ademais, a epígrafe do capítulo faz menção explícita à obra *A câmara clara*, de Roland Barthes, ao citar a seguinte passagem: “Resolvi tomar como ponto de partida da minha busca apenas algumas fotos, aquelas que, tenho certeza, existiam para mim. Nada a ver com um corpus: somente alguns corpos” (BARTHES, 1984, p. 19).

A câmara clara não é somente um livro sobre teoria da fotografia, pois também é uma obra em que Barthes escreve sobre a mãe morta, sobre a tentativa de se aproximar do que se tornou intangível: o corpo ausente da mãe. Vale destacar que Barthes não se refere à instituição Mãe, mas à mãe (caixa baixa), representativa do primeiro amor, do vínculo de origem. A figura materna, levada pela morte, é reencontrada, no caso de Barthes, na “Fotografia do Jardim de Inverno” (*La photo du Jardin d’Hiver*), que retrata a mãe-menina, o corpo materno que, ainda na infância, estava longe da morte.

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade da sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder [...] Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém [...] (BARTHES, 1984, p. 102-103).

As fotos podem, portanto, fazer (re)viver uma pessoa morta, já que no instante captado pela câmera o corpo fotografado ainda estava vivo. Por um lado, a imagem é capaz de ressuscitar memórias sepultadas pelo luto e pela dor, reaproximando o espectador da pessoa fotografada (do morto) e trazendo um efêmero conforto de rever a mãe que, no momento da fotografia, ainda estava viva. Por outro, há a reafirmação da perda, pois a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Sendo assim, o alívio pode ser suplantado pela angústia da consciência de que a figura materna é, de fato, apenas uma figura, um registro imagético, um espectro. Ainda assim, dirá Barthes, a foto é “uma espécie de vínculo umbilical [que] liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (BARTHES, 1984, p. 121).

Em diálogo direto com Roland Barthes, Silviano Santiago também compreende a fotografia como uma espécie de “vínculo umbilical”. A primeira imagem apresentada no capítulo “Fotos” foi capturada pela mãe, ainda viva, em 1937. Nela, vemos Silviano Santiago ainda bebê, com quatro meses de idade (Figura 7)⁴⁶.

⁴⁶ Essa foto foi utilizada na capa de outra obra de Silviano Santiago: *O falso mentiroso: memórias*.

Figura 7 – Fotografia de Silviano com 4 meses de idade.



Fonte: Acervo pessoal/*Menino sem passado* (2021a, p. 244).

Ao vermos o retrato, podemos pensar, a princípio, que o bebê está simplesmente sorrindo para a foto, obedecendo aos comandos (lúdicos) da fotógrafa. No entanto, quando somos informados pelo narrador de que a fotografia foi feita pela mãe pouco antes de sua morte, o sorriso da criança ganha novos significados. Muito mais do que sorrir para a foto, Silviano sorri por ver a mãe que está atrás da câmera e à sua frente, presente. Combinando com o sorriso, temos o olhar cintilante que mira, com atenção e afeto, o corpo vivo da mãe. Tempos depois, já adulto, Silviano revê não só a imagem de si mesmo enquanto recém-nascido, mas os olhos que viram a mãe em vida: “*Vejo os olhos que veem minha mãe viva. Revejo os olhos do menino recém-nascido que veem o corpo da minha mãe, de pé, em carne, osso e sangue, que não lembro mais*” (SANTIAGO, 2021a, p. 244, grifo do autor).

Por ser, à época, apenas uma criança com poucos meses de vida, o formiguense não se lembra com nitidez de sua mãe. Contudo, a fotografia, como dito por Barthes, repete o que, existencialmente, é irrepetível. Sendo assim, o olhar do bebê reflete a figura materna, sinaliza a posição que ela ocupava no instante da foto e supõe os gestos dela (provavelmente fazia caretas ou algo parecido para tirar um sorriso do filho). Desse modo, o olhar infantil recria a presença da mãe na memória do adulto. Já crescido, Silviano não chegou a ver frente a frente

sua mãe, mas nos primeiros meses de sua vida, sim, ele a viu: “[...] só ele [o bebê] vê o corpo dela, que eu [adulto] não vejo” (SANTIAGO, 2021a, p. 249). Nesse sentido, o registro fotográfico se configura como a reconstrução do “vínculo umbilical” para o menino-adulto órfão. Nos dizeres do narrador:

Com os olhos atuais possuo pelos olhos do recém-nascido fotografado o corpo da mamãe tal como foi visto ainda em vida. Ela esteve ali, na minha frente, naquela sala. Naquela hora, naquele minuto, naquele instante. Ali esteve e agora está aqui, no meu escritório; e para sempre estará viva nos olhos do menino nascido em 29 de setembro do ano anterior (SANTIAGO, 2021a, p. 245).

No corpo, no olhar do bebê fotografado, a mãe permanece viva e se perpetua na memória do filho já adulto. Nessa esteira, podemos notar um movimento duplo que perpassa a fotografia, já que, ao mesmo tempo em que a mãe é a fotógrafa do filho, ela também é fotografada por ele. Se alterarmos o recorte da figura acima, como o fez o narrador, teremos uma ênfase no olhar-câmera do recém-nascido (Figura 8).

Figura 8 – O olhar do recém-nascido.



Fonte: Acervo pessoal/*Menino sem passado* (2021a, p. 249).

O novo recorte amplia o olhar do infante e nos revela um “efeito rebote”. Se conseguíssemos aumentar diversas vezes o *zoom*, talvez pudéssemos enxergar Noêmia espelhada no olhar de Silviano. De qualquer forma, embora não a vejamos integralmente, a vemos de modo afetivo nos olhos sorridentes e brilhantes do bebê.

Diante disso, podemos nos perguntar — como o fez o narrador — se a foto, devido ao seu valor simbólico e afetivo, não seria uma relíquia. Se analisarmos a imagem apenas sob o plano que representa o corpo do recém-nascido, ela não pode ser entendida como uma relíquia, pois o menino ainda vive, embora já esteja em outra fase de sua vida. Entretanto, se considerarmos o “efeito rebote” do olhar da criança que fotografa o corpo da mãe morta, a fotografia se torna, sim, uma relíquia. Como narra o menino sem passado:

Se a foto não é relíquia do infante de olhar esperto e cativante, sorridente, o é da nossa mãe que, no instante luminoso do clique, está viva embora de corpo ausente na foto.

Ela está de corpo presente e plena na pupila que a deixa entrar e, num bater de pálpebras, a esconde de mim, recalçando para sempre sua imagem no fundo poço da foto e da nossa memória comum (SANTIAGO, 2021a, p. 246).

Pelo olhar do filho, objeto da foto, a presença da mãe se prolonga pela ausência, pela lembrança que a torna presente pelo afeto. Ela não aparece no centro da imagem, mas ela está lá, e continuará para sempre, nos olhos vivos da criança. É, mais uma vez, *a falta que ama*. Dessa maneira, o sacrifício da mãe, a sua “dor inútil” — retomando Mário de Andrade — é retratada na fotografia que Silviano, agora adulto, segura nas mãos. Na imagem, em plano macro (Figura 7), o formiguense vê um registro de si, de sua infância. Em plano micro (Figura 8), Silviano revê, com outros olhos, o olhar do recém-nascido, o seu olho-câmera que registra, com nitidez fraterna, o corpo da mãe pouco antes de ela dizer o duplo sim: sim à vida do filho caçula e sim à morte.

Sendo, pois, um praticante experiente da “arte de perder”, o escritor Silviano Santiago compreende que “o sacrifício da mãe não é entrave. É abertura, via de passagem para o desdobramento da personalidade” (SANTIAGO, 2021a, p. 242). Nesse sentido, os olhos do infante se tornam um prisma que projeta, ao todo, seis olhos. Essa multiplicação é explicada no fragmento seguinte:

Possuo a foto do penúltimo e solitário filho de dona Noêmia, clicada no dia 29 de janeiro de 1937. Com ela tenho me contentado desde que a recebi das mãos da Hilda e, com tristeza áspera e oco sofrido, ainda me contento. **Somos um, sendo ele e eu. Somos três, sendo ele, eu e ela. Dois a dois, nossos seis olhos nos aproximam da fogueira da vida, e nos distinguem pelo momento preciso em que revivemos o segundo vivido.**

Quatro dos seis olhos ainda estão em vida e, pela imagem, são aproximados simbolicamente dos dois restantes, engolidos pela morte prematura (SANTIAGO, 2021a, p. 246, grifo nosso).

Em vista disso, a foto não representa um só sujeito, mas três: (1) o bebê que olha diretamente para a mãe; (2) o adulto que olha para si mesmo enquanto bebê e que, por extensão, vê a mãe; e (3) a mãe que registra a foto do filho sem se dar conta de que estava, já, recoberta pela sombra da morte. Como afirma o narrador, apenas quatro dos seis olhos permanecem vivos, sendo que os sobreviventes se aproximam dos outros dois não viventes. Nas pupilas dos que vivem, a falecida mãe ainda pulula com a força do amor fraterno, com a força das memórias. Nessa linha, temos a comunhão de três corpos que se unem e coexistem

na perda, na dupla relação entre amor (vida) e morte (luto): “O corpo infante em vida eterna — o corpo reprodutor morto — o corpo sobrevivente desde sempre em luto” (SANTIAGO, 2021a, p. 252).

Logo, por ser um leitor semiológico, o menino sem passado lê os corpos que estão ausentes e presentes nas imagens. Com isso, ele sinaliza que os corpos que estão ocultos do centro das fotografias não deixam de estar presentes. Eles existem, embora não sejam postos às claras. Assim, Noêmia não foi a única a ser observada pelo olhar sagaz do menino sonâmbulo. Na entrevista — outras vezes retomada neste texto — concedida ao *Estadão*, Silviano Santiago (2021b) aborda a proposta do capítulo “Fotos”, de *Menino sem passado*:

Não busco dar às fotos um corpus, ou seja, um álbum de família. Procuo ver nelas "corpos" que se exibem e outros corpos que são escondidos. Ou seja, o menino sem passado, já adulto, continua leitor no sentido semiológico. [...] **O capítulo se escreve como álbum "de" corpos. Se fosse álbum de família teria sido arrumado pelo Pai - com inicial maiúscula. O sentido de seu álbum é o de reafirmar sua marca em cada filho-homem (digo o óbvio: suas fotos negam lugar às mães e às irmãs - é o primogênito do primeiro casamento que dá à luz o primogênito do segundo casamento).** [...] **O olhar do menino sem passado está a buscar as matriarcas ausentes e as matriarcas futuras.** Elas estão de corpo escondido pelo privilégio concedido aos meninos-homens, como em Drummond e Pedro Nava, para citar os mineiros (SANTIAGO, 2021b, n.p, grifo nosso).

A partir da citação, Silviano deixa claro que seu livro não se trata de um “álbum de família”, pois não é organizado conforme postulam as “leis da família patriarcal”. De fato, a organização das imagens não serve para reforçar o patriarcalismo que exclui as figuras femininas da família (mãe, irmãs, madrasta etc.). Na fotografia de 1937 (Figura 7), como vimos, a mãe está escondida na imagem, mas o filho insiste em recuperá-la a partir de seu olhar que reflete o corpo materno. Feito isso, Silviano se contrapõe às tentativas de apagamento das mulheres nas fotos de família. Assim como problematizou a ausência da mãe, o narrador também questiona a falta da madrasta Jurandy nos registros fotográficos. Vejamos a imagem (Figura 9):

Figura 9 – Os irmãos Santiago/Farnese/Cabral.



Fonte: Acervo pessoal/ *Menino sem passado* (2021a, p. 261).

A foto data de 1943, ano do nascimento de Rodrigo Santiago, primogênito do segundo casamento de Sebastião Santiago, com Jurandy Cabral. O recém-nascido aparece no centro da imagem, no colo do primogênito do casamento de Sebastião Santiago com Noêmia Farnese. O que nos chama a atenção, e causa repugnância no narrador, é o fato de que Jurandy não aparece na foto. Não é ela quem segura o filho no colo.

Assim como minha mãe não esteve presente na foto de 1937, a segunda esposa do papai e mãe do bebê não aparece na foto de 1943. As duas mães só podem olhar e admirar os recém-nascidos. Ao centro da vida em família, as duas se ausentam para que a solidão familiar ou o colo do primogênito Santiago ocupe o lugar devido (SANTIAGO, 2021a, p. 264).

Posicionado na lateral da imagem, Silviano vê a madrasta do outro lado da câmera, excluída pela moldura patriarcal. Dessa forma, embora as mães, assim como as irmãs, estejam fora da margem do “álbum de família”, o olhar do menino sem passado insiste em buscá-las para compor seu “álbum de corpos”.

No ritmo da desconstrução da linhagem patriarcal e evidenciando a presença-ausência das matriarcas na família Santiago/Farnese/Cabral, partiremos para a próxima seção deste

capítulo. Nela, discutiremos o modo como o narrador abandona a convencional estrutura da árvore genealógica, assentada na figura do patriarca, para perceber a imagem de sua família como enxertos, isto é, como vitrais fraturados e disformes, tal como o Vitral da Catedral de Chartres.

4.2 Do sangue aos enxertos: a desconstrução da linhagem patriarcal

Como traçar a árvore genealógica de uma família se esta é composta por galhos tortos, folhas multicoloridas e frutos híbridos? Como pensar em uma organização arbórea quando não há uma só estrutura feita de tronco e raízes estáveis que sustentam todo o corpo familiar? Na esteira dessas indagações, o narrador de *Menino sem passado* abre o capítulo “Sobre genealogia e formigas” com as seguintes inquietações:

Como representar a genealogia familiar por *árvore* frondosa se as raízes, que dão origem à seiva que alimenta e sustenta tronco e galhos e os compelem a se reproduzir em folhas, flores e frutos, não sugam mais a suculenta terra natal e estão sendo replantadas numa folha em branco e estéril, que se deixa recobrir de letras impressas?

Como representar com letras impressas a seiva a alimentar o impávido tronco, que se bifurca em galho após galho, que se ramificam e reproduzem a árvore no ovário milagroso de cada flor?

Como representar a flor que se desdobra em caroço germinante a emprenhar a polpa da fruta que, maturada pelo correr do tempo de pelo sol, se torna plena e suculenta, já pronta para se abrir para a geração de semelhante e único pé de árvore? [...]

Na arriscada e gigantesca tarefa de representar de maneira genuína a árvore genealógica, a força criativa da imaginação sonâmbula será corajosa o bastante e o suficiente? (SANTIAGO, 2021a, p. 120-121, grifo do autor).

Na desafiadora tarefa de representar pela escrita sua (des)estrutura familiar, o menino sonâmbulo segue caminhando em zigue-zagues e redesenhando sua vida e a de seus familiares com palavras pouco lineares, mas muito adeptas à criatividade. Como a imagem arbórea não condiz com sua vida em família, o garoto provinciano se atenta ao trabalho do pai com o jardim de casa para, na idade adulta, recompor a seiva familiar pela linguagem literária. No jardim da rua Barão de Pium-i, Sebastião Santiago aproveita os domingos de folga, enquanto não está no consultório dentário, para cultivar roseiras e desenvolver a terra para o plantio de diferentes espécies de flores.

É válido observarmos, de antemão, que o cultivo de roseiras pode ser feito, em geral, de duas maneiras: a estaquia e a enxertia. A estaquia é a forma mais comum de cultivo. Nela, uma nova muda nasce quando um segmento da “planta-mãe” — como raízes, folhas e/ou

partes do caule — é enraizado em solo úmido. Na enxertia, por sua vez, ocorre a associação de duas partes de diferentes plantas que, combinadas, dão origem a uma nova espécie. No entanto, embora as plantas enxertadas sejam nutridas por uma seiva comum, a individualidade de cada uma é conservada. Afinal, sem os traços particulares de cada tecido, a enxertia não seria capaz de originar uma espécie distinta. Assim, com a implantação de uma rosa em outra, há uma modificação genética que propicia, na jardinagem, a remodelagem das roseiras, combinando novas cores, formas e aromas.

O pai de Silviano Santiago era um praticante da enxertia. Ele se dedicava a criar novas roseiras, fundindo mudas de variadas espécies. O viúvo olhava com cuidado o catálogo da floricultura paulista, entregue mensalmente em sua casa, e escolhia as mudas que vinham de trem até Minas Gerais para serem combinadas com outras rosas já florescidas em seu jardim. O trabalho de enxertia feito pelo pai é, como afirma o narrador, uma forma de compensar o vazio da vida matrimonial, haja vista que Sebastião havia perdido, para a morte, a esposa Noêmia. Desse modo,

A solidão do viúvo reganha alento e alguma esperança ao se tornar motivo para a compra de novas e muitas mudas de roseira para o jardim fronteiro à casa, e para o replantio delas em solo adubado. Ao inseminar com enxertos os galhos das roseiras, a vida marital, brutalmente interrompida, se complementa por atividade compensatória (SANTIAGO, 2021a, p. 134-135).

Com isso, Sebastião Santiago utiliza sua habilidade manual de cirurgião-dentista na tentativa de suplantar o luto e plantar novas flores e esperanças. Durante a semana, exercendo sua profissão, ele usa o bisturi para cortar e costurar as gengivas inflamadas dos pacientes, enxertando peles por meio de suturas. Aos domingos, com o auxílio de um estilete, “o viúvo enxerta com carinho e prazer os galhos das mais belas roseiras floridas” (SANTIAGO, 2021a, p. 135), criando rosas “nunca vistas nas redondezas” (SANTIAGO, 2021a, p. 135).

Em sua escrita memorialística, Silviano Santiago conjuga partes do passado, do presente e do futuro, bem como acontecimentos reais e inventados, criando vivências híbridas, aos moldes da enxertia. Aliás, no *Glossário de Derrida* — obra que se originou de um curso de pós-graduação sobre Derrida ministrado por Silviano Santiago na PUC-RJ, em 1975, após o crítico regressar em definitivo do estrangeiro —, nos é apresentado o verbete *greffe* (“enxerto”):

O signo escrito rompe com o contexto, isto é, com o conjunto das presenças que organizam o momento de sua inscrição, e antecipa um sintagma escrito fora do encadeamento. [...] O presente de sua inscrição permanece como marca, traço. A “força de ruptura” com o contexto anterior atém-se ao espaçamento, que permite ao signo escrito estar separado de outros elementos da cadeia interna e possibilita sua antecipação. Para Derrida, numa acepção mais ampla, o ato de escrever quer dizer enxertar (greffer), gravar. [...] Cada camada abrigando outra camada textual, que pode ser enxertada em diferentes momentos, graças a um movimento incessante de substituição de conteúdos (SANTIAGO, 1976, p. 29).

Com base na citação acima, notamos que, para Derrida, “escrever quer dizer enxertar”, na medida em que o texto escrito propõe uma ruptura com o contexto no qual se insere. Logo, entendemos que a escrita é uma forma de “suturar” ideias, textos, palavras e vivências. Assim como um médico retira um pedaço de pele de uma parte do corpo para enxertá-la em outra ou como um jardineiro combina partes de uma planta com outra de diferente espécie para criar uma muda nova que transgrida o código genético, Silviano Santiago escreve *Menino sem passado* num esquema de enxertia que mescla as leituras que fez de Jacques Derrida, a herança paterna da jardinagem e a hospedagem na obra de autores como Mário de Andrade, Murilo Mendes e, em especial, Carlos Drummond de Andrade. É pelos enxertos que o sujeito Silviano desdobra o tecido de sua grafia-de-vida e se recompõe como uma colcha de retalhos que recobre não só as memórias de sua terra natal, mas também os tempos vividos na França e nos Estados Unidos. Para tanto, o narrador observa:

Pelo enxerto feito pelo meu pai em galhos de roseira, virei galho de roseira a crescer forra do patriarcado ítalo-mineiro. A crescer alimentada pela terra que me deu à luz, sim, e por experiências imprevistas. Uma roseira forra a florir nos jardins da casa da cidade e do mundo. Produto do torrão de terra natal e liberada do seu poder. Liberada da seiva única por enxertos, **sou roseira mais artificial que natural**, ainda que repleta de rosas cheirosas, coloridas e soltas que esparramo pelos ares e pelos tempos (SANTIAGO, 2021a, p. 123-124, grifos nossos).

Como uma rosa enxertada, Silviano vai acumulando experiências pessoais, intelectuais e culturais que o transformam em um cosmopolita. Por isso, não há como narrar, na velhice, sua infância em Formiga sem contaminá-la com as vivências que o fazem um sujeito ramificado. Não há um encaixe perfeito de seu corpo em seu clã, em sua árvore genealógica alicerçada no patriarcado mineiro, pois não há como desconsiderar as partes de si que foram enxertadas, as alteridades que o constituem: “Não posso reintegrar meu corpo ao clã que deseja me assumir e que perpetuo nesta narrativa, se a ele só pertenço por ser flor produto de sucessivos enxertos físicos e sentimentais” (SANTIAGO, 2021a, p. 124). De seu corpo,

brotam “galhos-braços” que coçam e incomodam os troncos da estrutura patriarcal, que descascam a instituição paterna e que expõem o fluxo ininterrupto da seiva materna. Em outras palavras, a enxertia possibilita a Silviano desconstruir o viés patriarcal que tenta impor uma imagem engessada de sua família, evidenciando, entre outras questões, que a mãe (enquanto *falta que ama*) é uma das raízes principais que sustenta o corpo familiar e que atravessa afetivamente o seu corpo de sujeito.

Em vista disso, Silviano Santiago compreende que a metáfora da árvore genealógica, cujo símbolo é o pé de manga-rosa plantado no quintal de sua casa, não se adequa à situação de sua família. Em oposição à estrutura da grande árvore frutífera, o formiguense investe na enxertia rizomática para representar as ramificações de sua genealogia:

Ao contrário da árvore genealógica, cuja seiva parte de solo e de raízes patriarcais únicas e encaminha-se pelo tronco para, por capilaridade, se espriar pelas partes superiores do vegetal, a história de família que narro cresce por efeito de lances inesperados, zigue-zagues súbitos, entroncamentos rebeldes e suplementos definitivos. [...]

Se vier a ganhar a imagem de árvore na folha de papel, a ascendência e descendência familiar o será sob a forma de enxertos. Por desvios de rota e por enxertos inesperados e contraditórios. [...]

O enxerto interrompe, abre atalho e desvia o patriarcado de sua rota primitiva (SANTIAGO, 2021a, p. 121).

O conceito de rizoma contrasta com a ideia de uma organização hierárquica ou arbórea. Por não ser linear, o rizoma se desdobra horizontalmente, sem uma estrutura estável. Pelo fato de não ser uniforme, os enxertos rizomáticos se relacionam com diversas ramificações que extrapolam a raiz central, ocupando espaços que os ramos de uma mangueira comum não alcançam e, sequer, fazem sombra. Pensando nisso, Eneida Maria de Souza (2020)⁴⁷ assinala que o conceito de rizoma é “análogo à desconfiança quanto às raízes, às árvores genealógicas e à obediência às origens” (SOUZA, 2020, p. 72).

Desobedecendo às origens e, sobretudo, ao patriarcado, o narrador reafirma que a sua genealogia é composta por múltiplos bonsais. Os bonsais possuem troncos contorcidos que, em geral, não crescem verticalmente. Sendo assim, o bonsai pode ser lido como metáfora para rizoma, na medida em que seus galhos e folhas parecem compor diferentes núcleos arbóreos que, em conjunto, formam a arvorezinha. A árvore é única, sim, mas é ao mesmo tempo uma amálgama de ramificações que a torna múltipla. Acerca disso, Santiago narra:

⁴⁷ Eneida Maria de Souza (2020) realizou seu estudo sobre o conceito de rizoma tendo como base as discussões de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*.

Minha árvore genealógica, insisto, é duplo arremedo de árvore única e singular. É feita de multidão de galhos que, por enxerto, se multiplicam em inesperadas arvorezinhas suplementares que se reproduzem sob a forma de bonsais.

Meu corpo físico acolheu a vários e diferentes núcleos familiares que, por obra do milagre do enxerto, podem ganhar vulto graças à intervenção intempestiva de matriarcas ousadas (SANTIAGO, 2021a, p. 123).

A arvorezinha bonsai se expande ainda mais com a intervenção das “matriarcas ousadas”. A principal representante dessa ousadia matriarcal é a avó paterna, Maria Thomasia ou “Maricota”, que quebra “as tábuas da lei mineira de família”⁴⁸ ao desenrolar um relacionamento extraconjugal. Maria Thomasia era casada com José Santiago Amparado, com quem teve um filho: Sebastião Santiago. O avô biológico de Silviano possuía, na cidade de Passos, uma pousada que administrava junto à esposa. Maricota ajudava na limpeza da pousada e no asseio da cozinha. Ela era “bela como poucas moças ou nenhuma da cidade de Formiga” (SANTIAGO, 2021a, p. 176).

Sua beleza despertou a atenção do jovem fazendeiro e viajante Juca Amarante que passou pela pousada na ocasião em que seguia, com outros tropeiros, rumo à Feira de Mueres de Sorocaba. Da fricção dos olhares de Juca e Maria, despontou um novo broto na árvore bonsai, enxertando novos galhos na genealogia da família Santiago. Concedemos nossa palavra ao narrador para que possamos observar o impacto do primeiro encontro entre os amantes e a faísca que, posteriormente, incendiou o patriarca-mor, o avô Giuseppe (José Santiago):

Os olhos de José Gonçalves [Juca Amarante] buscam os olhos de Maria Thomasia e, sem se entrelaçarem, se encontram no pátio da casa de pouso. Nada dizem. Tudo falam. Os olhares se espetam um no outro, e não gritam de dor. Bocas se fecham mudas. Olhos feridos caem no chão. Cabisbaixos. Amor é ferida. Dói, e não se sente. Frontalmente, os olhares voltam a se espetar um no outro. Não gritam ai! Onde se chocam brota uma chispa. Agiganta-se e permanece invisível. Vive, ainda que os olhares se recolham. Recolhem-se sem medo de enfrentar o fogo que arde. Por honradez. Em nada atrevidos, Juca e Maria sabem sem na verdade saber que são presa da volúpia da decência, que visa ao acasalamento imediato (SANTIAGO, 2021a, p. 176-177).

Após a inicial troca de olhares, os amantes “assassinam as respectivas famílias” (SANTIAGO, 2021a, p. 177-178) ao consumarem seu romance na calada da noite. Embora a

⁴⁸ Verso extraído do poema “Beijo”, publicado na obra *Menino Antigo — Boitempo II*, de Carlos Drummond de Andrade. Tal verso é retomado, diversas vezes, por Silviano Santiago em sua narrativa.

avó tenha traído o avô biológico, Silviano insiste em narrar o amor de Juca e Maria: “Escrevo o amor de Juca e Maria no silêncio aberto pelo que desconheço” (SANTIAGO, 2021a, p. 178). Aliás, a narrativa é construída não só com sensibilidade, mas também com admiração. Silviano não demonstra rancor pelo fato de sua avó, a “matriarca ousada”, ter se relacionado às escondidas com Juca Amarante. Para ele, Juca e Maria são seus verdadeiros antepassados, pois foram eles que trouxeram o espírito de liberdade para a família e que acrescentaram o fruto híbrido, profano e sagrado, à árvore genealógica. É com os dois amantes que a roseira enxertada passa, de fato, a florescer.

O profano é o sagrado. Digo a verdade porque o sabor da vida vivida por Juca e Maria — sabor semelhante ao do leite de cabra que me alimenta desde sempre, sem que o soubesse — atesta que a saúde aventureira do casal os transforma em meus verdadeiros antepassados sanguíneos. Os mais descontraídos e extremados laços de sangue são enxertados no meu corpo ao escrever no silêncio aberto pelo que desconheço. São aqueles os laços de sangue que levam o galho da roseira enxertada a explodir numa floração deslumbrante. Isso porque não há vida amorosa robusta e plena que não se comprometa com traições ao passado e aos silêncios (SANTIAGO, 2021a, p. 178-179).

A partir dessa floração, o sobrenome *Amarante* é acrescido ao *Santiago*, marcando os laços sanguíneos que tingem as pétalas do código geneticamente (e voluptuosamente) modificado da roseira enxertada que é Silviano e sua família.

Além da avó biológica e do avô adotivo, o segundo casamento de Sebastião Santiago também acrescentou novos galhos à árvore bonsai dos Santiago/Amarante. Com o novo matrimônio, o pai — que via a jardinagem como atividade compensatória do vazio marital que se originou com a morte da primeira esposa, Noêmia Farnese — enxerta Jurandy na estrutura familiar. Dessa forma, o sobrenome Cabral, tomado de empréstimo do pai de Jura (o barão mineiro do café, Erasmo Cabral), também entra na linhagem.

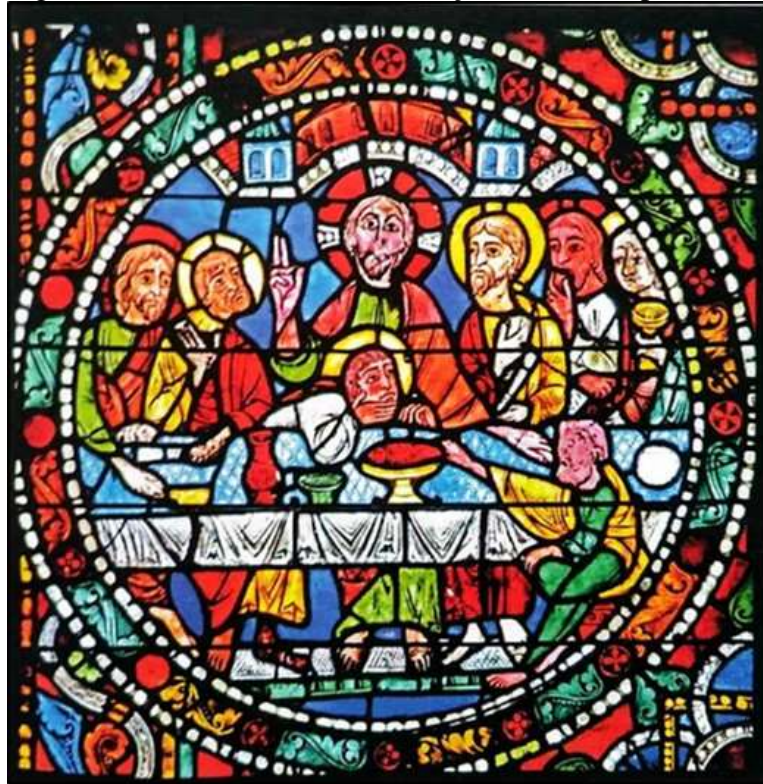
Com a nova enxertia, surgem outros galhos na roseira dos Santiago. Sebastião Santiago, que tivera sete filhos no primeiro casamento, “semeou” — para aproveitarmos o campo semântico da jardinagem — mais quatro descendentes com a segunda esposa: Rodrigo, Rui, Ricardo e Gilda. Há, pois, dois afluentes maternos (Farnese e Cabral) que tornam a família diversificada não só nas fisionomias, mas também nos temperamentos. Como nos mostra o narrador, os filhos e filhas de Sebastião e Noêmia não se parecem em nada com os filhos e filha de Sebastião e Jurandy. Essas divergências tornam a trama familiar conflituosa e complexa:

A afluência de dois diferentes e sucessivos rios maternos alvoroça o deslizar efetivo e caudaloso do sangue paterno pelo seu leito. Cedo, as águas do manancial se associam ao primeiro afluyente materno e, anos depois, se associarão às águas acrescidas pelo segundo afluyente materno. A diferença entre os grupos não é apenas maternalmente sanguínea. Os filhos e as filhas de um grupo Santiago e do outro tampouco somos semelhantes fisicamente. Basta examinar uma coleção de retratos embaralhados e contrastar as figuras humanas para chegar a dois montinhos de rostos, de corpos e de atitudes bem diferentes. As águas do sangue paterno não abolem diferenças fundamentais, embora se perpetuem como únicas na maneira como a primeira e já volumosa afluência se justapõe — sobrepondo-se e sobpondo-se — ao chegar pra lá dado pela afluência da segunda correnteza (SANTIAGO, 2021a, p. 356-357).

Com o encontro das “águas paternas” com as correntezas maternas Farnese e Cabral, a árvore genealógica se torna ainda mais híbrida, forjando o “código genético” que vem sendo, de forma considerável, modificado desde o enlace extraconjugal da avó biológica Maria Thomasia com o avô enxertado Juca Amarante.

Diante de tantos contrastes e divergências, o narrador recupera as memórias de quando estava em solo francês. Movido pela nostalgia de estar em Formiga e de poder visitar a igreja matriz da cidade, a modesta São Vicente Férrer, Silviano vai de trem até o município vizinho a Paris: Chartres. Em Chartres, o provinciano visita a catedral da cidade, local em que se depara e se deslumbra com as cores e os retalhos que constituem o grandioso vitral representativo da Santa Ceia. Para tanto, rerepresentamos a imagem do vitral (Figura 10) sob uma perspectiva distinta da que adotamos no primeiro capítulo desta dissertação:

Figura 10 – O vitral e a desconstrução da família patriarcal.



Fonte: Acervo pessoal/ *Menino sem passado* (2021a).

Sobre sua experiência com o vitral, Silvano Santiago (2021a) assinala:

Visito a catedral de Chartres. [...] **Os perfis de chumbo** não permitem que, aos olhos do observador, a figuração da imagem da Santa Ceia se recomponha só pela totalidade colorida, luminosa e translúcida. Eles **desagregam o todo aparentemente uniforme e colorido da representação artística.**

O rosto de Cristo é recortado. Decepados, seu braço, sua mão e seus dedos. Os demais corpos são recortados e fragmentados. **Alguns dos doze apóstolos foram expulsos da dupla circunferência e outros, presentes, têm o corpo guilhotinado pelo artista.** Nem mesmo as cores reluzem de forma inteiriça e chapada. Ninguém é feito de uma peça só e nada é inteiro. **Tudo é fração incomunicável.** Obediente à intervenção imprevista dos perfis de chumbo, cada peça se comunica consigo ou com outra pelo alto das muralhas de metal. **No vitral, nada é ostensivamente íntegro.** [...] (SANTIAGO, 2021a, p. 125, grifos nossos).

No vitral, Cristo está no centro da mesa e, a seu lado, estão seus apóstolos. Contudo, notemos que, ao contrário da narrativa bíblica e de outras pinturas representativas da Última

Ceia — como o emblemático quadro feito por Leonardo Da Vinci⁴⁹ —, nem todos os doze apóstolos estão presentes na imagem [“Alguns dos doze apóstolos foram expulsos da dupla circunferência”]. Dos doze, apenas sete estão representados e, mesmo os que aparecem, “têm o corpo guilhotinado pelo artista”. A quantidade de apóstolos presentes do vitral coincide com a quantidade de filhos que Sebastião Santiago teve em seu primeiro matrimônio: sete. Decerto, nem todos os filhos são homens, há mulheres também. No entanto, o número sete é de extrema importância para compreendermos o sentido da desconstrução da ceia familiar de Silviano Santiago comparando-a com a cena da Última Ceia de Jesus.

Na Santa Ceia, Jesus oferece ao Pai (Deus, o patriarca-mor) seu corpo e seu sangue, transfigurados em pão e vinho. Na sequência, o corpo e o sangue de Cristo são partilhados com os apóstolos, que se alimentam do espírito divino e selam o compromisso de perpetuar a memória de Jesus por todos os séculos, conforme relato bíblico. Logo, a representação tradicional da Santa Ceia é, em si, uma celebração do patriarcalismo e é, também, um símbolo da busca de harmonia entre as contradições internas dos personagens que se refletem na mesa sagrada.

Ao contrário do que dita a tradição bíblica, o vitral da catedral gótica de Chartres desfigura os rostos de Cristo e dos sete apóstolos representados. Cada parte da imagem e cada detalhe da ceia sagrada não passam de mosaicos, de cortes, de pedaços de corpos decepados pelos perfis de chumbo que tornam o todo da imagem uma “fração incomunicável”. Por ser uma figura composta por fragmentos, Jesus (o patriarca) é destituído de seu trono central. Ele não tem, sequer, o poder de centralizar a si mesmo, pois seu corpo está em ruínas no vitral. Os apóstolos são igualmente fragmentados.

Em vista dessa fragmentação que conduz à desconstrução da cena patriarcal, Silviano Santiago reconhece que o vitral é uma metáfora profícua para compreendermos a estrutura de sua família, distanciando-nos da ideia cristalizada da árvore genealógica:

Meu livro se insere na desconstrução da linhagem patriarcal, de origem bíblica, como se sabe. **Abandono a imagem da árvore genealógica para me representar e aos meus como se figura num vitral em cores na catedral de Chartres** (SANTIAGO, 2021b, n.p, grifo nosso).

Ao projetar a si e aos seus na imagem do vitral, Silviano retira a figura paterna do centro da família. O pai é visto em ruínas e, junto dele, estão os sete filhos da linhagem

⁴⁹ Uma cópia da pintura original pode ser vista, em detalhes, na plataforma do Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/story/IQWBB2AzvHUmKQ>.

Santiago/Farnese. Dentre os sete, está Silviano. É ele quem ocupa o lugar do traidor de Cristo/Pai: Judas Iscariotes. Com os olhos vidrados no vitral, o formiguense assenta-se em um dos bancos da igreja e relembra a Sagrada Escritura:

Um de vós há de me trair? — sentado num dos bancos destinados aos fiéis, esforço-me por escutar a pergunta avivada pela lembrança do Novo Testamento.

Sou eu, Senhor?, respondo-a, repetindo-a em voz alta aos meus botões, enquanto os olhos buscam a imagem da bolsa pesada de moedas de prata, em mãos de Judas Iscariotes (SANTIAGO, 2021a, p. 126, grifos do autor).

A pergunta feita por Jesus sobre quem haveria de traí-lo, entregando-o aos captadores em troca de trinta moedas de prata, é respondida, em tons interrogativos, em primeira pessoa pelo narrador — “Sou eu, Senhor?” — que, em seguida, procura a bolsa cheia de moedas, elemento consumidor da traição.

Ainda no banco da catedral, o narrador relembra o poema “A mesa”, de Drummond, publicado em *Claro Enigma*. No extenso poema, o itabirano representa os membros de uma família interiorana tradicional que, à mesa do jantar, se fartam sob o olhar do pai que partilha o pão com os filhos:

[...] Ai, grande jantar mineiro
que seria esse... Comíamos,
e comer abria a fome,
e comida era pretexto (ANDRADE, 2012, p. 94).

O “grande jantar mineiro” era um mero pretexto para “reunir” a família patriarcal, sem que a reunião ao redor da imensa mesa se tornasse sinônima de união. Os filhos estavam assentados no instante da refeição, mas o pão repartido pelo pai não saciava a fome intelectual da prole: “Sob o austero e intimidante olhar do pai, o alimento compartilhado pelos descendentes famintos sacia o apetite dos corpos, mas não sacia a fome de saber” (SANTIAGO, 2021a, p. 127). Nesse sentido, somos, mais uma vez, conduzidos à imagem da Última Ceia — descrita em Mateus 26:26 —, na qual Cristo, ao oferecer o pão sagrado aos apóstolos, diz: “Tomai, comei; isto é o meu corpo que é partido por vós; fazei isto em memória de mim” (BÍBLIA, Mt, 2015, p. 1500). Nos dizeres bíblicos, a divisão do corpo de Cristo é precedida pela linguagem em tom imperativo (“tomai” e “comei”). Logo, notamos que Jesus (em nome de Deus) ordena, tal como um patriarca, que os “filhos” participem da ceia familiar.

Nos preceitos da “tábua da lei mineira de família”, a ceia era sagrada e cada membro da família deveria ser grato, ao patriarca-mor (Deus), pelo alimento que não faltava à mesa e, ao patriarca mais direto (o pai), pelo alimento conquistado e repartido com os descendentes. No entanto, conforme dissemos, a reunião feita no jantar não simboliza união, pois a toalha branca que recobria a mesa (a pseudo-harmonia) se mancha de vinho tinto (esguicha o sangue paterno) na ocasião em que os filhos começam a recordar os acontecimentos de suas vidas, abrindo-se a especulações. A liberdade de pensamento não era bem vista pelo autoritarismo paterno, mesmo em situações comemorativas como o banquete preparado para o seu aniversário. É nesse sentido que o pai, pela via do alimento partilhado, “não sacia a fome de saber” dos filhos.

Os versos de “A Mesa” também explicitam a complexa relação entre o filho poeta e seu pai. Drummond, já homem feito, se vê engasgado com reflexões acerca da família patriarcal. Quando menino, ele se sentava à mesa, obediente ao pai. Na adultez, o poeta se reafirma como sujeito a partir da negação dos conselhos paternos. Leiamos mais um trecho do poema:

**Não importa: sou teu filho
como ser uma negativa
maneira de te afirmar.**

Lá que brigamos, brigamos,
opa! que não foi brinquedo,
**mas os caminhos do amor,
só amor sabe trilhá-los.**

Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil, seria
sequer um sujeito ruim.

Não sou um sujeito ruim.
Descansa, se o suspeitavas,
mas não sou lá essas coisas. [...]

**Bem,
não me olhes tão longo tempo,
que há muitos a ver ainda.
Há oito. E todos minúsculos,
todos frustrados. Que flora
mais triste fomos achar
para ornamento de mesa!** (ANDRADE, 2012, p. 98-99, grifos nossos).

Com a leitura do trecho citado, percebemos que o olhar intimidante do patriarca condena o filho que lhe deu, quando muito, um “ralo prazer”. Contudo, a frustração não incide somente sobre o filho poeta, ela também constitui os demais membros da família que, nos versos, são comparados metaforicamente às flores que ornamentam a mesa de jantar. As flores-filhos são murchas, tristes, desgostosas. A seiva paterna serve mais para degradá-las e ressecá-las do que para nutri-las e dar-lhes vida. Perto da frondosa árvore patriarcal, as flores-filhos são apenas minúsculos brotos que servem somente para perpetuar o rio de sangue do pai, mesmo que apenas no corpo, haja vista que o apetite de saber não é saciado.

Sendo assim, a figura paterna na família de Drummond é o centro da Santa Ceia. O pai é sempre superior aos filhos e à própria celebração do jantar. Por querer ser sempre o centro, ele existe solitário no farto banquete. A mesa, tão cheia de filhos e filhas e de alimentos variados, é uma mesa vazia. É pura e simplesmente uma autocelebração patriarcal: “Estais acima de nós,/ acima deste jantar/ para o qual vos convocamos por muito — enfim — vos queremos/ e, amando, nos iludirmos/ junto da mesa/ vazia” (ANDRADE, 2012, p. 102). Todavia, o poema ainda reafirma, mesmo que negativamente, o amor ao pai. Nessa esteira, o poeta, embora reconheça a supremacia paterna, insiste em recuperar os vestígios do amor fraterno por entre as desavenças familiares. Afinal, ele dirá que “os caminhos do amor só o amor sabe trilhar”.

Além de “A mesa”, Silviano Santiago, ainda diante do vitral de Chartres, rememora outro poema drummondiano: “Comunhão”. Este poema foi publicado na obra *A falta que ama* e, ao contrário do anterior, retrata a efetiva ruptura do filho com o pai. Tal ruptura se manifesta no desejo do poeta de ocupar o lugar do pai, isto é, de ser o centro da estrutura familiar:

[...] o poema “Comunhão” se constrói pelo desejo de o filho ocupar o lugar do pai. Não foi o centro no passado. Quer ser o centro no presente. Quer apresentar-se ao grupo como falocêntrico. As relações familiares tinham se estabelecido menos pelo poder patriarcal e mais pelo desejo do filho de negar ao pai, interrompendo pela rebeldia a corrente do sangue (SANTIAGO, 2021a, p. 130).

A princípio, cabe analisarmos o título do poema. Se recuperamos a imagem da Santa Ceia, “comunhão” nos remete ao sacramento da Eucaristia, ou seja, à partilha do pão (o corpo de Cristo) e do vinho (o sangue de Cristo) com os apóstolos. Na ceia eucarística, o centro é Jesus Cristo. Na família de Drummond, como pudemos ver em “A mesa”, o pai é o elemento central. Dessa forma, no poema “Comunhão”, o poeta deseja substituir o patriarca,

posicionando-se no centro da sua estrutura familiar. Entregamos nossa palavra aos versos drummondianos:

Comunhão

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas
nem vendidas.
Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava, parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranquilo.
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados (ANDRADE, 2015, p. 27).

Como se olhasse por uma lente externa, Drummond observa seu grupo familiar pelo lado de fora. Ele vê seus parentes como mortos que permaneciam de pé. Afinal, “nenhum tinha rosto” e só conversavam utilizando a linguagem do silêncio. Os rostos dos familiares são decapitados, à semelhança da estética dos mosaicos que compõe o vitral de Chartres. Com isso, o poeta “lê a cena como se estampada na tela de cinema panorâmico e a recaptura pela escrita poética” (SANTIAGO, 2021a, p. 129). Dos bancos desse “cinema panorâmico”, Drummond se desloca para dentro do poema e da família ao notar a existência de um “lugar vazio na roda”. O vazio seria o desejo de ocupar a centralidade antes demarcada pela figura patriarcal. Ao tomar o trono paterno, os parentes mortos (que não tinham rosto e que foram “decapitados”) têm suas faces iluminadas, isto é, eles passam a reexistir.

Ao tomar para si a posição do pai, Drummond se torna uma parte a mais do patriarcado, na medida em que sua preocupação não é desconstruir a imagem do sistema patriarcal em definitivo, mas sim ser um substituto do pai na cena familiar. Silvano Santiago reflete sobre esse movimento no poema drummondiano ao dizer que:

A representar a família patriarcal, a ceia familiar não é apenas o passado imemorial que se representa pela arte no vitral da catedral de Chartres. Ela é, em última instância, a busca de harmonia nas contradições internas que se refletem na Santa Ceia. O corpo do filho poeta perde o perfil de chumbo que o fragmenta, o isola e o individualiza, distanciando-o de si mesmo e dos demais. Não é mais o autoexilado do círculo da representação familiar. É

uma parte a mais e inexpressiva do patriarcado mineiro (SANTIAGO, 2021a, p. 131).

Ao contrário de Carlos Drummond, Silviano não deseja simplesmente ocupar o lugar de seu pai. Neste, o pai é destituído de seu trono pelo olhar do menino que, incansavelmente, busca reencontrar a mãe morta, entronando-a como a artéria principal que comanda a sua corrente sanguínea. Como vimos na seção anterior, a mãe permanece viva no dia a dia do filho, contrastando com a presença-ausente do pai. Para o pai, o menino Silviano é apenas mais um dentre os onze filhos que ele transporta na “intransigente e ranheta locomotiva patriarcal” (SANTIAGO, 2021a, p. 26), sem se atentar para as individualidades e para as emoções do menino e de seus outros irmãos e irmãs.

Impulsionado pelo afeto materno que se manifesta como *falta que ama*, o formiguense ocupa, na Santa Ceia, a cadeira de Judas Iscariotes, o traidor. Em citação anterior (destacada por nós nesta seção), ao relembrar a Sagrada Escritura, ainda em Chartres, Silviano responde à palavra bíblica e questiona a si próprio se ele seria Judas. Agora, revendo o vitral em fragmentos conflitantes, o ficcionista retoma a passagem da bíblia, mas sem a hesitação em reconhecer-se como Judas: “Volto os olhos para meus antepassados. *Um de vós há de me trair? Sou eu, Senhor? Sim, sou eu*” (SANTIAGO, 2021a, p. 132, grifo nosso).

Desse modo, notamos que Silviano não anseia por ocupar o lugar do pai — como fez Drummond —, mas o do traidor de Cristo-Pai, o Pai de todos os patriarcas. Feito isso, o narrador assinala, remetendo à metáfora das roseiras enxertadas por Sebastião Santiago, que “minha árvore genealógica é na verdade um jardim de roseiras a desabrochar flores em rebeldia à lógica da descendência patriarcal” (SANTIAGO, 2021a, p. 123).

Diante da impossibilidade de assumir uma árvore genealógica, Silviano Santiago reconhece que o seu testamento não provém de seus familiares, mas dos aprendizados que construiu a partir das leituras de poemas de Carlos Drummond de Andrade, sobretudo os de *Alguma Poesia*. É por meio desse diálogo entre o formiguense e o itabirano que caminharemos para as discussões da próxima seção deste capítulo.

4.3 Menino sem passado: “Drummond é o meu testamento”

Os enxertos da árvore genealógica de Silviano Santiago são ampliados pela familiaridade literária que o autor estabelece com os textos que lê, em especial com os poemas de *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. Sendo assim, as leituras

poéticas são, para Silviano, uma espécie de “viagem” que o desterritorializa e intensifica sua natureza de sujeito cosmopolita. Como veremos, o formiguense aprende com o menino de Itabira que a sua história também pode ser mais comprida e bela que a de Robinson Crusóé, ultrapassando as sombras projetadas pela mangueira da casa paterna.

Antes de pensarmos, com maior ênfase, nos diálogos entre Silviano e Drummond, cabe refletirmos sobre a intertextualidade na literatura. Para isso, visitamos o artigo “Intertextualidade: a migração de um conceito”, de Tania Franco Carvalhal (2006), no qual a pesquisadora retoma Roland Barthes para assinalar a ideia de “comunidade textual”. Em síntese, a “comunidade textual” diz respeito às relações interliterárias, isto é, aos diálogos entre diferentes textos e escritores que, por sua vez, compõem a tradição literária.

Por falar em diálogos, Carvalhal (2006) sustenta que o termo “intertextualidade” migrou para o campo literário, em 1966⁵⁰, a partir do ensaio “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, de Julia Kristeva. Kristeva, influenciada pelo conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, ressalta que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética se lê pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo da autora).

Logo, compreende-se, por meio das relações intertextuais que constituem os textos — sobretudo na literatura —, que a escrita é, também, leitura. Isso quer dizer que o autor não é visto sob uma perspectiva individual, escrevendo textos com ideias originais e nunca antes escritas. Ele é, sim, um sujeito coletivizado que estabelece conexões com outras leituras, de modo que ele e sua escrita são invadidos pela alteridade, pela palavra *alheia* que é, temporariamente, assumida como *própria*. Com isso, a obra

[...] absorve os significados dos textos com os quais dialoga num sentido amplo do termo: o diálogo é aqui estabelecido entre três linguagens, a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior. Desse modo, a palavra, que é “dupla”, pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário (CARVALHAL, 2006, p. 127).

Em vista disso, a escrita se assemelha à técnica da enxertia, na medida em que se constrói a partir de acréscimos de palavras-retalhos *outras* que vão se incorporando ao texto do escritor. Nessa linha, costurada fio a fio, perde-se a origem, o tronco principal que alimenta

⁵⁰ Utilizamos a edição de 2005, feita pela editora Perspectiva.

a seiva do texto. Nas palavras de Roland Barthes (1971), o autor, “este eu (moi) que se aproxima do texto, é já em si mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente perdidos (cuja origem se perde)” (BARTHES, 1971, p. 16).

Diante disso, *Menino sem passado* é uma obra que se aproxima da imagem de um prisma, uma vez que projeta feixes de luz que caminham pela Itabira de Drummond, pela Formiga de Silviano e pelos mares da América do Sul de Robinson Crusoé. Não por acaso, o narrador afirma que:

Não é por inadvertência que o menino de Formiga se reconhece retrospectivamente na figura do poeta Carlos Drummond.

O menino Carlos, desencantado com o dia a dia doméstico em Itabira, cidade do sudoeste de Minas Gerais, escapa das quatro paredes da casa paterna com a revista *O Tico-Tico*, de histórias em quadrinhos, nas mãos. Começa a ler e a se encantar com a história de Robinson Crusoé, o marinheiro naufragado nas costas da América do Sul. Embora a vida de leitor/escritor seja obrigatoriamente fatal, o destino do ser humano é domínio do acaso. **Mal adivinha Carlos Drummond que a escrita poética sua — de menino leitor de histórias em quadrinhos na cidade de Itabira — se escreve na futura escrita literária do menino Silviano noutra cidade mineira** (SANTIAGO, 2021a, p. 55, grifo nosso).

Na passagem citada, conseguimos observar com nitidez a “comunidade textual” sobre a qual nos fala Carvalhal (2006), a partir de Barthes. Há, entre Silviano e Drummond, uma familiaridade literária que se assenta na atividade infantil de ler gibis. Drummond, no quintal de sua casa em Itabira, recria a si próprio como sendo o marinheiro Robinson Crusoé, personagem de Daniel Defoe. Após o naufrágio, Crusoé fica preso em uma ilha deserta por 28 anos. A situação de extremo isolamento o conduz a um exercício de autodescoberta e reflexão sobre a vida, tornando-o capaz de se reinventar em nome da sobrevivência. Assim como o personagem de Defoe precisou se redescobrir, Drummond também se viu diante da necessidade de expandir a sua existência, de se desdobrar como sujeito e transgredir os limites impostos pelas leis patriarcais. Naufrago no quintal de sua própria casa, o itabirano, folheando a revista *O Tico-Tico*, descobre Robinson e se junta a ele e a seu companheiro Sexta-Feira⁵¹ para explorar novos territórios, inclusive os subjetivos.

No poema “Infância”, segundo do livro de estreia de Drummond, Crusoé é citado explicitamente:

⁵¹ Após passar longos anos sozinho na ilha, Robinson Crusoé encontra um nativo, nomeado por ele de “Sexta-Feira” (*Friday*), que se torna seu companheiro de aventura. A relação entre Crusoé e Sexta-Feira traz à narrativa questões importantes sobre colonialismo, cultura e civilização. Embora relevantes, tais questões não serão discutidas, a fundo, nesta dissertação.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
**Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóé,
 comprida história que não acaba mais.**

[...]

Lá longe meu pai campeava
 no mato sem fim da fazenda.

**E eu não sabia que minha história
 era mais bonita que a de Robinson Crusóé**
 (ANDRADE, 2013⁵², p. 13, grifos nossos).

Este é o poema de Drummond com o qual Silviano Santiago dialoga de modo mais estreito, chegando, inclusive, a transcrevê-lo para ler com seus leitores. Ao formiguense, interessam as jogadas poéticas que o itabirano faz ao relembrar sua leitura da “comprida história que não acaba mais”, cuja temática do desdobramento do *eu* é o cerne da discussão:

Ao se reconhecer por se conhecer Outro, você, nós dois, ganhamos assento no jogo de damas conhecido como o de perde-ganha. [...] Paro. Releio com meu leitor a primeira estrofe do poema “Infância”, escrito e publicado por Drummond em 1930. Parei a vida para lê-lo e analisá-lo nos anos 1970. Quarenta anos tinham se passado. Li e reli “Infância” quando estava a ler e a escrever a minha própria infância de leitor de gibis durante a Grande Guerra e a Ditadura Vargas (SANTIAGO, 2021a, p. 55).

É, pois, na companhia de Drummond que Silviano narra a sua infância de leitor de histórias em quadrinhos na provinciana cidade de Formiga. Com as HQs (como vimos no capítulo 2 desta dissertação), o menino sonâmbulo caminha por territórios estrangeiros, luta nos campos de batalha europeus, durante a Segunda Guerra, e revê o contexto da ditadura Vargas no Brasil, vivendo numa condição ambivalente que se deixa ver pelo traço do sonambulismo.

Cada qual ao seu tempo, Drummond se reinventa como o marinheiro Robinson e Silviano como os super-heróis dos gibis, povoando as províncias mineiras de personagens históricos, literários e tingindo a terra natal com cores trazidas de outros territórios, intensamente imaginados. Em suma, os meninos mineiros adquirem vidas duplas pela leitura

⁵² Reforçamos que a primeira edição de *Alguma Poesia* é de 1930.

e, mais tarde, quando adultos, se recriam pela escrita de suas obras, num constante fluxo de enxertia:

No quintal de casa, uma ilha. Espaço solitário sombreado por mangueira frondosa. Ali, se dá a metamorfose do marinheiro britânico em criança provinciana. Tornam-se heróis estranhos aos respectivos concidadãos. O menino leitor se identifica a tal ponto com a aventura alheia que a espicha como pele sobre o corpo — já predisposto a novas moldagens como o Homem-Borracha dos gibis dos anos 1940 — e a sobrepõe ao coração e à mente, alimentando de vida substantiva a própria imaginação. No quintal, longe dos seus, o leitor esquece o farol do sol tropical, que ilumina a província mineira. Vale-se do guarda-sol proporcionado pela sombra da mangueira frondosa para ativar um segundo sol, o de seus olhos magnetizados pela ficção. Farol solar, sombra tropical e olhos humanos nutrem a imaginação infantil.

O menino passa a conviver diariamente com o marinheiro Robinson e o indígena Sexta-Feira, assim como eu conviverei, sob a cabeleira ruiva da Sofia, nossa guardiã italiana, com os super-heróis empenhados na Segunda Grande Guerra (SANTIAGO, 2021a, p. 56).

A estima de Silviano pelo poema “Infância” se estende para as discussões teóricas desenvolvidas no capítulo “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. Neste texto, Silviano Santiago (2006) evidencia que, ao cruzar suas vivências infantis em Itabira com as experiências de Robinson, o menino Drummond constrói uma “tela transparente” que o permite estar com os pés na província e com a imaginação no mundo. Dessa forma, “Infância” se inscreve na margem do texto de Crusoé, enxergando “de maneira desapiedada a constituição do menino, o conservadorismo dos familiares e o papel desempenhado pela nação brasileira na atualidade, e melhor avalia a complexidade do mundo em chamas” (SANTIAGO, 2006, p. 34).

O “mundo em chamas” também é visto, cena a cena, pelo menino sonâmbulo de Formiga que, a exemplo do garoto de Itabira, desenvolve um olhar que transpassa as folhas dos gibis e as telas do cinema, portando armas de fogo, desviando das bombas e vestindo sua farda de soldado combatente. O cenário da Segunda Grande Guerra invade as ruas de Formiga e a criança assume a linha de frente para derrotar os nazifascistas em solo mineiro-europeu. Com a energia de sua imaginação sonâmbula, o formiguense cava “túneis subterrâneos”, como as formigas, e se protege entre trincheiras, caminhando com sapatos que espalham terras provincianas e cosmopolitas pelos cômodos de sua casa. Tal como Drummond, Silviano descobre que a sua história também é mais bonita e mais longa que a de Robinson Crusoé. Seu naufrágio não se dá apenas no mar, mas também em terra firme e nas veredas de sua mente fantasiosa.

Partindo dessa conversa entre Drummond e Silviano, recuperamos uma questão, antes levantada: Como o *Menino sem passado* pode escrever memorialismo se ele não tem passado? Para responder a essa pergunta, precisamos compreender como o “passado” é trabalhado na perspectiva de Silviano Santiago.

Em palestra concedida ao canal Minas Mundo (2021), mediada pela professora Eneida Maria de Souza, Santiago sustenta que o passado tem dois significados: herança e testamento. Em geral, a herança é prescrita por testamento, isto é, os bens da família são divididos entre os descendentes ou repassados a um só familiar, conforme o testamento deixado, pré-morte, pelo ascendente. Todavia, Silviano Santiago afirma não possuir testamento. A ausência de seu testamento não se deve à inexistência de documentos deixados por Sebastião Santiago que declaravam a parcela de bens destinados ao filho. Essa ausência está atrelada à recusa por parte do escritor em ter sua vida prescrita pelos familiares. É por conta disso, inclusive, que ele prefere utilizar em suas obras a expressão “grafias-de-vida”, já que a grafia (a escrita literária) é mais rica do que a vida empírica. Sem testamentos, o autor é capaz de inventar sua própria narrativa autobiográfica, desmembrando e enxertando personagens e histórias em sua genealogia.

Nas palavras de Silviano, “o memorialismo, antes de ser uma obediência à prescrição, é uma forma de resistência” (MINAS MUNDO, 2021, n.p). O que interessa ao formiguense é se reinventar na década de 1930 como um resistente, como um soldado mineiro-e-europeu que reluta em aceitar as crueldades da ditadura Vargas e da Segunda Guerra. Ser resistente é ter herança sem precisar de testamento, sem ter um esboço de sua vida escrito pela filiação biológica.

Aliás, a ausência de testamento já é sinalizada ao leitor na epígrafe do livro. As epígrafes são elementos importantes para os sentidos das obras. Para citar o poema “Título”, de Ana Martins Marques, a epígrafe fica suspensa “sobre o livro como um lustre num teatro” (MARQUES, 2015, p. 15). Ainda com as cortinas fechadas, o lustre já ilumina o espetáculo que está por começar. Assim, o memorialismo de *Menino sem passado* é antecipado pelas palavras de René Char, citadas por Hannah Arendt: “*Notre héritage n’est précédé d’aucun testament* [Nossa herança não é precedida de testamento algum]” (CHAR, 1946 citado por ARENDT, 2016, p. 39).

Embora não assuma um testamento familiar, Silviano assume um testamento literário, tendo a poética drummondiana como testamento. Todavia, essa familiaridade literária não se estende aos poemas memorialísticos da série *Boitempo*, da qual o formiguense destoa consideravelmente. Aliás, Antonio Gonçalves Filho, em entrevista a Silviano Santiago,

pergunta ao escritor sobre suas similaridades e divergências com a poética de Carlos Drummond. Para desenvolvermos melhor nosso raciocínio, citamos o trecho da entrevista:

Logo no começo do livro você diz que não é por inadvertência que o menino de Formiga se reconhece retrospectivamente na figura de Drummond. Além do gosto pelos quadrinhos que une o menino de Formiga e o de Itabira, não vejo muito em comum entre os dois [fala do entrevistador].

Tenho de me afirmar como pretensioso, ou ambicioso. Você tem toda a razão: não pertencemos à mesma geração. Isso não quer dizer que não o admire como referência literária. Aliás, minhas memórias pouco têm a ver com as memórias escritas pelos grandes modernistas. Venho bem depois, e com orgulho. Talvez seja o primeiro de minha geração a se ater apenas a determinada experiência (por exemplo, a ditadura militar de 1964). Adentre-me na vida pela infância. Insisto em outras diferenças. **Não escrevo as memórias no estilo do Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade, ou no estilo da coleção Boitempo, de Carlos Drummond. Eles se fazem estilística e mentalmente de crianças para falar da infância. Criam um estilo que chamo de “falso natural”. Fazem-se meninos para escrever como autênticos meninos** (SANTIAGO, 2021b, n.p, grifo nosso).

A trilogia *Boitempo* é considerada por José Guilherme Merquior (2012) como sendo a última lírica de Drummond, cujo tom autobiográfico se mostra de maneira mais acentuada. Nessa série, conforme mencionado por Santiago (2021b), o itabirano versa sobre sua infância, mas sem adotar o timbre do escritor adulto-idoso. A preocupação estética nesse livro de Drummond é narrar as memórias sob o ponto de vista da criança. Para isso, o poeta precisa vestir sua identidade infantil e fazer-se criança outra vez. Esse estilo, denominado por Silviano de “falso natural”, se manifesta no tempo verbal predominante em *Boitempo*: o presente. Essa presentificação da infância pode ser vista nos versos de “Intimação”, de *Menino Antigo (Boitempo II, 1973)*: “— Você deve calar urgentemente/ as lembranças bobocas de menino./ — Impossível. **Eu conto o meu presente.**/ Com volúpia voltei a ser menino” (ANDRADE, 2017⁵³, p. 20, grifo nosso). Ao contar o seu presente, de menino, Drummond revive as experiências passadas no instante da enunciação lírica, de modo que “tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgue com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo” (VILLAÇA, 2006, p. 114).

Ao contrário de Drummond, Silviano não pratica o “falso natural”. O que ele faz é recontar e reescrever o seu passado sob o olhar modificado e já experiente do adulto-idoso. Quem narra as memórias é o adulto *alterado* pelo contato com culturas diversas, um sujeito

⁵³ Embora a primeira edição de *Boitempo II* seja de 1973, citamos a edição de 2017, feita pela Companhia das Letras.

que saiu da provinciana Formiga, viveu, estudou e trabalhou anos fora do Brasil, regressando, agora, às lembranças de sua infância com novas perspectivas. Ao menino da década de 1930, que nutria sonambulamente o desejo de escapar da casa paterna, Silviano conjuga as vivências do jovem que, em Paris, vai cursar o Doutorado:

Ao passar minha primeira temporada fora do Brasil, em Paris, quero examinar a atividade concreta a que se dedica o menino agora rapaz já feito, A que lugar do planeta **o sonâmbulo formiguense alocou**, na vida real adulta, seu desejo endiabrado de fuga da casa paterna e da cidade natal? (SANTIAGO, 2021a, p. 91, grifo nosso).

Notemos, a partir do trecho citado, que o narrador fala sobre a infância sem fazer-se estilisticamente de criança. O adulto enxerga o menino que outrora existiu como se fosse uma terceira pessoa (“o sonâmbulo formiguense [ele] alocou [passado]”), da qual só restam vestígios e ruínas. A criança já não existe mais como sujeito de vida própria, ela só existe reinventada pela imaginação do adulto. Desse modo, o passado só se manifesta como penumbra, como a sombra de uma sombra que projeta imagens na parede da memória, sem constituir figuras completas e homogêneas. Cabe à criatividade do adulto reformular esse jogo de sombras e deixar ver entre as páginas os lastros do vivido.

Dito isso, entendemos que a poética drummondiana que serve como testamento para Silviano Santiago é a de *Alguma Poesia*, mais especificamente, o poema “Infância”. Neste poema, assim como em *Menino sem passado*, a filiação biológica é ultrapassada. Embora haja uma genealogia (nomes e sobrenomes de familiares etc.), ela não é assumida, em nenhum dos casos, como testamento. No poema, Drummond inventa a si em Itabira sob as mangueiras da casa paterna, se aventurando com Robinson Crusóe por mares estrangeiros. Na narrativa, Silviano rompe com o memorialismo que pretende, unicamente, mostrar todos os antepassados, pois sabe que para sobreviver não há vida prescrita, não há testamento. É nesse sentido que Silviano Santiago afirma, em entrevista ao canal Minas Mundo: “É essa poética de Carlos Drummond [a de *Alguma Poesia*] que acaba por ser meu testamento” (MINAS MUNDO, 2021, n.p).

Em suma, com a leitura dos gibis e com a familiaridade literária com o Drummond de 1930, o menino sonâmbulo segue remodelando sua(s) vida(s) e experimentando, à flor da pele, as feridas e os prazeres de sobreviver por entre perdas e ausências. As perdas não deixam de fazer parte de suas grafias-de-vida, mas elas passam, na palavra literária, a coexistir com os enxertos que compõem o corpo e a arte do escritor. Afinal, viver-em-arte é

uma condição de existência ambivalente e sempre aberta à invenção, na qual o peso da vida empírica pode ser redistribuído pelo exercício estético.

5 CONSIDERAÇÕES (PROVISORIAMENTE) FINAIS

Ao longo desta dissertação, percorremos, em especial, a primeira parte da obra *Menino sem passado*. Nesse sentido, refletimos sobre os capítulos do livro e da vida de Silviano Santiago, cuja existência se remodela em cada face por nós estudada: o autor, o personagem e o sobrevivente/leitor de autoficção. As epígrafes escolhidas para a abertura de cada um dos três capítulos que compõem esta pesquisa serão aqui utilizadas como via de sistematização do que foi discutido. Afinal, as epígrafes são tão caras a este trabalho como o são para os contos de Murilo Rubião: elas formam o tecido do texto.

O primeiro capítulo foi iniciado com um trecho extraído de *Retrato desnatural*, de Evando Nascimento, o qual diz: “[...] todo retrato de si é um retrato de cego tateando impalpabilidades” (NASCIMENTO, 2008, p. 285). Esta epígrafe iluminou as discussões que fizemos a respeito do sujeito da autoficção. Na autoficção, lidamos com *fronteiras contaminadas* entre o *eu* e a escrita. Esse espaço fronteiro é demarcado por linhas que se atam e se desatam para costurar a vida na ficção e a ficção na vida. As palavras, ao invés de esboçarem uma face homogênea, acentuam os vazios, as instabilidades e as impalpabilidades que tornam o narrador (e também a nós, leitores) um sujeito múltiplo. Sem uma imagem nítida e fixa de si, o *eu* se redescobre na literatura e se desdobra em *outros*, vários, numa singularidade plural. Sendo assim, a narrativa autoficcional de Silviano Santiago se escreve a partir da sobreposição de vivências que, no decorrer das páginas, nos revelam subjetividades sempre inconclusas. Com isso, na tentativa de tatear o que não pode ser tateado (o próprio sujeito), o *eu* se funde à alteridade, afirmando que: “Para que eu seja eu, tenho de sentir o peso do outro que sou eu também” (SANTIAGO, 2021a, p. 101).

O segundo capítulo principia com a epígrafe retirada do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector, que nos diz: “Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é do de parto: nasce uma coisa que é. É-se” (LISPECTOR, 1998, p. 31). Diante disso, desenvolvemos a ideia de que Silviano Santiago, enquanto personagem da autoficção, cria um(uns) ser(seres) de si próprio. Nas pontes metafóricas entre fatos e ficções — parafraseando Eneida Maria de Souza (2007b) — o menino assume o sonambulismo como um traço de suas personalidades e, mais do que isso, como uma via para sobreviver entre os escombros do passado, o peso do presente e a voracidade do futuro. Seu corpo infantil nem sempre consegue acompanhar a astúcia de sua imaginação que, inúmeras vezes, o golpeia e o lança ao chão. O ritmo da fantasia que permite ao garoto ultrapassar as barreiras do real deixa suas rimas e dissonâncias

marcadas física e imagetivamente, na medida em que Silviano também se reconfigura como personagem das histórias em quadrinhos, um super-herói sonâmbulo travestido de feridas. O corpo do menino sonâmbulo, anfíbio tal qual um sapo, tem a pele cheia de diversas texturas e hematomas que sinalizam sua existência ambivalente, de alguém que mantém sempre um olho lá (na ficção) e outro cá (na realidade), como bem observou Wander Melo Miranda na contracapa da obra de Silviano. A cada queda, a criança sente a dor que é viver, assim como a delícia que é se reinventar: “nasce uma coisa que é”.

O terceiro e último capítulo é preambulado pelos versos de Carlos Drummond de Andrade extraídos de *A falta que ama*: “Entre areia, sol e grama/ o que se esquiva se dá,/ enquanto a falta que ama/ procura alguém que não há” (ANDRADE, 2015, p. 11). Essa relação com Drummond, antecipada pela epígrafe, revela que a poética do itabirano é um dos caminhos que propicia ao formiguense um sopro de vida em meio a tantas perdas e intempéries familiares. Por ter se tornado órfão de mãe prematuramente, Silviano buscou diferentes formas de lidar com as dores e as ausências que o preencheram. Nesse sentido, a figura materna passou a ser ressignificada não como um corpo morto, ausente, mas sim como uma *falta que ama*, como uma ausência excessivamente presente e que ocupa o centro familiar, na perspectiva do menino Silviano. Desse modo, o escritor formiguense aprende a lição drummondiana de que o afeto rompe os limites empíricos, se manifestando, também, pela falta, pela procura de “alguém que não há” no espaço físico, mas que persiste na esfera sentimental, no amor. Ademais, ao ler o poema “Infância”, Santiago aprende com o garoto de Itabira o exercício criativo de se recriar como personagem dos gibis, ultrapassando as fronteiras da casa paterna. Com isso, os meninos mineiros, de mãos dadas e com o sentimento do mundo, se recusam à prescrição da vida e se lançam à aventura de desbravar outras possibilidades de existência a partir da imaginação artística.

Merece destaque o fato de que não atribuímos a esta última seção de nossa dissertação o título de “conclusão”, pois esta pesquisa ainda não chegou ao fim. Muito há ainda a ser explorado em *Menino sem passado*, como, por exemplo, a constituição do olhar do menino sonâmbulo nas fotografias e nas HQs como arquivo de memórias, em especial, da figura materna. O olhar é uma câmera que enxerta corpos, *corpus* e vivências nas malhas da narrativa autoficcional de Silviano Santiago. Logo, deixamos, aqui, apenas algumas considerações finais e provisórias que se desdobrarão em pesquisas futuras.

Em suma, por estarmos lidando com subjetividades em constante (re)construção, a expressão “considerações finais” nos pareceu mais coerente. Não encerramos nada, no sentido de fixar ideias e privatizar conceitos. O que fazemos é *ensaiar* considerações, é refletir sobre

o que foi discutido, porém com a consciência de que as teorias e os saberes utilizados neste nosso longo (e inacabado) diálogo nos propiciaram a compreensão da lacuna, impalpável, que nos constitui como sujeitos. Lacunares: eis o que somos; eis a inconclusa e fascinante existência humana. Que possamos, na tentativa — insuficiente, mas necessária — de preencher nossos vazios, nos reconfigurar ao infinito, valendo-nos, sobretudo, da arte literária para expandir nossos horizontes e nossos *eus* já tão fatigados da equivocada e restrita ideia de individualidade unívoca que nos é vendida. Que possamos, sem reservas, proferir, como fez Silviano Santiago (2021a, p. 36), nossa “obsessão de querer ser outro”, e declamar, como Mário de Andrade (1955, p. 221): “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A falta que ama**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo: Menino antigo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Martins Editora, 1955.
- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mário W. Barbosa. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. Tradução de Dênia Silveira. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (ed.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13- 27.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1971.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. Teoria do Texto. *In*: BARTHES, Roland. **Inéditos I – Teoria**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-289.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Edusp, 1976.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. *In*: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada Contendo o Novo e o Velho Testamentos**. Tradução de Joseph Smith. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1-93.

BÍBLIA, N. T. Mateus. *In*: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada Contendo o Novo e o Velho Testamentos**. Tradução de Joseph Smith. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1445-1507.

BISHOP, Elizabeth. **O iceberg imaginário e outros poemas**. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 7. ed. São Paulo: Editora Globo, 1997. p. 109-116.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica**, [s.l.], v. 1, n. 9, p. 125-136, jun. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>. Acesso em: 29 nov. 2023.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Tradução de Patricia Souza Silva. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. E-book (178 p.).

COLLOT, Michel. O Outro no Mesmo. **Alea – Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 29-38, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmmzYxkZKNkHGKfs/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 17 abr. 2023.

COLONNA, Vincent. Tipologia da Autoficção. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. L'autofiction selon Doubrovsky. *In*: VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005. p. 169-234.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

FIGUEIREDO, Eurídice. Da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice. **A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2022. p. 15-43.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. “A arte existe porque a vida não basta”, diz Ferreira Gullar. **G1**, Paraty, 7 ago. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 21 mar. 2023.

GULLAR, Ferreira. **Na vertigem do dia: poemas**. Prefácio de Alcides Villaça. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. *In*: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos tribunais, 1990. p. 53-80.

HOISEL, Evelina. Bioficções: vozes expandidas. *In*: HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos**. Organização de Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 101-112.

INSTITUTO DO SONO. Sonambulismo: entenda tudo sobre esse distúrbio de sono. **Instituto do Sono**, São Paulo, 9 mar. 2021. Disponível em: <https://institutosono.com/artigos-noticias/sonambulismo-entenda-tudo-sobre-esse-disturbio-de-sono/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. 2006. 204 p. Tese (Doutorado em Letras/Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. *In*: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65-95.

LACAN, Jacques. Eu sou aquilo que Eu é. *In*: LACAN, Jacques. **O Seminário (livro 16): de um outro ao outro**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 76-88.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. São Paulo: Instante, 2023.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. Tradução de Ana Alencar. **Revista Inimigo Rumor**, [s.l.], v. 20, p. 150-164, 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4127514/mod_resource/content/1/Crise%20de%20vers%20-%20trad.%20Ana%20Alencar.pdf. Acesso em: 10 mar. 2023.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MEIRELES, Cecília. **Vaga Música**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1942.

MENDES, Murilo. **Poemas: 1925-1929**. 1. ed. Juiz de Fora: Editorial Dias Cardoso, 1930.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Tradução de Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

MINAS MUNDO. Palestra Menino sem passado em pauta. Produção do 53º Festival de Inverno da UFMG. Youtube, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZvehYyamec>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MIRANDA, Wander Melo. Contracapa de *Menino sem passado (1936-1948)*. In: SANTIAGO, Silviano. **Menino sem passado (1936-1948)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MIRANDA, Wander Melo. Fios da Memória. **O Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 6, p. 43-60, jul. 1988. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/4221. Acesso em: 21 fev. 2023.

MIRANDA, Wander Melo. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal. (Org). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Editora UFMG, 2008. p. 97-107.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/31606>. Acesso em: 13 jan. 2023.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [s.l.], v. 28, n. 18, p. 1-31,

2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>. Acesso em: 15 mar. 2023.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489>. Acesso em: 12 mar. 2023.

NASCIMENTO, Evando. **O pensamento vegetal: a literatura e as plantas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NASCIMENTO, Evando. **Retrato desnatural: diários – 2004 a 2007**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de Uma Filosofia do Futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus Livraria, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORTOLOMEOS, Andréa. **A crônica de Benjamim Costallat e a aceleração da vida moderna**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTIAGO, Silviano. 1ª parte da biografia de Silviano Santiago é exemplo de grande autor memorialista [entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho]. **GZH – cultura e lazer**, Porto Alegre, fev. 2021b. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2021/02/1a-parte-da-biografia-de-silviano-santiago-e-exemplo-de-grande-autor-memorialista-cklgh9h5g001701fc2je0pek6.html>. Acesso em: 18 jan. 2023.

SANTIAGO, Silviano. A experiência radical. In: GONÇALVES, José Eduardo (org.). **Ofício da palavra**. 1. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 101-113.

SANTIAGO, Silviano. Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos. In: SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas: contos**. Rocco, 2005. p. 157-170.

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Drummond. In: SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!:** ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 9-57.

SANTIAGO, Silviano. **Crescendo durante a guerra numa província ultramarina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade**. 5. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Eu & as galinhas-d'angola. *In*: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004a. p. 26-29.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

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

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura Rememorações/Comemorações**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 173-179, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216>. Acesso em: 27 fev. 2023.

SANTIAGO, Silviano. **Menino sem passado (1936-1948)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

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

SANTIAGO, Silviano. Silviano Santiago: o literato cosmopolita [entrevista concedida à Christina Queiroz]. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 292, jun. 2020. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/silviano-santiago-o-literato-cosmopolita/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

SANTIAGO, Silviano. **Uma História de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIBILIA, Paula. EU real e os abalos da ficção. *In*: SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. p. 247-300.

SONÂMBULO. *In*: DICIO – Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sonambulo/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

SOUZA, Eneida Maria de. Lapsos da memória. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte: Editora Veredas & Cenários, 2007a. p. 21- 29.

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno *In*: CUNHA, Eneida Leal (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 23-50.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b. p. 105- 113.

SOUZA, Eneida Maria de. Silvano, autor de Derrida. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 30, n. 1, p. 65-81, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22194>. Acesso em: 14 nov. 2023.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.