



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima

MEMÓRIAS DE UM OUTRO EM MIM
LEITURA CRÍTICA DE *MIL ROSAS ROUBADAS*, DE SILVIANO SANTIAGO

São José do Rio Preto
2021

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima

MEMÓRIAS DE UM OUTRO EM MIM
LEITURA CRÍTICA DE *MIL ROSAS ROUBADAS*, DE SILVIANO SANTIAGO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

São José do Rio Preto
2021

L732m

Lima, Leila Aparecida Cardoso de Freitas

Memórias de um outro em mim : leitura crítica de Mil rosas roubadas, de Silvano Santiago / Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima. -- São José do Rio Preto, 2021
202 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Susanna Busato

1. Narrador. 2. Memória. 3. Mil rosas roubadas. 4. Silvano Santiago. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Ins Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor (a)

Essa ficha não pode ser modificada.

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima

MEMÓRIAS DE UM OUTRO EM MIM
LEITURA CRÍTICA DE MIL ROSAS ROUBADAS, DE SILVIANO SANTIAGO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva
UEM - Maringá

Prof^a. Dr^a. Vera Bastazin
PUC/SP

São José do Rio Preto
04 de Março de 2021

Ao meu esposo, com carinho

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 - Processo: 88882.180735/2018.

Agradeço à CAPES pelo fomento à pesquisa ora realizada. À professora Susanna Busato, imprescindível para a realização deste trabalho. À UNESP, pela oportunidade da pós-graduação. Aos membros da banca de qualificação, professores Arnaldo Franco Junior e Orlando Nunes de Amorim. À professora Rosana Zanelatto, orientadora do mestrado. Aos professores do mestrado Ricardo Bulhões e Clara Ávila Ornelas. Aos membros da banca de defesa. À minha família e, sobretudo, ao meu esposo. Ao corpo docente do doutorado da UNESP, bem como aos colegas que estiveram comigo nesta trajetória.

Assim, quanto mais digo, mais me engano,
Mais faço eu
Um novo ser postigo, que engalano
De ser o meu.

(PESSOA, 1973, p. 01)

Resumo

Proponho aqui um estudo analítico-interpretativo da obra *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago (Companhia das Letras, 2014), que tem como foco o percurso da memória do narrador que, ao rememorar o amigo Zeca, falecido recentemente e a quem tanto amara, volta-se a si próprio. Nesse percurso, o narrador lembra-se de quando e onde conheceu o amigo e dos momentos que marcaram suas vidas. O objetivo é compreender como se opera a fusão entre memória e imaginação em um relato supostamente confessional, biográfico, ou autobiográfico. O narrador de *Mil rosas roubadas* se apresenta como homodiegético, em nível microestrutural, tendo em vista que contará a história do amigo Zeca, mas no avançar da narração torna-se autodiegético, pois ao mergulhar no mais íntimo da psique do outro busca algum entendimento sobre si mesmo, uma vez que nem o tempo e a maturidade lhe haviam trazido. No percurso da pesquisa, parte-se da hipótese de que o eixo metalinguístico desnuda o eu profundo do narrador, na medida em que constrói a face do ficcionista. Do processo de saída de si, encontro com o outro e regresso a si, é possível que o eu da enunciação reconheça a presença de dois eus distintos e conflitantes no interior de sua psique. Deste encontro pode resultar o acabamento estético do herói de *Mil rosas roubadas* e, sobretudo, o reconhecimento do eu profundo que, até então, encontrava-se à sombra do eu narrado. A fim de poder elucidar tais hipóteses ao longo da pesquisa, valho-me da abordagem estruturalista na perspectiva dos estudos narratológicos de Gérard Genette (1979), para a compreensão dos aspectos do narrador e do discurso; de Mikhail Bakhtin (1997), no intuito de compreender como se dá o percurso do acabamento estético do herói de *Mil rosas roubadas* operado pelo narrador-escritor. Michel Collot (2013) torna-se relevante, na medida em que problematiza o processo de saída e regresso ao eu profundo, sendo que semelhante pormenor é perceptível no protagonista do romance de Santiago. Aparentemente, a personagem precisa deslocar o eu profundo ao exterior, para assim, através do olhar do outro, retornar a si de posse das informações suficientes para a construção do herói. Jeanne Marie Gagnebin (2006) contribui na elucidação das questões relacionadas à memória, haja vista a predisposição do narrador em relativizar sua própria atitude rememorativa. Sigmund Freud (1930) auxilia no que se refere à compreensão de certos mecanismos psíquicos que se escondem nos meandros da microestrutura e são imprescindíveis para compreensão do romance. Além disso, em *Luto e melancolia*, Freud contribui para a compreensão do papel da morte de Zeca no processo de escrita de *Mil rosas roubadas*. Clement Rosset (1976) traz decisiva contribuição para as implicações que cercam a noção de real, sendo possível avaliar as duas faces distintas que separam o eu narrador do eu narrado. Com efeito, tal percurso na abordagem crítica pretende resultar na compreensão dos efeitos de sentido advindos das categorias de modo e voz no romance contemporâneo híbrido de Silviano Santiago.

Palavras-chave: Narrador. Memória. Eu. *Mil rosas roubadas*. Silviano Santiago.

ABSTRACT

I propose here a analytical-interpretive study of the work *Mil rosas roubadas*, by Silviano Santiago (Companhia das Letras, 2014), which focuses on the narrator's memory path that, when remembering his friend Zeca, recently deceased and whom he loved so much, it turns to itself. Along the way, the narrator remembers when and where he had met his friend and the moments that marked his life. The objective is to understand how the fusion between memory and imagination operates in a supposedly confessional, biographical, or autobiographical account. The narrator of *Mil rosas roubadas* presents himself as homodiegetic, on a microstructural level, considering that he will tell the story of his friend Zeca, but as the narrative progresses, he becomes autodiegetic, as he dives into the most intimate part of the other's psyche and seeks some understanding about himself, since neither time nor maturity had brought him. In the course of the research, we start from the hypothesis that the metalinguistic axis exposes the narrator's deep self, insofar as it constructs the face of the fiction writer. From the process of leaving oneself, meeting with the other and returning to oneself, it is possible that the enunciation self recognizes the presence of two distinct and conflicting selves within its psyche. This encounter can result in the aesthetic finish of the hero of *Mil rosas roubadas* and, above all, the recognition of the deep self that, until then, was in the shadow of the narrated self. In order to elucidate such hypotheses throughout the research, I use the structuralist approach in the perspective of Gérard Genette's (1979) narratological studies, to understand the aspects of the narrator and the discourse; by Mikail Bakhtin (1997), in order to understand how the aesthetic finish of the hero of *Mil rosas roubadas* is operated by the narrator-writer. Michel Collot (2013) becomes relevant, insofar as it problematizes the process of leaving and returning to the deep self, and such detail is noticeable in the protagonist of the Santiago novel. Apparently, the character needs to move the deep self to the outside, so that, through the eyes of the other, return to itself in possession of sufficient information for the construction of the hero. Jeanne Marie Gagnebin (2006) contributes to the elucidation of issues related to memory, given the narrator's predisposition to relativize his own remembrance attitude. Sigmund Freud (1930) helps with the understanding of certain psychic mechanisms that are hidden in the intricacies of the microstructure and are essential for understanding the novel. In addition, in *Luto e melancolia*, Freud contributes to the understanding of the role of Zeca's death in the process of writing *Mil rosas roubadas*. Clement Rossett (1976) makes a decisive contribution to the implications that surround the notion of the real, making it possible to evaluate the two distinct faces that separate the narrating self from the narrated self. Indeed, such a path in the critical approach aims to result in an understanding of the effects of meaning arising from the categories of mode and voice in Silviano Santiago's contemporary hybrid novel.

Keywords: Narrator. Memory. Me. *Mil rosas roubadas*. Silviano Santiago.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 MIL ROSAS ROUBADAS: NA PERSPECTIVA DOS ASPECTOS FORMAIS.....	14
2.1 Problemas teóricos.....	14
2.2 Silviano Santiago: um teórico contestador.....	15
2.3 Algumas considerações de outros autores acerca de Mil rosas roubadas.....	18
2.4 Outros teóricos que surgem a partir da análise estrutural.....	22
2.5 Ordem.....	33
2.6 Frequência.....	39
2.7 Modo.....	42
2.8 A categoria de modo e a autobiografia.....	50
2.9 Voz.....	52
3 MIL ROSAS ROUBADAS: A ESCRITA E O CONHECIMENTO DO EU.....	62
3.1 A autobiografia ficcional do herói-autor.....	62
3.2 O discurso da enunciação e o discurso do enunciado: uma mudança de perspectiva.....	70
3.3 O processo de saída de si.....	82
3.4 O herói problemático em Mil rosas roubadas.....	89
3.5 As memórias do narrador.....	101
3.6 Memória, escrita e sepultura.....	123
4 AS DUAS FACES DO EU EM MIL ROSAS ROUBADAS.....	133
4.1 O desdobramento do eu.....	133
4.2 A saída de si e o encontro com o outro.....	142
4.3 As pulsões violentas do eu.....	157
4.4 O desdobramento do eu: o único e o duplo.....	166
4.5 O eu-narrador e o eu-narrado: o duplo e o único.....	179
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS.....	199

1 Introdução

Ao longo do tempo os estudos sobre a categoria de narrador têm conquistado considerável espaço no âmbito da teoria literária. No século XX, com a ascensão do estruturalismo, as categorias de modo e voz desenvolvidas por Gérard Genette em muito contribuíram para uma mudança de postura crítica em relação à posição do narrador nos textos narrativos. Neste sentido, confusões entre a figura do narrador e o papel do autor, além da problemática da visão e da voz, encontraram uma ressignificação com a publicação da obra teórica *O discurso da narrativa*, de Genette.

É verdade que, posteriormente, outras abordagens teóricas possibilitaram uma interpretação diferenciada acerca da posição do narrador. Muitos críticos chegaram a preconizar o iminente desaparecimento do narrador na narrativa. O foco “câmera”, desenvolvido por Norman Friedman, em “O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, parecia sugerir que a presença do narrador, superadas as técnicas das narrativas lineares, tornava-se dispensável na construção diegética.

Após a Segunda Guerra Mundial, a face inovadora das narrativas parece ter sido intensificada com a ascensão da técnica do fluxo de consciência. Nesta perspectiva, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno discute criticamente a posição deste ente ficcional em meio ao cenário contemporâneo. Para o autor, o momento é caótico e cabe ao narrador tentar organizar este caos para exercer sua tarefa de narrar. Assim, semelhante criatura diegética enfrenta uma posição paradoxal: a impossibilidade de narrar no interior de um gênero que reclama a narrativa. Tal inviabilidade de contar a história pode estar relacionada com os traumas colecionados pelo sujeito empírico ao longo do tempo. Por conseguinte, a faceta mimética da literatura que representa, ou transfigura a realidade, não pode ignorar o fato de que este sujeito, após ter vivenciado a experiência de duas Grandes

Guerras dificilmente sairia emocionalmente incólume. Neste cenário, parece difícil para este ente ficcional, responsável pela narração de uma história, narrar experiências, muitas vezes traumáticas, demonstrando total domínio de suas emoções.

Com efeito, quando direcionamos este mesmo olhar ao narrador protagonista em muito se intensifica a sensação de que esta personagem exerce domínio sobre o universo diegético; assim, pode-se inferir que este ente ficcional é indispensável ao texto narrativo. Nos romances contemporâneos, além de ser responsável pela enunciação, a personagem-narradora domina de forma peculiar o mundo diegético criado pelo ficcionista. Neste contexto, o leitor precisa abandonar sua postura passiva mediante o texto, e participar ativamente da construção diegética, posto que o narrador torna-se pouco confiável na sua total posse do ponto de vista e manipulação da diegese. Sendo assim, todas as informações que chegam ao conhecimento do leitor passam pela voz do protagonista que, muitas vezes, mostra-se atormentado pelos eventos vivenciados no passado.

Quando o narrador assume um discurso memorialista, a problemática de modo e voz encontram as implicações relacionadas à memória. Por semelhante ângulo, além de parecer pouco confiável, posto não delegar o ponto de vista, esta personagem precisa recorrer ao recurso da rememoração, que, por sua vez, pode ser traiçoeira, pois nem sempre é possível lembrar de todos os pormenores vivenciados em um passado longínquo. Todavia, o maior problema deste tipo discursivo não recai sobre a falta de confiabilidade da memória, mas, sobretudo, na ausência de entendimento, ou compreensão dos sentimentos experimentados pela personagem-narradora ao longo de sua trajetória. Quando esta falta de compreensão surge em meio ao processo de rememoração do narrador, faz-se necessária a imersão em reflexão profunda em direção ao passado. Deste processo, pode resultar um discurso que se pretende autobiográfico e contaminado pela presença da ficção que surge para compor as lacunas deixadas pelo desconhecimento de si. À vista disso, esse discurso autobiográfico é insuficiente em si, uma vez que a memória não consegue preencher os espaços vazios; dessa forma, a ficcionalização da narrativa pode preencher o que se desconhece.

Partindo de tais discussões, neste trabalho, refletiremos acerca das implicações entre narrador e memória no romance *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, publicado pela Companhia das Letras, em 2014. Para tanto, partiremos da hipótese de que por meio do processo metalinguístico, o eu narrador reconhece a necessidade de sair de si e encontrar o outro e, deste encontro poderá resultar o reconhecimento de seu eu profundo. Este novo eu, relaciona-se diretamente com a face do ficcionista. Neste romance, ocorre uma espécie de hibridização do discurso narrativo operada pelo escritor, ou seja, os conceitos de biografia,

autobiografia, confissão, relato e ficção tornam-se relativos. Deste processo, resulta uma mistura de autobiografia e ficção denominada pelo próprio autor como autoficção.

A problemática resultante do hibridismo assim posto será discutida no decorrer do trabalho, a partir de uma perspectiva de abordagem estruturalista, com base nos estudos narratológicos de Gérard Genette (1979). Desta forma, não desconsideraremos os eventos extradiegéticos vivenciados pelo autor empírico que, por vezes, coincidem com certos pormenores da trajetória do narrador. Porém, enfocaremos, sobretudo, o discurso apresentado pelo autor-ficcional, que, naquilo que lhe concerne, inicia o romance no leito de morte de seu amigo Zeca, afirmando que perdera seu biógrafo, portanto, irá biografar a história de Zeca. Desta decisão da personagem-narradora principia-se o problema da falta de credibilidade que perpassa o discurso narrativo de Santiago – aquilo que está explícito na microestrutura contradiz o que surge em um nível profundo. Neste percurso, é possível notar certa tendência em escolher falar do outro na tentativa de elucidar incompreensões do passado acerca de si próprio.

Mediante a proposta de analisar o romance de Silviano Santiago de modo a focar o relacionamento entre narrador e memória, tendo em vista uma fusão entre memória e imaginação no interior do discurso narrativo, este trabalho será organizado em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo será apresentada, em linhas gerais, nossa proposta de abordagem estruturalista acerca do romance em questão, mas o percurso analítico poderá conduzir a outras perspectivas teóricas. Elucidaremos brevemente alguns posicionamentos críticos de Silviano Santiago que, possivelmente, influenciaram na composição de *Mil rosas roubadas*. Neste capítulo serão trazidos à discussão certos conceitos da narratologia de Gérard Genette, que serão desenvolvidos no decorrer da tese, no intuito de trazer à luz alguns pormenores do romance objeto de nossa análise que se escondem na microestrutura. Desta forma, a abordagem crítica no texto de Santiago será iniciada a partir de seus aspectos formais. Esclarecemos, contudo, que a decisão de trazer alguns aspectos dos estudos de Genette em um capítulo à parte, não se encontra pautado em uma atitude de supervalorização da teoria em prejuízo do texto literário, mas pelo entendimento necessário da complexidade que perpassa os conceitos desenvolvidos pelo teórico, importantes para a análise do romance em estudo.

No segundo capítulo, nosso olhar será direcionado ao processo da construção narrativa pelo narrador-escritor. Existe uma escolha metaficcional por parte do protagonista. Em meio à rememoração do passado em comum com o amigo Zeca, o autor-ficcional imerge em reflexão profunda acerca de seu fazer literário. Neste seguimento, o narrador chama o

narratário a refletir acerca dos limites entre os diversos gêneros textuais: em que momento o relato factual e objetivo, organizado através do recurso da rememoração, é contaminado pela chegada de uma imaginação que se apresenta forte e destemida em meio ao discurso narrativo? Evidentemente, tal questionamento não é esclarecido pelo narrador que, influenciado pelo sujeito empírico – Santiago –, assume um discurso tendencioso no sentido de obrigar o leitor a abandonar a leitura passiva e transformar-se em uma personagem ativa da diegese. Diante de tal percurso, as implicações de modo e voz, desenvolvidas por Genette, encontrarão os estudos de Bakhtin em *Estética da criação verbal*. Para análise de *Mil rosas roubadas* este autor é relevante, na medida em que reflete acerca do acabamento estético concedido ao herói, fato que se relaciona com o eixo metalinguístico desenvolvido pelo narrador-escritor. A perspectiva de Bakhtin vai ao encontro dos argumentos de Michel Collot em “O sujeito lírico fora de si”, a respeito da emoção lírica expulsar o eu em direção ao mundo exterior. Semelhantes reflexões teóricas contribuem com a análise do romance de Santiago, haja vista a atitude estética do narrador-escritor que, ao assumir a enunciação, viu-se obrigado a sair de si e encontrar o outro/Zeca e, ao ver a si mesmo pelo olhar do amigo, vislumbrou-se a viabilidade da construção do herói de *Mil rosas roubadas*.

Ainda no mesmo capítulo, os estudos de Sigmund Freud em *O mal estar na civilização* são relevantes, no que tange aos sentimentos experimentados pela personagem-narradora em meio a este processo de saída, de encontro com o outro e regresso a si. Neste contexto, a falta de confiabilidade, que perpassa a voz do narrador de Santiago, traz imprecisão ao seu discurso, no que diz respeito aos reais sentimentos direcionados a Zeca. Ademais, a obra *Luto e melancolia*, de Freud, provavelmente, ajudará a compreender o papel da morte de Zeca na construção artística do narrador de *Mil rosas roubadas*. Sem perder de vista nosso enfoque sobre as implicações da memória, Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever e esquecer*, trará sua contribuição, sobretudo, no que se refere ao relacionamento tênue entre escrita, morte e sepultura. No intuito de refletir acerca da postura adotada pelo herói moderno, Georg Lukács em *A teoria do romance* será importante, no que se refere à compreensão do comportamento complexo por parte do herói de Santiago.

Após esta discussão acerca do papel da escrita do romance no processo de autoconhecimento do eu narrador, chega-se ao terceiro capítulo com a proposta de compreender a natureza profunda dos laços que uniram o narrador a seu amigo Zeca ao longo de várias décadas de vidas em comum. A escrita de *Mil rosas roubadas*, em nível superficial, parece estar diretamente vinculada à perda do grande amigo pelo narrador-escritor. Na verdade, é através dessa morte que o narrador decide escrever a biografia de Zeca, haja vista

que o amigo já não poderia biografá-lo. No entanto, a informação de que ele (narrador) queria ter uma biografia de sua vida já se mostra uma estratégia da personagem-narradora para semear a dúvida no seu leitor: trata-se da biografia de Zeca, ou de sua própria autobiografia? Com efeito, a atitude de se ver pelo olhar do outro, mencionada no capítulo anterior, trouxe, ao nível do discurso, a presença de variados sentimentos por parte do enunciador. Por este ângulo, além da permanência dos argumentos de Freud (1930), o caminho será aberto para a entrada das reflexões apresentadas por Clément Rosset em *O real e o seu duplo*. Neste processo, será possível compreender que o encontro com o outro/ Zeca resultou em um encontro mais complexo, a saber: o do eu superficial com o eu profundo do narrador. Inference, portanto, que semelhante investigação neste suposto desdobramento de personalidade em muito poderá iluminar a microestrutura do texto de Santiago.

Deste modo, é possível inferir, em um primeiro momento, que o relacionamento entre o narrador e suas memórias conduzirá ao relacionamento conflituoso entre Zeca e o narrador que, por sua vez, levará a uma problemática de maior complexidade, que consiste na possível descoberta de um mesmo eu desdobrado em dois na psique da personagem-narradora. Esta epifania vivenciada pelo escritor-ficcional traduz a própria escrita de *Mil rosas roubadas*, uma vez que o luto pela morte de Zeca conduzirá ao luto pelo eu superficial do protagonista que precisa morrer, pois, do contrário, seu processo de criação artística não poderá ser concretizado. Uma vez apresentadas semelhantes reflexões, partiremos para as considerações finais. Neste momento, após ter estreitado os laços com o autor-ficcional de Santiago e vivenciado as intempéries de sua personalidade manipuladora e complexa que, aparentemente, parece acompanhar grande parte dos narradores autodiegéticos; provavelmente, chegaremos à compreensão de que a atitude de narrar pode sim estar sofrendo muitos abalos no que se refere ao cenário contemporâneo, conforme sinaliza Theodor Adorno (2002), no entanto, a presença dominante do narrador na narrativa parece superar as perspectivas dos séculos anteriores.

2 Mil rosas roubadas: na perspectiva dos aspectos formais

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 10)

2.1 Problemas teóricos

Neste capítulo apresentaremos nossa proposta de abordagem crítica acerca do romance *Mil rosas roubadas* de Silviano Santiago. Sendo assim, serão apresentados, brevemente, certos dados biográficos deste escritor, além de tecermos algumas considerações sobre seu pensamento crítico, no que se refere aos estudos literários. Não obstante, apresentaremos as principais abordagens teóricas que nos apoiaremos no decorrer desta pesquisa. O ponto de partida para a entrada analítica no texto de Santiago será a narratologia de Gérard Genette. Para tanto, ao compreender a complexidade que cerca semelhante estudo dedicaremos um espaço para trazer à luz alguns aspectos da narratologia que servirão de sustentáculo para a análise do romance objeto de nosso estudo. Deste modo, iniciaremos nossa abordagem com uma análise pautada nos aspectos formais da obra de Santiago. Neste sentido, parte-se da hipótese de que certas categorias desenvolvidas por Genette (1979) podem contribuir para alcançar o objetivo de evidenciar o relacionamento entre Zeca e o narrador de Silviano que, possivelmente, pode culminar no processo de autoconhecimento do eu-narrador.

Situemos brevemente o enredo do romance, objeto de nossa investigação. A história inicia-se com a declaração, pelo narrador, da perda de seu grande amigo e futuro biógrafo Zeca. Neste momento, ele lamenta o fato de ninguém mais tê-lo conhecido como Zeca, seu grande amigo, que acabava de deixar a vida, levando consigo a esperança do narrador de ser biografado. Mediante o recurso da analepse, tomamos conhecimento de que Zeca e o narrador conheceram-se em 1952, na cidade de Belo Horizonte, em um encontro casual à espera de um bonde. A partir daí tem-se o início de uma amizade forte, duradoura, apaixonada, mas muito conturbada entre os rapazes. No que diz respeito ao título do romance, esclarecemos que advém da música “Exagerado”, composta por Ezequiel Neves/ Zeca e Cazuzá.

2.2 Silvano Santiago: um teórico contestador

Silvano Santiago é escritor, crítico literário, ensaísta brasileiro e professor universitário. Nasceu em 29 de setembro de 1936, na cidade de Formiga, situada em Minas Gerais. É graduado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais; e especialista em Literatura Francesa no Centre d'Études Supérieures de Français, no Rio de Janeiro. Além disso, possui Doutorado em Literatura Francesa pela Universidade da Sorbonne, de Paris. Publicou contos e poemas. Em relação aos romances, na totalidade são nove publicações: *O Olhar* (1974); *Em liberdade* (1981); *Stella Manhattan* (1985); *Uma história de família* (1993); *Viagem ao México* (1993); *De cócoras* (1999); *O falso mentiroso: memórias* (2004); *Heranças* (2008) e *Mil Rosas Roubadas* (2014). Conquistou diversos prêmios em sua carreira, sendo *Mil Rosas Roubadas* agraciado com o “Prêmio Oceanos”, em 2015.

Embora seja um escritor brasileiro, Silvano Santiago teve parte de sua formação na França, além de ter atuado profissionalmente – na condição de professor – na França e Estados Unidos. Esta pesquisa enfoca o romancista, haja vista a proposta de análise do romance *Mil rosas roubadas*. Contudo, não se pode esquecer que o escritor em questão também se destacou como crítico literário. Assim, é possível que seus textos ficcionais estejam impregnados de sua postura teórica. Roberto Carlos Ribeiro, no ensaio intitulado “Silvano Santiago e a leitura crítica”, revela a afirmação de Santiago sobre o fato do intelectual brasileiro ser questionado acerca da contribuição do Brasil para com a teoria crítica mundial. Neste contexto, Santiago não aceitaria que o brasileiro fosse taxado de periférico, ou subalterno. Ainda na visão do escritor (Santiago) temos material para sermos objeto teórico, o que falta é o pesquisador, bem como a atitude de olharmos para nosso espaço e compreendermos que temos condições de contribuir para a cultura mundial.

No período em que atuou como professor na universidade de Buffalo/USA, Santiago apresentou escritores brasileiros aos seus alunos, promovendo assim, um movimento de diálogo entre as culturas brasileira e estadunidense. Deste modo, é possível notar em sua trajetória acadêmica certo compromisso com a literatura brasileira, mesmo trabalhando e morando em um país distinto. Certa vez, Silvano Santiago afirmara que sua atitude teórica consistia em abandonar o pensamento epistemológico (científico), para adotar um paradigma hermenêutico (filosófico). Esta atitude de questionamento em relação à teoria literária, bem como a própria trajetória da literatura brasileira tem sido notória no comportamento do

escritor. Além da postura de desconstrução de certos aspectos teóricos canônicos, Santiago tem pensado criticamente a questão da dependência cultural que parece vitimar a literatura brasileira, que, naquilo que lhe concerne, enfrentara, ao longo de vários séculos, certa aflição advinda da eterna busca de identidade e autoafirmação.

Seu espírito questionador, contudo, trouxe vários ensaios edificantes para os estudos literários, como no caso de sua crítica ao ensaio machadiano “Instinto de nacionalidade¹”, realizada em um ensaio intitulado: “Atração do Mundo: Políticas de Globalização e de Identidade na Moderna Cultura Brasileira”. Embora Santiago apresente alguns problemas nos argumentos de Machado de Assis, não se pode deixar de notar, lendo alguns textos ficcionais de Silviano Santiago, certas influências do estilo machadiano, como por exemplo, o diálogo contínuo com o leitor que, por vezes, o obriga a assumir, também, uma espécie de postura hermenêutica em face do texto literário. Neste sentido, o ficcionista entrecruza-se com o teórico, uma vez que, é possível notar na fala do professor (Santiago) uma constante reflexão, no que se refere à importância do leitor na construção de sentido de um texto literário.

Quando Santiago iniciou sua trajetória de crítico literário deparou-se com a perspectiva de abordagem estruturalista. Sua natureza contraditória, contudo, sempre se colocava no sentido de desconstrução e, assim, reclamava uma abordagem fora do texto. Deste modo, Silviano Santiago mostrou-se um incentivador da atitude questionadora e reflexiva; portanto, buscava a desconstrução de paradigmas e de ideias arraigadas, por meio da construção do comportamento filosófico. Sua atitude inovadora em relação à teoria literária, entretanto, não o impedira de “beber da fonte” de uma abordagem estruturalista. No romance objeto de nossa análise é possível notar com clareza os recursos de metalepses, anacronias, anisocronias, analepses, prolepses, entre outros. Além disso, o que se destaca neste romance de Santiago é a presença do narratário. O narrador convida, constantemente, o leitor virtual a participar de seu processo reflexivo, levando-o a preencher lacunas deixadas pela memória, ou pela incompreensão. Mesmo acreditando que o escritor não construía seu texto literário pensando em colocar em prática tais recursos estruturalistas, não se pode ignorar o fato de que estes estejam presentes no romance e, este pormenor, pode ser resultado da fusão do teórico com o ficcionista.

¹ Neste ensaio de Silviano Santiago, o escritor evidencia uma espécie de pânico silencioso do intelectual mestiço (Machado de Assis), mediante a contribuição da raça negra à formação cultural do Brasil, devido ao processo de escravidão. Além disso, para Santiago a atitude de desprezo de Machado de Assis pela contribuição cultural indígena é também motivo de lamentação.

A problemática da desconstrução de paradigmas que se observa na trajetória do teórico Silviano Santiago pode contribuir com nossa pesquisa, no que se refere ao enfoque nas categorias de modo e voz. Conforme veremos mais adiante no momento de discussão a respeito da teoria de Gérard Genette (1979), quando se pensa naquele que fala em uma dada narrativa, estamos diante de um caso de voz, ao passo que se a pergunta é sobre quem vê, muda-se a perspectiva para a categoria de modo. Quem fala em *Mil rosas roubadas* é sempre o narrador, posto que este não cede a voz para outra personagem em nenhum momento da trama². O discurso transcorre-se no indireto livre, sendo que as informações que chegam ao conhecimento do leitor acerca das demais personagens são determinadas pelo narrador. Em contrapartida, em nível de discurso, a personagem-narradora se coloca como testemunha da história de Zeca e confunde o leitor, a respeito da perspectiva de modo. Desta forma, o leitor se pergunta: a visão é somente do narrador que manipula o universo diegético como bem lhe aprouver? A perspectiva narrativa na verdade é de Zeca e, por isso, o narrador precisa tomar de empréstimo o olhar do outro para construir seu romance? Tais questionamentos parecem incitados, ou predeterminados por Santiago, haja vista sua postura teórica contestadora. Assim, é possível que o escritor queira conduzir o leitor a assumir uma posição de contestação, no que se refere aos aspectos teóricos e, deste modo, participar ativamente do processo de construção dos efeitos de sentido que semelhantes teorias promovem ao texto literário. Neste percurso, é possível que o leitor perceba que aquele que fala nem sempre expressa sua voz real e quem vê pode estar enxergando na perspectiva do olhar do outro.

Em uma entrevista realizada por Schneider Carpeggiani (2014), intitulada “Literatura para mim é ruptura”, Santiago afirma que a biografia e autobiografia são gêneros literários que adquirem mais sentido pela importância da pessoa real, do que pela densidade da escrita. Já o romance é gênero “tradicional, matreiro e fora da lei”. O romance ilude as categorias de realidade, de representação, de verdade e mentira. Deste modo, ele pode resgatar o leitor atento de uma visão deturpada de estética e de ética. Fica nas mãos do leitor acreditar, ou não na verdade daquela ficção, e na vida daquela mentira. No que se refere ao romance *Mil rosas roubadas*, Santiago acredita que o que distancia esta obra do gênero biográfico, ou autobiográfico é a tentativa de unir – por meio do afeto e da admiração – o narrador e a personagem. Neste percurso, o narrador não apresenta objetividade em relação ao desenho do perfil de Zeca (a quem ele chama de protagonista), bem como no próprio autorretrato. Além disso, o escritor afirma que se inspirou no romance *A náusea* de Sartre, aproveitando o

² Trata-se de um termo criado pelo Formalismo russo para designar a “história construída”. Pode ser considerado sinônimo de “discurso” para T. Todorov e “narração” na nomenclatura de G. Genette.

conflito interno do narrador sartriano, que por sua vez, dividia-se entre relatar a biografia medíocre do Marquês de Rollebon, ou sua própria vida. A junção da biografia e do diário íntimo em *A náusea* pode levar a ideia de que uma personagem de biografia pode não a merecer, porém, se uma personagem de romance não apresentar características sedutoras e complexas, provavelmente, não alcançará sucesso. Ao longo da análise de *Mil rosas roubadas*, possivelmente, poderemos identificar estes argumentos de Santiago no discurso do narrador. O texto é marcado por uma constante reflexão em face do fazer literário do escritor-ficcional. Assim, a personagem-narradora demonstra preocupação, no que tange ao rumo que seu relato está tomando. Este relato devia ser, nas palavras do narrador, factual e objetivo, uma vez que se trataria da biografia de Zeca; no entanto, a presença da imaginação adentra destemidamente o discurso do escritor-ficcional. Ao observar as palavras de Santiago é possível inferir que tal incômodo acomete apenas ao narrador, enquanto o escritor real sabe exatamente o efeito de sentido que deseja suscitar no leitor.

A problemática de gênero é recorrente quando se fala em *Mil rosas roubadas*. Neste sentido, o leitor passa a questionar sobre os eventos reais vivenciados pelo narrador. A vida do narrador coincide com a vida de Santiago? Esclarecemos que coincidências de fato possuem entre a trajetória de Santiago e do narrador, no entanto, nem todos os pormenores vivenciados pelo narrador foram vividos pelo escritor real. Mas novamente relembando as palavras do autor, será que é importante averiguar o que é verdade e o que é ficção para a compreensão da obra? Conforme afirmara Silviano, cabe ao leitor compreender a verdade não no exterior, mas no próprio texto literário. Assim, pouco importaria se o sujeito empírico vivenciara, ou não um romance com Ezequiel Neves. Caso este romance tenha existido, a informação trazida no texto literário não seria verdadeira, portanto, ficção. Mas o que realmente parece importar é compreender a verdade do narrador que, no que lhe concerne, embora não se considere merecedor de biografia, Silviano Santiago sabe que é justamente este pormenor que trouxe sedução e complexidade a sua personagem. Desta maneira, é possível inferir que a desconstrução de paradigmas que perpassa a visão de Santiago permanece presente no narrador, no que diz respeito às ideias de gênero literário. Neste contexto, o leitor terá que rever seus conceitos de biografia, autobiografia e romance, além de outros de natureza filosóficas como “verdade” e “mentira”.

2.3 Algumas considerações de outros autores acerca de *Mil rosas roubadas*

No artigo intitulado “*Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, em perspectiva bakhtiniana”, Renata Coelho Marchezan e Jucelino Pernambuco propõem analisar a obra *Mil*

rosas roubadas, de Silviano Santiago, enfatizando as noções de autobiografia, romance autobiográfico, metaficção e autoficção. Em perspectiva bakhtiniana, o trabalho investiga o processo de ressemantização do eu, supostamente elaborado por Silviano Santiago.

Bakhtin acredita que os gêneros discursivos produzidos em domínios diferentes podem receber diversas denominações, porém, apresentam estreitas ligações e suas características mostram-se comuns. Neste sentido, o autor pondera que o romance é um gênero com maior plasticidade. Tem capacidade de assimilar outros gêneros, assim, acompanha as diversas mudanças do fluxo da vida. Deste modo, Marchezan e Pernambuco (2017) consideram *Mil rosas roubadas* uma obra capaz de experimentar as fronteiras entre a vida, o conhecimento e a arte, além de apresentar uma linha tênue entre biografia, autobiografia e outros gêneros.

Para os autores, em *Mil rosas roubadas* há um movimento, por parte do leitor, de sobrepor à figura do narrador, que não recebe nome, o próprio Silviano Santiago, bem como relacionar a personagem Zeca com Zeca Jagger, pseudônimo de Ezequiel Neves, grande amigo de Santiago na época da juventude. O romance é norteado pela relação entre o eu/narrador e o outro/Zeca. É a partir de semelhante relacionamento que se opera a rememoração do passado. Diante da perspectiva de falar sobre o amigo, o narrador passa a refletir sobre si mesmo. Assim, da proposta de biografia, encaminha-se uma autobiografia.

Mediante tais problematizações, o romance de Silviano vincula-se àquilo que se tem chamado de metaficção, porém, este vínculo se realizaria como uma tendência do romance, tão antiga quanto o próprio romance, e não como um subgênero. Semelhante inclinação, de acordo com Wauch (1993), tornou-se mais forte depois dos anos 1960. A metaficção parece revelar, no âmbito literário, que o mundo empírico pode ser conhecido somente pelo filtro da mente e da atividade humana. A compreensão que se adquire da realidade bem como da história é provisória. Para Wauch (1993), não há uma linguagem privilegiada, ocorrem, sim, várias linguagens que se relativizam.

Além de escritor, Silviano Santiago é professor e crítico literário. Neste sentido, é compreensível o fato de, ao se projetar na sua ficção, seu fazer literário seja objeto de questionamento. Em “Meditação sobre o ofício de criar”, Santiago alega que em seus últimos livros realizou ‘um exercício da literatura do eu’. Neste momento o autor explica que adotou o termo “autoficção” para nomear sua produção. Este termo fora criado por Serge Doubrovsky e incorporado por Vicent Colonna. Mas Santiago considera sua ficção do eu distinta daquela tratada pelos dois autores.

Segundo Doubrovsky (2013), citado pelos autores do artigo em questão, na autoficção deve ocorrer hominímia entre o autor e o protagonista. A autobiografia “é obra de figuras de

importância”, portanto, o autor prefere a autoficção. Seria uma espécie de escrita que corresponde a uma nova percepção de si mesmo. Quando se trata da definição do termo autoficção Colonna, autor mencionado por Santiago, destaca a imaginação. Já Doubrovsky, outro autor citado pelo romancista, expõe experiências vividas, retiradas de um diário de sessões com seu psicanalista. Para este crítico, a reinvenção fica ao encargo da linguagem. Embora Santiago utilize o termo “autoficção” para nomear seus escritos, ele não apresenta interesse pela oposição vivido/imaginado, discutidas por Doubrovsky e Colonna. O romancista opta por um termo desenvolvido por Foucault e afirma que *Mil rosas roubadas* busca a “ressemantização do sujeito pelo sujeito”.

Direcionando as reflexões aos conceitos de biografia e autobiografia desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, os autores do artigo afirmam que, para este crítico, as fronteiras entre a biografia e a autobiografia não se mostram nítidas. O romance autobiográfico parece exigir do autor que este se distancie de sua própria vida, para, assim, contemplá-la do exterior. O autor se torna um objeto a si mesmo em condições de atribuir valores à vida. É necessário o distanciamento da própria vida para vê-la com os olhos de outrem.

Para Santiago a problematização entre as noções de vivido/imaginado foi superada. O romancista persegue uma espécie de “verdade poética” e se autodeclara “falso mentiroso”. Deste modo, em *Mil rosas roubadas*, o ficcionista almeja com a relativização/hibridização do autobiográfico e do ficcional, explorar os efeitos de sentido do objeto literário e, assim, os sentidos do eu.

No que se refere ao elemento temporal pode-se dizer que o tempo cronológico de uma vida é explorado, já o tempo histórico é apenas secundário. É priorizado o percurso entrelaçado da vida do narrador e a vida de Zeca. O herói biografado ora é o eu, ora é o Zeca. Existem dois biografados pela mesma voz do eu: o eu e o outro. Um parece não existir sem a existência do outro.

Bakhtin argumenta que no romance biográfico o herói relata suas realizações, porém, ele próprio continua o mesmo. Não existe alteração ou transformação. No final do relato de *Mil rosas roubadas*, o eu narrador se diz transformado. A escrita do eu prometida ao amigo no leito de morte termina e junto a ela ocorre a morte do eu.

Eis a armadilha mencionada pelo narrador: a morte do amigo e a escrita da biografia. Tal armadilha captura o eu e traz lucidez e sinceridade. Mesmo sem a onisciência, ou onipotência, ao final da produção artística, o narrador distingue sua verdadeira imagem na configuração de sua escrita.

Assim, os autores inferem que as personagens nasceram juntas e, também, morreram juntas. O narrador continua vivo, e transforma-se em outra pessoa. Diferentes linguagens são relativizadas e se cruzam com diferentes verdades. Estes são alguns elementos que compõem a atividade criadora e podem funcionar como condições para atribuir sentido à vida. E, assim, *Mil rosas roubadas* é sistematizada em produção estética e consegue abordar a vida de ambos os heróis.

Prosseguindo na tarefa de trazer a nossa pesquisa olhares de outros autores sobre o romance *Mil rosas roubadas*, passemos a apresentar as ideias defendidas por Carina Ferreira Lessa (2017), em artigo intitulado “Garimpeiro: o nascimento do narrador-observado na Praça Sete, em *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago”. Com efeito, a autora analisa o romance, considerando a performance do narrador, bem como a construção autoral do romance. O ponto de partida para o trabalho analítico concentra-se no capítulo intitulado “Garimpeiro”. Segundo Lessa (2017), neste capítulo o autor parece experimentar um recurso estilístico inovador, no momento em que apresenta o olhar de Zeca, como responsável pelo nascimento do narrador do romance. Este narrador é chamado pela autora do artigo como “narrador-observado”. Não obstante, a autora faz uma reflexão acerca da cultura mineira, pois, acredita que esta constitui a personalidade e certos comportamentos das personagens, como no caso da “relação isomórfica e polifórmica entre o garimpeiro (Zeca) e a pedra preciosa (o professor).” (LESSA, 2017)

De acordo com Lessa (2017), a imagem das personagens principais apresenta Zeca – conhecido pela parceria com Cazuya, bem como o próprio Silviano Santiago. Existe, no decorrer da produção de Santiago, uma memória coletiva que informa sobre as transformações culturais e políticas do Brasil no período de seis décadas. É possível visualizar um retrato da paisagem geográfica de Belo Horizonte, além de certos costumes dos habitantes. Assim, as memórias coletivas unem-se às memórias individuais das personagens.

Em *Mil rosas roubadas*, o narrador atribui ao amigo morto a responsabilidade pela escrita de si. Este elemento conduzirá a narrativa. Depreende-se uma observação de que Zeca/protagonista do romance não existia. Quem existia de fato era o Zeca do Cazuya, da Cassia Eller, mas a estes não eram atribuídos os destaques merecidos. Assim, ele abandona um papel secundário que lhe fora dado na vida e rouba a cena no romance. Neste processo de simbiose entre os amigos diferentes, porém, que se complementam, o leitor recebe um Silviano em duas faces distintas: o biógrafo e o biografado.

Para Lessa (2017), o capítulo intitulado “Garimpeiro” pode ser considerado um dos mais belos da literatura brasileira contemporânea. O capítulo surge como conceito elogioso a

Zeca e faz nascer o jovem de dezesseis anos. Neste capítulo, é possível depreender uma imagem cinematográfica, na qual o olhar de Zeca focaliza, assim como os efeitos do filme que os amigos assistiram na Praça Sete em Belo Horizonte. O narrador parece perpassar todos os cinco sentidos humanos e, quando chega ao último pondera: “Desde o nosso primeiro encontro eu me senti avistado, perscrutado, lido, distinguido, separado e lido por ele.” (SANTIAGO, 2014, p. 103) De acordo com a autora, tal sentença marca a chegada do “narrador-observado”, pois rompe com a lógica tradicional do romance.

Sendo assim, Lessa (2017) considera a memória como um romance, uma vez que organiza os eventos, segundo o olhar do garimpeiro, sem objetivar os fatos. Para a apreciação da memória é necessário lapidá-la, deixá-la brilhante e apresentável. Assim, o narrador sente-se observado, ele nasceu diferente. As vozes do biógrafo e do biografado mostram-se intercaladas, sem a possibilidade de separação. Zeca e o professor se conhecem naquele encontro na Praça Sete e nascem diferentes neste mesmo encontro. Ocorre uma espécie de simbiose entre o garimpeiro e a pedra preciosa, visto que um somente existe em função do outro.

Zeca é retratado pelo narrador como o biógrafo-morto. É possível depreender a necessidade do biografado (narrador) de se constituir como joia rara em face ao olhar de garimpeiro de Zeca. O “narrador-observado” procura no olhar de Zeca a escrita de si mesmo. A morte de Zeca representa também a morte de sua escrita. Ao sucumbir o garimpeiro, a pedra preciosa perde o brilho e o valor.

Sob o olhar garimpeiro, o narrador construíra a sua vida. Projetava na sua imagem as supostas ansiedades de Zeca. Sem se dar conta, Zeca escrevia a vida do professor, a partir dos reflexos de sua própria vida.

Sem a presença do olhar de Zeca, do qual extraia os reflexos de diamante, o narrador parece perder os contornos. A biografia pura pode ter se tornado sem graça, mas a construção de si conquistou cores diferenciadas mediante a vida como romance. Assim, a autora termina o artigo por questionar: “seria este coroinha o mesmo ficcionista que confessou ser na infância diante do padre o movimento para nascer o Silviano Santiago?” (LESSA, 2017)

2.4 Outros teóricos que surgem a partir da análise estrutural

Ao constatar a complexidade teórica que sustenta o romance *Mil rosas roubadas*, acredita-se que certos conceitos desenvolvidos por Genette em seu *Discurso da narrativa* tornam-se relevantes nesta proposta de trabalho, haja vista que a problemática principal recai nas implicações de modo e voz observadas neste romance. Veremos ao longo deste estudo

que o narrador se apresenta como homodiegético no nível da trama, uma vez que se coloca como testemunha da história de seu amigo Zeca, mas semelhante recurso não se sustenta no decorrer do discurso narrativo. Neste sentido, a personagem-narradora passa grande parte do romance refletindo acerca de sua própria trajetória. Não obstante, os recursos de modo e voz ligar-se-ão intimamente à problemática da biografia e autobiografia, além dos limites entre autobiografia real, ou romance autobiográfico. Isto ocorre, pois, na condição de testemunha da história de Zeca, o narrador estaria escrevendo sua biografia, ao passo que, ao assumir a posição de protagonista, esta personagem escreveria uma autobiografia. Além disso, conforme afirmamos anteriormente existem pormenores da vida do sujeito empírico (Silviano Santiago) que foram inseridos no romance do herói-autor de *Mil rosas roubadas*. Semelhantes dados podem causar certas confusões no que se refere aos conceitos de autobiografia real, ou ficcional.

Deste modo, escolhemos como ponto de partida os estudos narratológicos de Genette que, além de modo e voz, dedica-se às questões acerca da autobiografia ficcional, uma vez que propõe em seu trabalho uma análise do texto de Proust³. A respeito desta problemática ligada ao gênero é importante trazer à luz mais algumas ideias desenvolvidas pelo próprio Silviano Santiago. Assim sendo, em seu ensaio intitulado “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), o autor apresenta uma reflexão acerca dos conceitos de autobiografia, confissão e ficção. Neste contexto, é realizada uma distinção entre os conceitos de autobiografia e ficção na perspectiva de Santiago. Em semelhante processo, o autor relembra sua infância, quando se confessava ao padre e ficcionalizava uma vida menos pecaminosa. As histórias, de acordo com o autor são todas mal contadas, pois o narrador, comumente, se surpreende pelo modo traiçoeiro com que conta a história. A verdade se mostra implícita na narrativa ficcional, recobre-se pela capa da mentira, ou da ficção e, assim, esta mentira é capaz de narrar poeticamente a verdade que deverá ser descoberta pelo leitor. Em face de semelhantes reflexões, Silviano Santiago afasta da sua produção literária a nomenclatura “confissão”, além de argumentar que jamais escrevera uma autobiografia. Com efeito, na sua perspectiva sua produção enquadra-se naquilo que é chamado pela crítica de autoficção⁴ – um processo de

³ Em *O discurso da narrativa*, Gérard Genette desenvolve sua teoria narratológica. No confronto entre teoria e texto literário, o teórico analisa alguns aspectos da obra *À la Recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*) de Marcel Proust.

⁴ De acordo com Santiago em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), “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-lhes outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Esclarecemos que o termo autoficção foi utilizado pela primeira vez por serge Doubrowsy no romance *Felis* (1977). Seria uma composição de

hibridização da escrita do eu que mistura dados biográficos com elementos puramente ficcionais. Neste trabalho, contudo, refletiremos acerca da produção autoficcional *Mil rosas roubadas*, de Santiago, mas o enfoque será dado na produção do narrador-escritor criado pelo autor empírico.

Ao adotar tal perspectiva, considera-se que a presença deste autor-ficcional nos remete a certos pormenores apresentados por Roland Barthes em *A morte do autor*. Para este estudioso a imagem que se podia encontrar na cultura até o século XX era tiranicamente centrada no autor, na sua história, gestos, paixões e comportamento. O escritor moderno, no entanto, nasce simultaneamente ao seu texto; ele não funciona como sujeito do qual seu livro seria o predicado. O tempo que deve ser considerado é apenas o da enunciação, pois todo o texto é “escrito eternamente no aqui e agora”. Na escrita moderna o analista deve se ocupar em explicitar, mas jamais em decifrar. A estrutura pode ser compreendida em todos os seus níveis, porém, não existe um fundo. Já a escrita faz sempre sentido, embora este sentido evapore no ar. Por fim, Barthes (2004) argumenta que para transformar a escrita é necessário inverter o seu mito: na medida em que se percebe o nascimento do leitor é preciso decretar a morte do autor. É possível depreender comportamento teórico semelhante em Silviano Santiago. Este escritor parece transferir ao seu leitor uma tarefa que ultrapassa a mera apreciação do texto literário. A escolha pelo gênero autoficcional em muito complica a vida do receptor, uma vez que se percebe certa ruptura com o chamado pacto biográfico, entretanto, não se adere de forma integrada ao pacto ficcional. Desta forma, fica-se diante de uma atmosfera de ambiguidade, na qual quando se apreende o sentido, este parece evaporar-se, ou escapar entre as mãos. Esta presença determinante do leitor no romance de Silviano decreta a morte do autor, resta saber, contudo, se o leitor virtual também conduzirá o escritor-ficcional ao túmulo.

Além disso, traremos à discussão, ao longo desta pesquisa, outros autores que se dedicam a estudos que em determinado aspecto podem assumir ligação com nossa proposta. No que tange aos conceitos de biografia, Mikhail Bakhtin (1997) afirma que o valor biográfico de uma obra pode ser equivalente à narrativa que se dedica a contar a vida do outro, no entanto, também é possível que seja organizador daquilo que o “eu” mesmo tiver vivido, de uma narrativa sobre “sua” própria vida, fornecendo forma à consciência e ao discurso que terá acerca de sua própria trajetória. Sendo assim, é possível inferir que o teórico

autobiografia e ficção. Neste percurso, afasta-se do pacto biográfico, sem aderir integralmente ao pacto ficcional. Gera-se uma leitura marcada pela ambiguidade.

não apresenta preocupação em criar conceitos definitivos, ou respostas acabadas no que diz respeito aos limites entre biografia e autobiografia.

Em *Literatura e representações do eu impressões autobiográficas*, Orlando Nunes de Amorim (2010, p. 46) afirma que romances que acolhem o recurso do relato autobiográfico aparentemente se situam numa “zona de identificação de fronteiras entre ficção e realidade, entre memória e invenção, entre autor empírico e narrador textual. É possível depreender semelhante tensão na leitura do romance de Silviano Santiago. Tem-se, neste contexto, um texto escrito por Santiago, que, por sua vez, cria um narrador-escritor de um romance com o mesmo título; não obstante, este autor-ficcional vivencia muitas experiências vividas pelo autor-empírico. Embora devamos esclarecer que nossa proposta não recaia na perspectiva da crítica biográfica, ou seja, não é a biografia de Silviano Santiago que será enfocada neste estudo, o fato é que certas coincidências entre a biografia do escritor real e a do escritor ficcional devem ser consideradas, no intuito de esclarecer algumas obscuridades que se escondem na microestrutura.

Ao partir da hipótese de que o eu-narrador mergulha no mais íntimo do outro (Zeca) para tentar compor algum entendimento sobre si mesmo, algo que no decorrer de sua trajetória não conseguiu alcançar e precisou do recurso da enunciação; a narratologia de Genette, nesta tensão entre modo e voz, encontrará os estudos de Sigmund Freud, em *O mal estar na civilização*. Tal encontro se dará, haja vista a relação conflituosa e, por vezes, agressiva em termos discursivos entre o narrador e seu amigo Zeca. Neste sentido, Genette é pertinente tendo em vista sua categoria de modo, uma vez que somente é dado ao leitor o ponto de vista do narrador, sendo que tudo aquilo que se sabe sobre a personalidade instigante de Zeca passa pela visão e pela voz do narrador-escritor. Já os estudos psicanalíticos parecem relevantes, visto que esta voz do narrador mostra-se permeada por uma espécie de tensão – amor, admiração, medo, mágoa, raiva e recalque. Com efeito, desta obra de Freud, é possível inferir que o “mal estar na civilização” passa por um sentimento de culpa, que, por sua vez, é gerado por um instinto natural de agressão. Este instinto parece ter raiz na sexualidade. Infere-se, em *Mil rosas roubadas* que a agressividade, perceptível no discurso do narrador, pode estar enraizada na frustração de seu desejo sexual: “O alvo se retraiu e habilmente se escondeu dos olhos meus que o encaravam, como se naquela época já existisse spray de pimenta a rechaçar assedio sexual.” (SANTIAGO, 2014, p. 231) Além disso, a obra *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud (2011), poderá abrir caminho para a compreensão do papel da morte de Zeca no processo de construção de *Mil rosas roubadas*. Neste percurso, pode ser interessante averiguar a razão pela qual a primeira oração do romance informa ao leitor a

respeito da morte de Zeca: “Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele”. (SANTIAGO, 2014, p. 7)

Seguindo esta linha, nossa pesquisa abre caminho para a entrada de Clément Rosset (1976), em *O real e seu duplo*. Em hipótese, é possível inferir que ao sair de si e encontrar o outro/Zeca, o narrador retorna ao seu eu, trazendo consigo muitas informações. Tais informações vão ajudá-lo a enxergar outro eu – um eu profundo que até naquele momento ele não conhecia. Assim, chega-se às implicações do duplo, posto que ao considerar a teoria do duplo apresentada por Rosset (1976), transpondo-a ao texto de Santiago é possível inferir que os dois eus do narrador apresentam uma face “única” e uma face “dupla”. Em vista disso, existe a possibilidade de que os estudos sobre o duplo contribua ao entendimento de certos sentimentos do narrador que, muitas vezes, mostram-se obscuros em nível discursivo. Não obstante, as assertivas defendidas por Rosset (1976), no que tange à ilusão, que seria a forma mais corrente de afastamento do real, podem contribuir com a compreensão do processo de escrita de *Mil rosas roubadas*, visto que, em certos momentos, o narrador parece lançar mão da técnica do ilusionista, sobretudo no que se refere à postura de ironista por ele adotada.

Semelhante linha filosófica observada em Clément Rosset que em muito relativiza a noção de real, encontra os questionamentos de Merleau-Ponty (1964). Este autor já inicia sua reflexão na obra *O visível e o invisível*, lançando uma visão paradoxal: vemos as coisas da forma que vemos e o mundo é aquilo mesmo que vemos. Embora os filósofos procurem explicações profundas para uma suposta definição daquilo que enxergamos, para Merleau-Ponty, o problema não está no discernimento daquilo que enxergamos, mas na definição acerca do que seria este “nós”, ou este “eu”; esta “coisa”; este “mundo”. O mundo é o que vemos, no entanto, existe a necessidade de aprender a vê-lo. Não obstante, o autor pondera que a intervenção de outrem não altera as contradições de nossa própria percepção, apenas acrescenta o enigma, mas é somente através do mundo que o eu pode sair de si mesmo. Tais argumentos podem contribuir com a análise do romance de Santiago devido o relacionamento entre o Zeca e o narrador. Com efeito, o narrador parece compreender a necessidade de deslocar-se do interior e dirigir-se em direção ao mundo e ao outro para tomar de empréstimo o seu olhar. Entretanto, teremos que averiguar se a atitude de se ver pelo olhar do outro vai resolver o paradoxo interior do narrador, ou vai reforçar seu enigma existencial. Além disso, Merleau-Ponty argumenta que “ver, sentir, imaginar” são formas de pensamento. O narrador-escritor de *Mil rosas roubadas* parece relativizar certos conceitos como “razão e imaginação” que, em nível microestrutural, tende a sugerir que tais polos carregariam conceitos

excludentes. Sendo assim, as reflexões de Merleau-Ponty podem contribuir com uma possível penetração mais aprofundada no texto de Santiago.

Ao pensar nesta relação entre eu, mundo e outro, chega-se à problemática da alteridade. Em *O si mesmo como outro*, Paul Ricoeur, ao citar Aristóteles, afirma que para ser amigo de si é preciso já se ter entrado em uma relação de amizade com o outro, pois, neste caso, esta amizade representa uma autoafeição, correlativa da afeição para com o outro amigo. Neste sentido, a ideia difundida pelo senso comum de que para amar o outro é necessário, antes de mais nada, amar a si, pode servir perfeitamente para elevar a autoestima do sujeito, no entanto, não parece encontrar embasamento científico. Os estudos voltados para a psicologia ou para a fenomenologia têm demonstrado que o reconhecimento do eu/ interior passa por um movimento de afastamento de si ao outro, ou do interior ao exterior. O sentimento de amizade, admiração, ou até mesmo rejeição pelo si, é obtido mediante o empréstimo do olhar do outro.

Jaqueline Oliveira Moreira (2009), no artigo intitulado “Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade”, realiza uma revisão crítica em textos do Freud que se dedicam ao tema da presença do outro no percurso de formação do eu. Segundo o psicanalista, o processo de constituição do eu vincula-se diretamente ao narcisismo, sendo que muitas definições da noção de eu estão ligadas ao problema da identidade que, por fim, mostra-se uma consequência do reconhecimento do outro como o duplo do eu. A tensão de semelhante relação intensifica-se ao lembrarmos Rosset (1976). O problema é que existe um “outro exterior” que compõe a relação de alteridade com o eu, e um outro interior que duplica, ou é duplicado pelo eu. No que se refere às ideias defendidas por Moreira (2009), o outro que funciona como duplo do eu é o outro exterior. Tal processo pode ocorrer no momento em que o sujeito visualiza sua imagem no espelho. Este espelho somente reflete uma máscara social. Ao distinguir sua própria imagem da imagem do outro exterior, em atitude narcísica, o eu superestima sua própria imagem e, deste processo, resulta a ideia de que para o outro ser verdadeiramente “perfeito” ele precisa duplicar a imagem do eu. Sendo assim, o conceito de alteridade mostra-se paradoxal: por um lado, a identidade é alcançada por meio da alteridade, ou seja, antes o reconhecimento do outro, depois o reconhecimento do eu que, aparentemente, depende de estilhaços do outro para compor sua face. Por outro lado, existe um caminho a percorrer até que se atinja semelhante visão, pois, o que se observa é que, primariamente, o eu superestima sua imagem e relega o outro à posição de seu duplo. Possivelmente, no percurso de análise de *Mil rosas roubadas*, depreenderemos esta oscilação no discurso do narrador que, em dado momento da narrativa superestima sua imagem em relação a Zeca: “Nem nos

conhecíamos direito e lá estava eu a ser exibido por ele como amostra de raro espécime humano [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 70) Em outros momentos seu discurso reveste-se de melancolia ou agressividade e o mesmo eu se autodeprecia em face do amigo: “Graças ao olhar dele, a carne de segunda ou de terceira, gordurosa ou muxibenta, minha carne de professor universitário aposentado vira filé-mignon”. (SANTIAGO, 2014, p 34) Não bastasse semelhante oscilação, o leitor ainda é desafiado pela presença da ironia. Assim, é possível que ao superestimar-se em relação a Zeca ele realize atitude irônica, ou a ironia pode residir no momento no qual o enunciador se autodeprecia.

Na tentativa de lidar com perdas que parecem insuportáveis ao inconsciente o eu constrói sua “pseudo-identidade” com os estilhaços dos outros que atravessaram o seu caminho. Deste modo, o eu somente pode constituir-se como tal por intermédio do olhar do outro. Neste ponto é que se percebe o narcisismo, posto que, ocorre a necessidade de exibicionismo do eu ao outro para, assim, alcançar sua admiração e atingir a autossatisfação. O eu vivencia uma sensação de autossuficiência imaginária, no entanto, é fechado em si mesmo. É somente após a experiência de “castração⁵” que o eu pode abandonar a atitude de narcisismo primário e reconhecer o outro exterior como tal. Deste processo poderia resultar a possibilidade de sair de si e encontrar o outro. O processo de amadurecimento psíquico do eu mostra-se longo e complexo. Mas o mais importante é a compreensão de que no interior do eu vive o outro. É somente na alteridade que o eu pode construir sua identidade. Assim, pode-se dizer que a alteridade é anterior à identidade. Ao refletir acerca dos argumentos defendidos por Ricoeur (1991), de que a ipseidade⁶ do si-mesmo implica a alteridade, podemos inferir que, mesmo dentro de um suposto atributo único de um ser, daquele traço capaz de diferenciá-lo dos demais, encontra-se a contaminação pela face do outro. Assim, estamos de acordo com Ricoeur (1991), no que se refere à informação de que o si-mesmo é considerado outro. A junção entre eu e outro na composição de uma suposta face única, parece transformar o eu sempre em outro, colocando em xeque o elemento que o individualiza e o torna único.

A problemática da alteridade está presente de forma determinante no romance objeto de nossa análise. O conflito central parece instalar-se na relação entre o eu, o outro e o mundo. Aparentemente, o reconhecimento da face dupla da personagem-narradora somente será possível por meio do relacionamento com o outro/Zeca. Deste modo, é provável que a

⁵ Para Moreira (2009), na teoria psicanalítica a “castração” representa um momento crucial na percepção da alteridade. O conceito de “castração”, no presente artigo, revela-se no momento em que o eu sente a ausência do outro.

⁶ Trata-se de um traço determinante capaz de diferenciar um ser de outro. Uma espécie de atributo único do ser que poderia destacá-lo dos demais.

relação eu e outro exterior resulte em uma mais complexa: eu e outro interior. Não obstante, poderemos averiguar acerca da possibilidade da escrita do romance, pelo narrador- ficcional, de promover o amadurecimento interior do eu, bem como o reconhecimento de sua outra face.

No decorrer deste processo de autoconhecimento do eu que precisou desprender-se de si e recorrer ao outro, vivenciando a problemática da alteridade, Jeane Marie Gagnebin (2006), em *Lembrar, escrever e esquecer*, em muito poderá contribuir, no que tange às implicações da memória. O narrador autodiegético que assume a enunciação numa fase amadurecida da vida precisa utilizar o recurso da memória para compor os pormenores de sua trajetória. Desta maneira, vinculada à questão da memória discutida por Gagnebin (2006), a categoria de ordem desenvolvida por Genette apresentará fundamental relevância, visto que o elemento temporal demonstra decisiva responsabilidade no que se refere à mudança ideológica entre o eu da enunciação e o eu do enunciado. Conseqüentemente, pode-se deduzir que tempo, memória e voz unir-se-ão no texto do narrador-escritor compondo uma atmosfera de tensão.

Neste processo analítico é possível que os estudos de Georg Lukács em *A teoria do romance* possam aprimorar a reflexão. Os conceitos de “herói problemático”, bem como a chamada “consciência demoníaca” desenvolvidos pelo teórico parecem ir ao encontro de um suposto desvendamento acerca da natureza profunda que perpassa os sentimentos relatados pelo narrador. Com efeito, é provável que a personagem-narradora de *Mil rosas roubadas* se aproxime das características do herói romanesco evidenciado por Lukács. Assim sendo, este ente ficcional parece ignorar os motivos de sua existência; precisou fazer escolhas ao longo da vida, das quais, aparentemente, no momento da enunciação já não tem certeza de que foram as melhores. De todas essas incertezas e receios surge a consciência demoníaca, visto que se o eu do enunciado mostrava-se insatisfeito no passado, tal insatisfação permanece acompanhando o eu do presente.

Não se pode esquecer de que o romance de Silviano Santiago sustenta-se em um jogo de tensão mediante significantes que revelam significados opostos, muitas vezes, para o mesmo objeto. Poderemos notar que, recorrentemente, esta tensão mediada por meio da estrutura textual encontra sustentáculo na presença determinante da ironia.

Deste modo, convidaremos à discussão Camila da Silva Alvarce (2009) em livro intitulado *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. Neste trabalho a autora analisa as relações estreitas entre o riso, a paródia e a ironia. Deste exame ela chega ao entendimento de que tanto o riso quanto a paródia dependem da construção da ironia para se estabelecerem. De uma forma superficial a ironia é considerada

uma figura de linguagem, na qual o emissor pretende afirmar algo distinto daquilo que seu discurso afirma.

A autora do livro em questão distingue, baseada em Mueke (1995), a ironia “observável e a ironia verbal”. Na ironia observável existiria uma dada cena que deve ser considerada irônica, ou não, pelo observador, porém, não existe um sujeito sendo irônico. Já na ironia verbal, percebe-se um sujeito expressando atitude irônica, por meio de uma inversão semântica que visa transmitir uma mensagem. É preciso ter em mente, entretanto, que, tanto na ironia observável quanto na verbal, o papel do receptor é determinante, pois é somente por meio do seu julgamento que a ironia acontece. Em *Mil rosas roubadas* tem-se a presença da ironia verbal que depende da observação do receptor/leitor para se estabelecer como tal. Deste modo, o narrador/ironista estabelece um diálogo com a imaginação chamando-a de “rainha da cocada preta”, ao mesmo tempo convoca o leitor a investigar as raízes irônicas que sustentam seu discurso.

De acordo com Alvarce (2009), é importante esclarecer que nem tudo que aparenta ser diferente do que realmente é pode ser considerado ironia. Sabe-se que a mentira e o embuste também apresentam facetas semelhantes. Assim, a ironia apresenta outro elemento além de tal contraste. Para a autora, o ironista dissimula ou finge, não com o intuito de ser acreditado, mas com o propósito de ser compreendido. Ao citar Mueke (1995), temos a informação de que os logros carregam um contraste entre uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonogada. Na ironia, no entanto, o significado real deve ser recuperado naquilo que diz o ironista, ou no contexto daquilo que este diz. Assim, caso dentre o público de um ironista exista aquele que não está disposto a entender, então o que se tem em relação a estes seria um embuste ou equívoco e não uma ironia.

Percebe-se, neste sentido, que a apreensão da ironia pelo receptor exige o reconhecimento de um sentido literal e outro figurado, visto que a ironia consiste no recurso de um significante para dois significados contraditórios. Desta forma, é possível inferir que o ironista apresenta certa posição de poder em relação ao enunciatário, uma vez que o qualifica no momento em que o julga capaz de perceber tal procedimento, fato que lhe permitiria participar da construção irônica.

Sendo assim, é possível notar que as sensações de superioridade e de liberdade estão presentes na ironia. Entretanto, ambos os participantes da construção irônica podem experimentar tais sensações. Tanto o ironista, quanto o receptor da ironia podem experimentar a sensação de liberdade, em face de uma situação irônica. O ironista porque é o autor da proposta de um sentido oculto, que, em um primeiro momento, somente ele conhece. O

receptor porque adquire condições de, por meio das pistas fornecidas pelo ironista, alcançar o sentido irônico.

Em seguida, a autora passa a abordar o sentido da chamada “ironia romântica”. Esta se afasta do sentido comum de ironia e acontece nos momentos de intervenção do narrador em seu relato. Neste sentido, o narrador interrompe a narrativa, tece comentários, juízos de valor e, muitas vezes, critica sua própria criação literária. Antecipamos que este recurso se enquadra perfeitamente na narrativa de Silviano: “Será que o leitor pode confiar cegamente em quem ora apalpa sentimental e subjetivamente o passado como testemunho ora o reconstrói objetiva e jubilosamente com historiador?”. (SANTIAGO, 2014, p. 78)

Odil Oliveira Filho, citado por Alvarce (2009) nomeia este tipo de narrador como “contador de histórias”. Este, por sua vez, aparece em momentos específicos da história literária. Desta maneira, ao fim do século XVIII e no século XIX este contador de histórias se fez presente nas narrativas, intervindo com comentários. Tais aparições frequentes neste momento da história contribuem com a legitimação dos ideais românticos de originalidade e subjetividade que marcaram este século. Neste contexto, a “ironia romântica” assinala uma espécie de ascendência do autor em relação à obra.

É interessante a compreensão de que nem todos os escritores se encaixaram em todas as tendências literárias do movimento no qual se encontravam inseridos. No Brasil, temos o exemplo de Machado de Assis que, no século XIX, não se submeteu às regras do Realismo, no que se refere à objetividade narrativa. Assim, ele criou narradores interventivos, ou seja, legítimos contadores de histórias.

Neste sentido, o mais importante é entender que, se o autor utiliza a “ironia romântica”, sempre apresenta uma intenção específica que deve ser desvendada pelo leitor. Os textos marcados pela “ironia romântica”, além de chamarem a atenção para sua condição específica de texto literário, ultrapassam a “mimese ingênua”, ao criarem aquilo que a autora chama de “ilusão de veracidade”.

Refletindo acerca das ideias defendidas por Alvarce (2009), fica-nos a impressão de que a chamada “ironia romântica” surge na época do Romantismo como forma de reorganizar as características deste movimento que, por vezes, poderia ser tachado de subjetivo e piegas. Desta forma, este recurso adentra o movimento realista nos textos de seu principal representante – Machado de Assis. Pode-se inferir, portanto, que a “ironia romântica” está fortemente presente em *Mil rosas roubadas*, pois, como veremos mais adiante, Silviano Santiago, assim como muitos escritores da contemporaneidade, “bebe da fonte” machadiana, sobretudo, no que se refere ao romance *Dom Casmurro*.

No percurso de reflexão sobre a ironia, Alvarce (2009) apresenta a ideia da carga afetiva que a ironia pode conquistar. Ao citar Linda Hutcheon (2000), a autora pondera acerca do poder da ironia em deixar as pessoas irritadas, esta figura é diferente das demais, pois parece ter “os nervos à flor da pele”. Os receptores que já foram alvos da ironia experimentam o sentimento de irritação e de raiva que uma investida irônica é capaz de proporcionar. Existe um embaraço perceptível, no que tange à ausência de compreensão da ironia. É como se o receptor se sentisse excluído de um grupo que participou da construção do sentido irônico.

O alcance das emoções suscitadas pela ironia é bastante amplo, sendo que tal domínio pode ir do prazer à dor, ou do deleite à raiva. Neste sentido, a autora cita a ideia defendida por Hegel acerca da ironia: para o filósofo a ironia provém do pedantismo, bem como do sentimento de superioridade do ironista em relação ao receptor. Para ele a ironia consiste em uma atitude de negação plena, portanto, trata-se de um discurso substancialmente niilista.

Uma vez apresentado o cerne das ideias defendidas por Alvarce (2009) acerca da ironia, podemos supor que semelhantes reflexões em muito poderão contribuir com a proposta de análise do texto de Santiago. Tal suposição encontra embasamento na forte relação entre ironia, ironista e receptor, no interior do objeto em questão. O discurso do narrador parece sustentar-se mediante o recurso da ironia. Resta saber (fato que será averiguado com maior detenção nos próximos capítulos) se a atitude irônica por parte do eu narrador traz ao seu discurso a marca de pedantismo e negação plena que gera niilismo, conforme explicitado anteriormente via Hegel; ou se o enunciador adota semelhante postura, influenciado pelo espírito questionador do sujeito empírico, no sentido de levar o receptor/leitor a desconfiar, portanto, refletir acerca dos limites entre os gêneros textuais, bem como do eixo metalinguístico adotado pelo escritor-ficcional.

Ressalta-se, por fim, o quanto a ironia está diretamente ligada ao problema do duplo. Assim como a técnica do ilusionista mencionada por Clement Rosset (1976), em seu ensaio sobre a ilusão, é possível observar na atitude irônica um processo semelhante. Neste sentido, o ironista cria uma espécie de ilusão mediada pelo recurso da linguagem. Ao afirmar algo contrário daquilo que realmente gostaria que o receptor compreendesse, o responsável pela ironia tira o acontecimento real de um determinado ponto e o transfere para outro lugar. Desta forma se mostra, por vezes, o texto de Silviano Santiago, o leitor desespera-se tentando encontrar a “verdade”, ou a “realidade” das intenções e sentimentos do enunciador somente na estrutura, quando a ironia estabeleceu um elo entre micro e macroestrutura e transportou o acontecimento “real” para outro espaço que, somente o analisa atento poderá alcançar. Deste modo, o leitor precisa construir o sentido do texto literário. Eis a sua tarefa árdua!

Seguiremos nossa abordagem elucidando de forma reflexiva alguns conceitos desenvolvidos por Genette em *O discurso da Narrativa* que nos servirão de aporte teórico ao longo da pesquisa. Para melhor compreensão do leitor realizaremos um diálogo entre a teoria em questão e o romance objeto de nosso estudo. Esclarecemos que a narratologia de Genette será, neste trabalho, de grande importância, no entanto este valor é determinado apenas no sentido de trazer à luz certos pormenores que se escondem atrás do plano ostensivo do texto de Santiago e precisam ser recuperados em um nível profundo. Neste percurso, refletiremos acerca das seguintes categorias: ordem, frequência, modo e voz.

2.5 Ordem

Para Gérard Genette (1979) existem certas discrepâncias temporais que se situam no âmbito da narrativa, portanto, pode-se dizer que esta é duplamente temporal. Isto ocorre, pois existe o tempo daquilo que é contado e o tempo da narrativa escrita. Assim, uma vida inteira de uma personagem pode ser narrada no nível do significante em poucas páginas, ou possivelmente, um evento relativamente curto vivenciado pelo herói ganha inúmeras páginas no nível do discurso. Em *Mil rosas roubadas*, por exemplo, pode-se supor que a morte de Zeca tenha uma diegese (tempo da história ou coisa contada) relativamente longa, pois existem certas informações de que a personagem esteve algum tempo internada no leito do hospital e algumas alusões às visitas do narrador. Por conseguinte, presumivelmente, do momento em que se descobriu a doença até a morte passou-se um tempo considerável. O narrador inicia seu discurso narrativo, no entanto, sintetizando este tempo em apenas dois períodos: “Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele”. (SANTIAGO, 2014, p. 7) Isto posto, torna-se importante a compreensão dos significados diferenciados entre diegese e discurso, visto que o ato de escrita traz em si uma carga ideológica intensificada em relação à diegese. Tais juízos de valor, comumente, interferem na compreensão do discurso narrativo. Sendo assim, apenas dois períodos no texto do narrador-escritor de *Mil rosas roubadas* cuja diegese, provavelmente, apresentava-se em um tempo relativamente longo, são capazes de revelar o desejo do narrador em ser biografado em vez de biografar. Além disso, o pronome indefinido “ninguém” conduz à inferência de que talvez nem mesmo o próprio narrador conheça a si mesmo como a personagem Zeca o conhecia.

Semelhante atitude de sumarizar um tempo relativamente longo em dois períodos textuais revela as inúmeras incongruências que se podem observar entre o tempo da diegese (história) e do discurso (narração). A diegese do romance objeto de nossa análise é linear: o narrador e Zeca eram adolescentes quando se conheceram. Cresceram e amadureceram juntos,

conquistaram ambos seus lugares no âmbito profissional, envelheceram juntos até, finalmente, chegar o dia da morte de Zeca e o narrador tomar a decisão de biografar suas trajetórias em comum. Por outro lado, ao materializar-se esta diegese em discurso narrativo ocorrem muitas discrepâncias temporais. O discurso narrativo já é iniciado pela fatídica perda do amigo. A tais incongruências, Genette (1979) dá o nome de “anacronias” que, por sua vez, apresentam-se toda vez em que ocorrem divergências entre o tempo da diegese (história) e o tempo do discurso (narração), conforme foi exemplificado no texto de Santiago.

O teórico em questão também argumenta acerca de uma possibilidade de ocorrência da perfeita coincidência entre o tempo da história e o tempo da narrativa. É esclarecido, porém, em seguida, que tal eventualidade encontra-se no âmbito da hipótese e não do real. Este fenômeno hipotético seria intitulado de “grau zero”. O estudo da obra literária, entretanto, tem nos demonstrado que esta probabilidade situa-se apenas no domínio da especulação teórica. Quando tal recurso é confrontado com o texto literário parece não se sustentar, pois, este gênero textual, mesmo quando apresenta uma narrativa linear, como nos casos dos romances do século XIX, apresenta discordância entre o tempo da diegese (história) e o tempo do discurso (narração). As intervenções do narrador, as digressões, bem como a própria atitude descritiva do tempo e do espaço fazem com que o chamado “grau zero” inexista no interior do texto literário.

Não obstante, existe mais de uma oportunidade de ocorrência de anacronias em uma dada narrativa. Este processo é nomeado por Genette (1979), como analepses e prolepses. As anacronias somente são possíveis na narrativa, devido ao fato da existência de mais de uma narrativa no interior do mesmo romance. Assim, a anacronia se define como uma segunda narrativa que se insere no nível da primeira. Chama-se analepse toda retrospectão realizada no nível do discurso de um acontecimento que já ocorrera no tempo da história (diegese). Para Genette (1979), elas podem ser externas, como aquelas que narram um acontecimento exterior ao nível da primeira narrativa. Este recurso pode ser exemplificado com o capítulo intitulado “Borboletas azuis” de *Mil rosas roubadas*, conforme o fragmento que se segue: “Paro de escrever e me explico. Ao relatar nosso primeiro encontro, omiti parte significativa da primeira conversa”. (SANTIAGO, 2014, p. 69) Neste momento, o narrador interrompe o relato e traz retrospectivamente uma segunda narrativa que vai se inserir na primeira. É uma analepse, pois recupera no nível do discurso um evento que já ocorrera no nível diegético. É externa, uma vez que pertence ao nível da segunda narrativa.

Em contrapartida, existe a analepse interna que, naquilo que lhe concerne, ocorre no nível da primeira narrativa. À vista disso, após iniciar seu discurso afirmando ter perdido seu

biógrafo, portanto, no tempo da enunciação, no próximo parágrafo o narrador insere uma analepse interna, conforme o seguinte fragmento: “Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade, em 1952”. (SANTIAGO, 2014, p. 7) Assim sendo, o narrador abandona o tempo de sua maturidade e retoma o tempo da adolescência, momento em que conheceu o amigo Zeca. Este evento está inserido no nível da primeira narrativa, logo, intitular-lo-emos de “analepse interna.” De acordo com Genette (1979, p. 48), podem ocorrer, também, as “analepses mistas”: “[...] cujo ponto de alcance é anterior e o ponto de amplitude posterior ao começo da narrativa primeira [...]”.

Segundo o teórico, as analepses externas não interferem na narrativa primeira, elas possuem apenas a finalidade de esclarecer o leitor acerca de um evento antecedente. Por outro lado, as analepses internas apresentam um risco de “redundância ou colisão”, pelo fato de se situarem no nível da narrativa primeira. Para esclarecer semelhantes interferências, o crítico subclassifica as analepses internas em heterodiegéticas e homodiegéticas. As heterodiegéticas reportam um acontecimento diegético diferente daquele situado na narrativa primeira, mas que possuem influência neste nível narrativo. Quando uma nova personagem é introduzida na narrativa e o narrador precisa esclarecer seus antecedentes verifica-se este tipo de fenômeno. Em *Mil rosas roubadas* podemos exemplificar o aparecimento da personagem Roberto no relato do narrador: “Por que não abrir a porta e deixar entrar o personagem anunciado em capítulo anterior e sempre adiado? Faça-o entrar”. (SANTIAGO, 2014, p. 235) A partir deste momento, o narrador passa a recuperar no discurso o relacionamento entre Zeca e Roberto que, embora a personagem-narradora afirme não ter muita importância no relacionamento entre Zeca e o próprio narrador que se insere no nível da narrativa primeira, a sequência discursiva vai demonstrar que a história de Roberto em muito interfere na narrativa primeira entre Zeca e o narrador.

No que se refere às analepses homodiegéticas, estas se encontram inseridas na mesma linha de ação daquele observado na narrativa primeira, no entanto, neste fenômeno a probabilidade de interferências é evidente, sendo que não se podem ser evitadas. Estas analepses são divididas em completivas, e referem-se a uma espécie de eclipse e paralipse. As completivas, de acordo com Genette (1979, p. 49), “[...] são segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa [...]”. Em *Mil rosas roubadas*, na página 21, o narrador esclarece sua proposta de biografia do amigo Zeca: “Se ele já não pode ser mais meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele”. (SANTIAGO, 2014, p. 21) Não obstante, somente na página 58, a personagem-narradora irá mencionar que tal promessa foi feita ao Zeca no seu leito de morte: “Assuma de vez a promessa feita no leito de morte!”

(SANTIAGO, 2014, p. 58) Pode-se inferir que este seja um caso de analepse completiva, pois, preenche tardiamente um espaço vazio anterior na narrativa. Quanto à paralipse também pode ser verificada nos acontecimentos de preenchimento retrospectivo, porém, neste caso a narrativa não salta a um evento posterior como ocorre com a elipse e sim passa ao lado deste evento. Este fenômeno pode ser também designado de “elipse lateral”.

Ainda no que se refere às analepses homodieéticas, existem casos em que elas recebem o nome de “repetitivas”. Neste caso, a narrativa regressa explicitamente àquilo que já foi mencionado no discurso. Este fato pode ser observado em *Mil rosas roubadas* nos momentos em que o narrador repete que Zeca e ele nasceram um para o outro no ano de 1952.

Apresentadas as principais formas de analepses que ocorrem no texto de Santiago passemos a verificar a categoria das prolepses. Esta forma se refere à antecipação no nível do discurso de um acontecimento que somente ocorrerá posteriormente no plano diegético. De acordo com Genette (1979), são menos frequentes na narrativa do que se observa em relação às analepses. Este fenômeno é oportuno no que tange ao romance analisado, pois segundo o teórico, a prolepse ocorre com muita frequência na narrativa em primeira pessoa. O caráter retrospectivo deste tipo de narrativa acaba por autorizar o narrador a fazer alusões ao futuro. Este vai e vem temporal pode ser observado em *Mil rosas roubadas*, visto que se em um dado parágrafo o narrador encontra-se inserido no tempo da enunciação (presente), no próximo ele se lança ao tempo do enunciado (passado). Este fenômeno ocorre devido ao caráter dialético e reflexivo da escrita do narrador-escritor. Neste sentido, a personagem não se limita a relatar os fatos, atitude que poderia apresentar o aspecto linear, ela mergulha em densa reflexão acerca dos acontecimentos vividos no passado, utilizando, para tanto, o amadurecimento conquistado no presente.

Assim como as analepses, as prolepses podem ser externas ou internas. Alguns acontecimentos de *Mil rosas roubadas* ocorrem posteriormente ao início da narrativa que, conforme se sabe, inicia-se pela morte de Zeca no hospital. Estes acontecimentos chegam ao conhecimento do leitor sob forma dos monólogos interiores do narrador; conforme se observa no seguinte fragmento: “Não sei se algum escritor chegou a pensar em escrever sua própria vida com a memória real que o outro tinha dela”. (SANTIAGO, 2014, p. 29) Trata-se de uma forma de antecipação, pois a diegese do romance ficcional ainda será sistematizada futuramente em discurso narrativo. Este seria um caso de prolepse externa.

Quanto às prolepses internas, estas apresentam o mesmo problema que a analepse interna. Neste caso, pode haver a interferência da narrativa segunda na narrativa primeira. Este pormenor pode ser observado no seguinte fragmento: “[...] induziriam à apreciação do

que significaria a entrada da Marília e do Roberto no nosso mundo belo-horizontino e neste relato”. (SANTIAGO, 2014, p. 171) As histórias de Marília e de Roberto inserem-se no nível da segunda narrativa, no entanto há consequências da chegada de tais personagens no relato. O narrador faz com que a segunda narrativa interfira na primeira, pois o leitor passa a desconfiar de que o relacionamento entre Zeca e o narrador enfrentou problemas mediante a chegada dessas duas personagens. Além das prolepses externas e internas tem-se a prolepse completiva, que serviria para preencher de antemão um posterior vazio no nível discursivo, bem como a prolepse repetitiva, que por antecipação, repete algum evento narrativo a ser apresentado futuramente. Temos um exemplo de prolepse repetitiva no fragmento que se segue: “Acerte as contas com ela antes que seja tarde demais e perca seu trono definitivamente”. (SANTIAGO, 2014, p. 172) Neste trecho, o narrador estabelece um diálogo com a razão e a alerta sobre o perigo de que ela perca seu lugar para a imaginação de forma definitiva. Neste contexto, o leitor também é alertado sobre a possibilidade do relato do narrador pender definitivamente para o lado da imaginação. A prolepse é repetitiva, pois este receio do narrador em face da presença da imaginação no seu relato é recorrente no discurso narrativo.

Vimos que as anacronias compreendem-se nos desencontros entre o tempo da diegese (história) e o tempo do discurso (narração). Ocorre, de forma especulativa, um suposto grau zero que, de acordo com Genette (1979), seria uma espécie de “isocronia rigorosa” entre diegese e discurso. O fato é que os estudos literários têm demonstrado que este tipo de fenômeno não se sustenta no interior de uma narrativa, sendo que se situam apenas no campo hipotético. Além dos desencontros entre o tempo da história e da narração pode ocorrer também a diferença entre a duração do tempo da história e o tempo da narração. A tal fenômeno dá-se o nome de “anisocronias”. De acordo com o teórico em questão, uma narrativa pode desenvolver-se sem anacronias, porém, não pode proceder sem anisocronias. Isto ocorre, pois a diegese pode ser materializada em discurso conservando sua forma linear. Deste modo, não haveria o desencontro entre um tempo e outro. As digressões do narrador, as pausas para descrições do espaço ou personagens fazem com que seja impossível a coincidência perfeita entre a duração do tempo da história e do tempo do discurso. No romance de Santiago percebe-se tanto a presença da anacronia, tendo em vista o caráter não linear do discurso do narrador, quanto a das anisocronias, postas as discrepâncias entre o tempo da diegese e do discurso.

Dentre essas categorias de anacronias e anisocronias pode-se distinguir o “sumário”. Genette (1979) não o coloca como desdobramento das anacronias e anisocronias, no entanto,

podemos perceber a ligação entre ambas. Sumarizar é contar brevemente no nível narrativo um acontecimento longo, ou relativamente longo no plano diegético. Tal procedimento vai gerar tanto desencontros entre o tempo da diegese e o do discurso quanto à diferença na duração entre os dois tempos. Em *Mil rosas roubadas*, o narrador sumariza o tempo em que Zeca passara hospedado em sua casa - que provavelmente no plano diegético deve ter sido relativamente longo – em poucas linhas de discurso: “Hospedara-se comigo, no pequeno apartamento que aluguei depois de regressar dos Estados Unidos, no Jardim de Alá”. (SANTIAGO, 2014, p. 213)

Além do sumário, outro fator que pode desencadear anacronias e anisocronias são as “pausas”. Elas ocorrem, sobretudo, quando o narrador interrompe a narração dos fatos para descrever algum cenário ou certa personagem: “A avenida Afonso Pena descia da avenida do Contorno, contornava o queijo da praça Sete com seu pirulito no centro, e seguia em frente até parar diante da Feira de Amostras”. (SANTIAGO, 2014, p. 40) Neste momento, o narrador interrompe seu relato acerca de seu relacionamento com Zeca, bem como sua densa reflexão sobre os eventos vivenciados no passado e descreve uma avenida da cidade mineira, na qual ele crescera. Contrapondo-se ao sumário tem-se a presença da “cena”. Se o sumário é a parte “resumida” da diegese em nível de discurso, a cena seria a parte mais detalhada de uma história quando materializada em narração.

Percebe-se no texto de Santiago que quando o narrador relata certo acontecimento de sua vida em comum com Zeca, como na ocasião em que o amigo tornara-se seu hóspede, ele opta pelo sumário, ao passo que quando ele se desloca ao tempo da enunciação e mergulha em densa reflexão acerca dos eventos vivenciados no passado, o discurso narrativo adquire a forma de cena. Tal atitude narrativa vem demonstrar que a despeito do narrador chamar seu processo enunciativo de “relato”, o que de fato predomina no seu romance autobiográfico é a sucessão reflexiva, a qual a escrita de *Mil rosas roubadas* desencadeia.

Dessa forma, pode-se dizer que a categoria de “ordem”, desenvolvida por Genette (1979), em muito pode “clarear” a estrutura do romance de Santiago. Com efeito, tal categoria encontra-se inserida em um fenômeno mais abrangente que compreende as questões de natureza temporal. As anacronias, anisocronias, analepses, prolepses, sumário e cena permitem a possibilidade de uma separação entre o tempo da história e o tempo da narração. Assim, através da estrutura textual iluminada pelos elementos estruturadores da narrativa pode-se ultrapassar o plano ostensivo e chegar a um nível mais profundo de sentido no que se refere ao romance de Santiago.

2.6 Frequência

Para Genette (1979), o estudo da frequência narrativa encarrega-se das relações de repetição entre narração e história. Ainda em consonância com o crítico, este tema foi pouco estudado pelos teóricos do romance, mas é nele em que se encontram “os aspectos essenciais da temporalidade narrativa”. Intensificando a reflexão sobre frequência, Genette (1979) compreende que existem quatro tipos dessas relações: a narrativa pode contar uma vez no discurso aquilo que se passou uma vez na diegese; pode contar várias vezes no discurso aquilo que se passou várias vezes na diegese; pode, ainda, contar várias vezes no discurso um acontecimento que ocorreu uma vez na diegese; e, finalmente, é possível contar uma única vez no discurso aquilo que se passou várias vezes na diegese.

O tipo mais corrente de narrativa existente é aquela que conta uma vez no discurso um fato que ocorreu uma vez na diegese. A este tipo de narrativa Genette (1979) fornece o nome de “singulativa”: “Eu tinha completado os dez anos de vida”. (SANTIAGO, 2014, p. 46) Este fato relatado pelo narrador ocorrera uma vez na diegese e fora narrado em igual número de vez no discurso. Quando se opta em contar várias vezes no discurso aquilo que se passara várias vezes na diegese ainda, fica-se diante de uma narrativa “singulativa”. Nesta perspectiva o que define o caráter singulativo não é o número de ocorrências dos acontecimentos de diegese e discurso, mas a igualdade de tal número. No romance em estudo, o narrador menciona mais de uma vez as dúvidas que ficaram de seu relacionamento com Zeca. Semelhantes dúvidas devem ter ocorrido igualmente em mais de uma oportunidade no plano diegético. Ao optar por contar várias vezes no discurso aquilo que se passou uma única vez na diegese, é desenvolvida uma narrativa “repetitiva”. Zeca e o narrador, obviamente, tiveram seu primeiro encontro uma única vez; no entanto, no nível discursivo o narrador relata em mais de um momento que eles “nasceram um para o outro no ano de 1952”. Quando se conta uma única vez no discurso aquilo que ocorreu várias vezes na diegese tem-se uma narrativa “iterativa”. No momento em que nos detivermos no enfoque do texto de Santiago – fato que ocorrerá com mais precisão nos próximos capítulos – verificaremos que estes recursos mencionados pelo teórico, como no caso da narrativa repetitiva, trazem um efeito de sentido no romance *Mil rosas roubadas*, uma vez que supostamente o ano de 1952 é marcado como um divisor de águas na trajetória do narrador, conquistando inclusive o status metafórico do “ano de seu nascimento”.

Genette (1979) comenta acerca de um jogo temporal que se faz sentir no interior do romance. Desta forma, a analepse, que é um caso de ordem, em uma narrativa tradicional pode ganhar característica da narrativa sumária que, por sua vez, é caso de duração. Às vezes,

o sumário pode recorrer aos serviços do iterativo, que é um caso de frequência. O desejo de sistematizar o discurso narrativo tais quais os fatos ocorreram na diegese como, por exemplo, nas narrativas biográficas faz com que o narrador opte por uma determinada categoria temporal. Neste ponto, a narrativa linear serviria mais a este propósito, pois sendo o tempo da diegese sempre linear a fidelidade do nível discursivo ao plano diegético poderia ser maior alcançada. Daí a importância de estudar os elementos estruturadores da narrativa, visto que no romance de Santiago existe uma constante preocupação por parte do narrador em manter uma fidelidade às memórias dos fatos vivenciados no passado. O narrador-escritor, porém, não organiza suas lembranças ao materializar a diegese em discurso narrativo. Os acontecimentos são dispostos na trama tais quais vão surgindo na memória perturbada do narrador. Este pormenor pode denunciar a atitude pouco confiável da personagem-narradora: ele deseja ser fiel às suas lembranças na qualidade de historiador factual e objetivo, como é apresentado no plano ostensivo, ou ele pretende emergir na subjetividade dos sentimentos incompreendidos no passado na tentativa de buscar conhecimento do outro e de si?

Para Genette (1979), este jogo temporal que se observa no interior de um romance pode ser fato da vida, ou obra da memória e, quem sabe, do esquecimento. À luz da teoria literária, vislumbra-se a importância da compreensão da categoria de frequência que se insere na problemática do tempo na análise do romance de Santiago. A atitude de repetir várias vezes no discurso aquilo que ocorrera uma única vez na diegese em muito pode refletir a fragilidade da memória do narrador e, sobretudo, a natureza perturbadora dos sentimentos dedicados ao outro, bem como a tentativa de compor alguns traços da personalidade resultante de uma escrita de caráter dialético.

A categoria temporal é de grande relevância para a compreensão do romance de Santiago, pois permite que se estabeleça uma separação entre o tempo do enunciado (passado) e o tempo da enunciação (presente). A partir dessa separação pode-se depreender outra diferenciação que se coloca em um nível mais profundo, a saber: eu narrado (passado) e eu narrador (presente). Dessa forma, compreender a problemática temporal na perspectiva da narratologia de Genette pode nos conduzir a melhor desenvolver uma das nossas hipóteses de trabalho. Esta hipótese consiste na ideia de que, amadurecido, o eu da enunciação vai chegar ao entendimento de que vivenciou um processo de desdobramento de personalidade que somente foi passível de ser enxergado por intermédio do fator temporal, bem como do processo de escrita.

Além disso, ao relembrar a problemática do duplo desenvolvida por Clement Rosset (1976), que, por sua vez, será aproveitada nos capítulos seguintes, faz-se a inferência de que o

tempo é mais um elemento duplo na narrativa de Santiago. Mediante a informação trazida por Genette de que existe o tempo da história e o tempo da narração, fica-nos a impressão de que tais tempos escondem outra duplicidade, a saber: o tempo em que o Zeca estava vivo e o tempo após a sua morte. É a partir da morte do amigo que ocorre a transformação do professor universitário em sujeito da enunciação. Neste sentido, tem-se a separação temporal do eu do enunciado/passado e do eu da enunciação/presente. O eu do passado construiu sua identidade no tempo em que Zeca era vivo e, para tanto, tomou de empréstimo o olhar do amigo. O problema do eu do presente torna-se mais complexo, haja vista a necessidade de construir a face do herói de seu romance, situado em um tempo, no qual a morte apagara para sempre o brilho do olhar revelador de Zeca. Não obstante, se o eu da enunciação somente se considera vivo a partir dos 16 anos, momento no qual conheceu Zeca, é possível questionar a possibilidade de sua sobrevivência após a morte do amigo.

Diante disso, para a escrita do romance, era necessário deslocar-se ao passado, tempo de vida do Zeca, através da rememoração, no intuito de situar o leitor acerca dos eventos vivenciados no momento da enunciação. Benedito Nunes em *O tempo da narrativa* pondera que numa narrativa a ordem temporal e a ordem causal se distinguem, mas dificilmente se dissociam. Existe um tempo para as causas que conduziram o narrador até a enunciação e, finalmente, o tempo da enunciação que, neste sentido, assume uma característica de consequência dos eventos vivenciados no passado. O problema é que, em nível discursivo, parece difícil dissociar tais tempos, visto que os fatos são descritos sem ordem precisa – não existe a marca diegética de início, meio e fim. São apresentados ao leitor da mesma forma que surgem na psique do enunciatador que, naquilo que lhe concerne, encontra-se impregnada por sentimentos diferenciados; além da presença determinante do processo reflexivo. Com efeito, o tempo de Zeca vivo é também o tempo do eu narrado. Este, por sua vez, não sobrevive à morte do amigo, logo, um outro eu precisa nascer, ou simplesmente sair da sombra, por meio da produção estética – *Mil rosas roubadas*.

O elemento temporal apresenta duplicidade no que se refere à estrutura textual do romance. Passado, presente e futuro, aparentemente, digladiam-se no interior da composição estética do autor-ficcional. Por semelhante ângulo, o que chama a atenção do analista é o fato do escritor empregar os verbos no presente, no momento em que relembra a morte de Zeca, ou os instantes que antecederam a perda do amigo no hospital: “Perco meu biógrafo [...] o corpo respira por recurso artificial. Está sendo martirizado pela parafernália de aparelhos [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 7) Sabemos que no tempo da “coisa contada”, ou plano diegético, não existe a possibilidade de simultaneidade em relação ao ato da narração, logo, a diegese ocorre

em um dado momento e a sistematização do discurso pode ocorrer imediatamente depois deste evento diegético. Contrariamente às probabilidades discursivas, o texto da personagem-narradora oferece a ilusão de que o ato da escrita está ocorrendo concomitantemente aos instantes finais da vida de Zeca. Este pormenor pode aproximar o leitor de sentimentos que, por meio da narrativa tradicional, poderiam se fazer inenarráveis por parte do enunciador. Em vista disso, a melhor forma que o escritor encontra para situar o interlocutor acerca daquilo que, provavelmente, fora a pior ocasião de sua vida, é transferindo-o para o interior da cena fatídica. Este panorama narrado com verbos no presente sugere a ideia que a morte do amigo, mesmo situada em um passado recente, faz-se presente na psique do sujeito da enunciação, por conseguinte, funciona como uma espécie de sustentáculo para sua escrita. Mediante tal recurso discursivo, o tempo parece travar um combate com os sentimentos mais perturbadores do narrador. Assim, o passado, que é o tempo em que o eu-escritor experimentou relativa felicidade, vira presente; já o presente, tempo da perda, portanto, da dor, encontra-se impregnado pelo passado. No futuro projetam-se as consequências do presente e do passado e, este, no que lhe concerne, parece infiltrar no discurso do enunciador certa atmosfera de medo.

2.7 Modo

Genette (1979) afirma que se pode pensar, por vezes, que a categoria de modo não seja muito pertinente, visto que a função da narrativa é, em última instância, a de contar uma história, por isso, o seu modo único deve ser o indicativo. Existem, no entanto, algumas implicações na categoria de modo que em muito pode nos ajudar na compreensão de uma narrativa. Na análise de *Mil rosas roubadas* uma das problemáticas centrais por nós visualizadas encontra-se justamente inserida na categoria de modo. De forma sumarizada entende-se por modo a maneira pela qual o narrador opta em contar a história – pode-se escolher posicionar-se em uma distância curta ou longa em face dos acontecimentos narrados. Por isso, a distância e a perspectiva fazem parte do modo pelo qual o narrador opta em contar sua história.

No que tange à distância, segundo Platão, citado por Genette em *Discurso da narrativa*, quando o autor, ou o poeta fala em seu nome sem buscar convencer o leitor de que é, na verdade, outro quem fala, tem-se a presença de uma “narrativa pura”. Em contrapartida, o autor pode esforçar-se em oferecer a ilusão de que não é ele quem fala e sim, uma personagem. Neste caso tem-se a ocorrência da “imitação” ou mimese. Por conseguinte, constata-se que a “narrativa pura” torna-se mais distante que a imitação. A mimese acabaria por aproximar o leitor do mundo narrado. Neste contexto, a mimese passou a ser considerada

pela crítica anglo-saxônica como um processo de “showing” (mostrar), ao passo que a narrativa pura como “telling” (contar). Genette (1979), entretanto, considera a mimese uma espécie de ilusão, visto que nenhuma narrativa conseguiria mostrar ou imitar a história que conta. No máximo o que ocorreria seria essa narrativa contar de maneira pormenorizada, fornecendo, assim, a ilusão de mimese. Ainda em consonância com o teórico, este fato é impossível, haja vista ser a narração, oral ou escrita, uma questão de linguagem, e esta significa “sem imitar”.

No romance em investigação ocorre um processo duplo. Temos a presença de um autor empírico – Silviano Santiago – e um autor ficcional – narrador-escritor. O sujeito empírico apresenta um compromisso de levar o leitor a crer que não é ele quem conta a história, mesmo ocorrendo diversas coincidências entre sua trajetória real e aquela vivenciada pela personagem-narradora. Neste sentido, existe uma tendência à mimese, ou tentativa de mostrar os fatos em vez de contá-los. Já o sujeito ficcional assume a enunciação com o propósito de biografar a história do amigo Zeca sem a preocupação de fazer o leitor crer que não é ele quem conta a história. Contrariamente, no decorrer da escrita do romance a personagem apresenta uma constante preocupação em contar os eventos vivenciados no passado tal qual um historiador objetivo e factual. A influência do sujeito empírico, naturalmente, é perceptível no romance, assim, o próprio fluxo de consciência⁷ oferece a ilusão de que os fatos são mostrados pelo narrador, tais quais se apresentam na sua memória fragmentada.

Prosseguindo nesta problemática Genette (1979) distingue entre “narrativa de acontecimentos e narrativa de falas”. A narrativa de acontecimentos é sempre narrativa, ou transcrição do supostamente não-verbal em verbal. A mimese deste tipo de narração será sempre uma ilusão, que dependerá da conduta do emissor e da perspectiva do receptor. No que se refere à “narrativa de falas”, oferece maior ilusão de que ocorre uma absoluta imitação. Genette (1979) destaca três tipos de discursos de personagens no que se refere à categoria de distância: “O discurso narrativizado” seria o mais distante. Neste contexto, em *Mil rosas roubadas*, em vez de reproduzir a fala de Zeca o narrador apenas conta: “Ele estava puto da vida comigo”. (SANTIAGO, 2014, p. 212) Quando o enunciado deixa de retratar as palavras do narrador e retrata seus pensamentos torna-se mais próximo do acontecimento: “Sentiria

⁷ Trata-se de uma técnica utilizada pela primeira vez, na literatura, por Édouard Dujardin (1888). Sua origem, porém, encontra-se na psicologia, por meio do filósofo e psicólogo William James (1892). De acordo com Franco Júnior (2005), o fluxo de consciência compreende-se na representação de um processo mental, no qual a personagem dá vazão a sua subjetividade. Semelhante recurso cria um efeito de perturbação e suspensão do controle da consciência por parte da personagem.

vergonha de estar hospedado em minha casa e de ser meu amigo?” (SANTIAGO, 2014, p. 213) Tal atitude revela o que o teórico chama de “uma narrativa de pensamentos, ou discurso interior narrativizado”. Neste sentido, a ausência da “narrativa de falas” substituída pelo “discurso narrativizado” e, sobretudo, pelo “discurso interior narrativizado”, acrescenta um sentido peculiar no romance de Santiago. Com efeito, este recurso enquanto que pode afastar a confiabilidade do narrador, uma vez que este não delega o ponto de vista, em muito pode aproximar o leitor do mundo narrado, bem como promover melhor identificação com os sentimentos vivenciados pela personagem-narradora.

Pode ocorrer o “discurso transposto em estilo indireto”. Tal discurso ocorreria na seguinte situação hipotética: “Ele me disse que estava puto comigo”. (discurso pronunciado); “Pensei que ele estivesse puto comigo” (discurso interior). Esta forma é mais mimética do que o discurso contado e não costuma dar ao leitor garantias de fidelidade. No terceiro tipo de discurso tem-se a forma mais mimética, na qual o narrador “finge ceder literalmente a palavra a sua personagem: “Zeca disse: - Estou puto com você”. Na verdade, no romance de Santiago não ocorre semelhante tipo discursivo.

Neste momento interrompemos por poucos instantes a tarefa de evidenciar aspectos do romance de Santiago com o auxílio da teoria de Genette para refletir acerca de alguns pormenores, no que se refere à forma “mimética”, bem como ao “discurso interior narrativizado”: de acordo com o teórico a forma mais mimética é aquela, na qual predomina o discurso direto. Isso ocorreria, pois, nesta forma discursiva, o narrador cede temporariamente sua função de contar a história e passa a mostrar as personagens em ação. Isso ofereceria uma ilusão maior de imitação da realidade e forneceria um nível superior de confiabilidade ao plano discursivo. Não obstante, no discurso interior narrativizado é comum a presença do fluxo de consciência. Este recurso discursivo também pode oferecer a ilusão de que os acontecimentos são mostrados no discurso, tais quais surgem na memória do narrador. Desta forma, também ocorreria neste caso uma ilusão de mimese. Nesta perspectiva, pode-se inferir que os limites entre contar e mostrar podem assumir uma linha tênue. Em *Mil rosas roubadas*, por exemplo, tem-se um narrador preocupado em construir um discurso mimético, porém que abusa do discurso interior narrativizado.

A respeito de outra forma discursiva, Genette (1979) fala que aquilo que foi nomeado de “monólogo interior”⁸ mais poderia ter sido chamado de “discurso imediato”, pois ele surge nas primeiras linhas à frente da cena. Neste contexto, o teórico apresenta uma diferença

⁸ Para Franco Junior (2005), no monólogo interior a personagem dialoga consigo mesma, no entanto, tal diálogo ocorre sem a perda da consciência, ou das relações de causalidades.

importante entre “monólogo imediato” e “estilo indireto livre”: no discurso indireto livre a personagem apresenta-se pela voz do narrador; neste caso, narrador e personagem acabam por confundirem-se. Contrariamente, no “discurso imediato” o narrador é substituído pela personagem. Em *Mil rosas roubadas* predomina a ocorrência do estilo indireto livre. Somente é dada ao leitor a perspectiva do narrador; Zeca, no que lhe concerne, é relegado ao silêncio, somente ganha vida através da voz do narrador. Este pormenor contribui com uma espécie de fusão entre ambas as personagens.

Deixemos neste momento a questão da distância e adentremos a problemática da “perspectiva narrativa”. Para Genette (1979), a perspectiva é um dos fatores mais estudados no que se refere ao âmbito da teoria literária após o fim do século XIX. Entretanto, grande parte dos trabalhos, neste sentido, apresentam certa confusão entre as categorias de “modo e voz”. Há de se ter em mente duas perguntas quando se parte para semelhante estudo: “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?” e outra diferenciada: “quem narra a história?” Ou ainda, outras duas perguntas: “quem vê?”; “quem fala?” Neste sentido, quando se fala sobre classificação de narrador estamos diante de um estudo de “voz”; por outro lado, ao falar em focalização ou foco narrativo reporta-se ao estudo de “modo”. No âmbito da perspectiva caso, portanto, de “quem vê” temos o foco narrativo, que equivale à noção de ponto de vista. Genette, apoiado em Cleanth Brooks Penn Warren, apresenta uma tipologia em quatro termos capazes de resumir o quadro de focalização: o herói pode contar a sua própria história, neste caso os acontecimentos são analisados do interior e o narrador é uma das personagens da história; há casos em que uma testemunha assume o compromisso de contar a história do herói, caso este em que os acontecimentos são observados do exterior, mas o narrador continua no quadro de personagens da história; o autor pode contar a história do exterior, aqui os acontecimentos são observados do exterior e o narrador não se apresenta como uma personagem da história; finalmente o autor onisciente conta uma história em que ele analisa do exterior e o narrador encontra-se ausente como personagem da ação.

Percebe-se, assim, que tanto o primeiro quanto o segundo tipo são narradores em primeira pessoa, visto que participam na qualidade de personagem da história narrada. A diferença de um e de outro, contudo, é que o primeiro se identifica com o herói, logo, é o protagonista da ação, ao passo que o segundo é apenas testemunha da história do protagonista. Em contrapartida, o terceiro e o quarto tipo de focalizações são narradas em terceira pessoa, sendo o terceiro um narrador observador que, não participando da história na qualidade de personagem, apenas se limita a observar os fatos à distância. O quarto ponto de vista é também em terceira pessoa, mas se trata de um narrador onisciente. Neste sentido, este

narrador comporta-se como um ser onipotente que pode adentrar a mente das personagens em qualquer momento da narrativa.

Em concordância com Genette, faz-se necessário por parte do analista ou teórico uma atitude cuidadosa em relação às categorias de modo e voz. É comum ouvirmos falar em focalização autodiegética quando, na verdade, este é um caso de “quem fala” na narrativa e não de “quem vê”; mais precisamente a focalização está no âmbito da categoria de modo e não de voz. Todavia, ao verificarmos com maior detenção tais categorias podemos notar que a despeito de sua diferença de significado no interior do texto literário, elas mantêm relação muito próxima. Por isso, não se pode visualizar possibilidade de um dado analista optar em abordar um texto literário tendo em vista a categoria de modo, sem levar em consideração, também, a categoria de voz. A pergunta “quem vê?” do analista a seu objeto de análise consequentemente levá-lo-á ao questionamento sobre “quem fala?”.

Ao mencionar as perspectivas de outros teóricos, no que diz respeito à categoria de modo, Genette (1979) traz à discussão uma tipologia de três termos: no primeiro tem-se aquilo que a crítica anglo-saxônica chama de “narrativa de narrador onisciente”; Pouillon nomeia de “visão por trás” e Todorov traduz na fórmula Narrador>Personagem. Neste caso, o narrador demonstra um conhecimento maior do que aquele apresentado por qualquer uma das personagens. No segundo termo, tem-se Narrador=Personagem. Aqui o narrador se limita a revelar aquilo que certa personagem sabe. Ainda de acordo com o segundo termo, trata-se da narrativa de “ponto de vista” para Lubbock, de “campo restrito” para Blin e “visão com”, de acordo com Pouillon. No terceiro, tem-se Narrador<Personagem. Neste caso, o narrador revela menos do que a personagem sabe. Esta é a narrativa “behaviourista”, que Pouillon nomeia de “visão de fora”.

Estabelecida a perspectiva de outros teóricos, Genette rebatiza os três termos apresentados: o primeiro tipo passa a se chamar na sua ótica, “narrativa não-focalizada”, ou de “focalização zero”. O segundo tipo será nomeado de “focalização interna” quer seja fixa ou variável. O terceiro tipo será a “narrativa de focalização externa”, na qual o herói age sem que o leitor tome conhecimento de seus pensamentos. A problemática parece intensificar-se quando o assunto é a focalização interna. Para o teórico, dificilmente este termo pode ser aplicado de forma rigorosa. Isto ocorre, pois a personagem focal nunca é descrita nem analisada do exterior. Além disso, seus pensamentos não são analisados de forma objetiva pelo narrador. Citando Pouillon, Genette revela que na “visão com”, ou focalização interna, a personagem não é vista na sua interioridade, uma vez que para isso seria preciso que o leitor sáísse dela, quando na verdade ele se encontra inserido nela. É preciso, então, vê-la com o

olhar de outra personagem, ou apropriar-se da imagem que alguma personagem faz dela. À vista disso, o teórico infere que a focalização interna somente se realiza plenamente na narrativa em monólogo interior. A respeito desta problematização que Genette apresenta no que tange à focalização interna, veremos mais adiante, nos próximos capítulos, que os estudos de Bakhtin (1997), podem contribuir com a elucidação dos estudos de Genette. Esta necessidade de ver a personagem pelo olhar de outra, assunto sobre o qual Bakhtin se dedica em *Estética da criação verbal*, é passível de ser verificada no romance de Santiago no que se refere às possíveis revelações que o olhar de Zeca em direção ao narrador podem trazer ao discurso narrativo.

Transpondo a questão da focalização ao romance de Santiago temos a presença de uma focalização interna por parte do narrador. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que não se comporta como um ente onipotente e parece saber o mesmo que sabe as demais personagens. É justamente por não saber mais do que Zeca, não conhecer a natureza profunda de seus sentimentos, que o narrador parece decidir-se em assumir a enunciação: “Se Zeca ainda estivesse vivo, poderia consultá-lo e me aprofundar na lembrança do nosso primeiro encontro”. (SANTIAGO, 2014, p. 64) A despeito de tantos anos de convivência com Zeca, o narrador parecia desconhecer dados importantes sobre a personalidade do amigo, cuja reflexão gerada somente pelo processo da escrita, foi capaz de amenizar. É verdade que o discurso narrativo traz uma ideia de que Zeca conhecia profundamente o narrador: “Ele me conheceu como eu não me conhecia”. (SANTIAGO, 2014, p. 33) Este pormenor ofereceria a ideia de que a personagem (Zeca) saberia mais do que aquilo que é revelado pelo narrador, portanto, teríamos uma visão de fora, ou focalização externa. Mas estas informações são frutos do processo reflexivo e dialético adotado pelo narrador. O que se tem de fato é uma narrativa predominantemente em monólogo interior, assim, de acordo com Genette aqui a focalização interna pode realizar-se de forma rigorosa.

As questões de focalização parecem de extrema relevância no processo de análise de um texto literário. Por consequência, lembrando a problemática levantada por Genette acerca da focalização interna, compreende-se em *Mil rosas roubadas* a necessidade do leitor em servir-se de outra perspectiva, ou outro ponto de vista para melhor entender o comportamento do narrador-escritor. Trata-se de um narrador que, de acordo com Friedman (2002), narra sob um ângulo de visão de centro fixo, por isso, encontra-se limitado aos seus próprios sentimentos e percepções. Dessa forma, o leitor encontra-se submerso em sua interioridade e seria preciso sair deste espaço para enxergar de outra ótica ou perspectiva. Como forma de deslocamento dirigido pelo próprio discurso, este leitor sai da interioridade do

narrador e tenta mergulhar na psique de Zeca. Compreendendo o pensamento de Zeca sobre o narrador, o leitor poderia compreender alguns sentimentos e percepções não confessados pelo escritor-ficcional. Desta mudança de perspectiva vê-se um narrador mais humanizado e com um teor menor de virtudes do que quando experimenta a sua própria visão. Ver o narrador não pelo seu próprio olhar, mas pelo olhar de Zeca mostra-se um jogo interessante, porém não se pode esquecer de que este olhar de Zeca tão precioso para a análise textual é reportado pela voz do próprio narrador – o sujeito que vê é o mesmo que fala, este não delega a voz tampouco transfere o ponto de vista.

De acordo com Genette (1979), existem algumas variações de ponto de vista que podem ocorrer em uma narrativa. Este pormenor pode ser analisado como mudanças de focalização, e neste caso serão concebidas como “focalização variável” ou de “onisciência com restrições de campo parciais”. O teórico nomeia este fenômeno de alterações que surgem na narrativa como infrações isoladas. Existem dois tipos de alterações: o primeiro consiste em dar menos informações do que aquelas que seriam necessárias, o segundo em dar mais informação do que aquela que é autorizada pelo código de focalização. O primeiro tipo já foi mencionado quando se falou em anacronias completivas. Trata-se, por conseguinte, da “paralipse”- a omissão lateral. O segundo não teria nome, logo, Genette batiza-o de “paralepse”. Nesta modalidade de alterações tem-se a atitude de oferecer uma informação aparentemente desnecessária ao discurso, ou que seria melhor ter deixado passar sem semelhante informação. Percebe-se, então, a diferença entre as duas modalidades de alterações, pois enquanto em paralipse omite-se no nível do discurso informações que parecem relevantes no plano diegético, em paralepse fornece no discurso informações pouco importantes que poderiam ficar apenas no nível diegético.

Em *Mil rosas roubadas*, em um dado momento da narrativa, o narrador afirma que precisa corrigir uma omissão do seu relato no que se refere ao seu primeiro encontro com Zeca: “Ao relatar nosso primeiro encontro, omiti parte significativa da primeira conversa”. (SANTIAGO, 2014, p. 69) Tem-se aqui a presença da paralipse. É interessante ressaltar que a paralipse trata de uma omissão de informação que se caracteriza importante para o entendimento da trama. No entanto, não se identifica paralipse no texto de Santiago somente porque o narrador afirma que escondeu do leitor uma parte importante da conversa com Zeca. Provavelmente, a despeito da afirmação da personagem-narradora tal informação poderia ser desnecessária ao discurso. Caso o analista considere desnecessária estaríamos não diante de um caso de paralipse, mas de paralepse? Ou, possivelmente, teríamos paralipse no plano ostensivo, haja vista a afirmação do narrador de que omitiu parte importante do relato, e

paralepse no nível profundo ao se constatar mediante a análise textual que tal informação mostrava-se irrelevante? Estas são algumas possibilidades de reflexão que demonstram uma face dupla da teoria literária. Na verdade, ela parece simples, mas quando confrontada com o texto literário, torna-se complexa. O mais importante, porém, é a compreensão de que não basta a identificação do recurso teórico sem a atitude reflexiva. A revelação da paralipse, ou paralepse trará um efeito de sentido diferenciado ao romance em questão. Este recurso pode revelar as intenções do narrador que se escondem na microestrutura.

A respeito da narrativa de segundo grau acerca das borboletas azuis, apresentada pelo narrador no capítulo intitulado “Borboletas-azuis”, à página 69, tem-se a impressão de que se trata de uma paralipse. As digressões da personagem, ao reportarem o discurso de Zeca explicando sobre a importância e as inúmeras espécies de borboletas, fazem com que o leitor acredite que esta parte do relato tem pouca ou nenhuma relevância para a compreensão do romance. Surge, entretanto, uma atmosfera de tensão quando se percebe que a narrativa das borboletas-azuis se insere na narrativa primeira, compondo parte significativa do relacionamento entre Zeca e o narrador. Através deste relato, o leitor começa a tomar conhecimento da personalidade forte de Zeca, bem como de que, enquanto ele era o grande e único amigo do narrador, na vida dele já existiam pessoas que pareciam ter importância superior ao narrador. É a partir da narrativa das borboletas-azuis que o leitor é apresentado a uma nova personagem – Vanessa. Ocorre, neste momento, a primeira frustração do narrador, conforme podemos observar neste fragmento: “Não esperava encontrar pela frente um inimigo figadal. O próprio Zeca. Ciumento, não gostava de apresentar amigo seu a outro amigo” (SANTIAGO, 2014, p. 79). Além disso, este capítulo não serve apenas para mostrar a personalidade de Zeca; ele traz à luz um comportamento importante por parte do eu narrado, a saber: o narcisismo. Este traço da personalidade do eu do passado é revelado quando a personagem-narradora revela seu sentimento acerca da condição de rara espécie de borboleta que comporia a coleção de Zeca. “Nem nos conhecíamos direito e lá estava eu a ser exibido por ele como amostra de raro espécime mineiro [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 70)

Para Genette (1979), pode ocorrer, por parte do leitor diante de certas narrativas, a impressão de que o narrador não parece compreender a natureza daquilo que ele mesmo conta. Mas isso não impede o leitor de interpretar esta narrativa conforme a sugestão do autor. Isto posto, no romance de Santiago o narrador-escritor assume um discurso tendencioso no sentido de convencer o leitor de que os eventos por ele narrados escaparam à compreensão do eu narrado no passado. No intuito de refletir sobre este pormenor, vejamos este trecho do romance: “Hoje, nas malhas de aranha tecidas em palavras por mim, quero me apoderar

sozinho – ou até o dia da entrega ao público deste manuscrito – da essência dele”. (SANTIAGO, 2014, p. 145) Com efeito, não somente no passado os sentimentos de Zeca pareciam misteriosos ao narrador, como também no presente. Em vista disso, ele parece assumir a enunciação com o propósito de que, na medida em que for construindo o seu discurso narrativo, o processo de reflexão, no qual ele terá que submergir possa revelar sobre o sentimento e a personalidade de Zeca nunca compreendidos. O fragmento da página 145 do romance transmite a ideia de que o próprio manuscrito de *Mil rosas roubadas* metaforiza a essência de Zeca. Mas, no desejo de conhecer o outro, pode esconder um desejo mais profundo: conhecer uma parte importante e até então desconhecida de si mesmo.

2.8 A categoria de modo e a autobiografia

Em consonância com Genette (1979), compreende-se que a escolha da primeira pessoa, ou a identidade de pessoa do narrador e do herói, não significa a focalização da narrativa sobre o herói. O narrador autobiográfico, tendo em vista a biografia real ou fictícia, encontra-se mais autorizado a falar em seu próprio nome do que o narrador em terceira pessoa, devido a sua identificação com o herói. O fato de a narrativa ser em primeira pessoa, contudo, não implica necessariamente que o narrador corresponda ao herói do romance. Desta forma, a personagem-narradora pode empregar a primeira pessoa do discurso e coincidir com o protagonista da trama e, assim, terá uma identificação entre a primeira pessoa e a focalização sobre o herói. Em contrapartida, o narrador pode optar pelo emprego da primeira pessoa e se colocar apenas na posição de testemunha da história do herói.

O emprego da primeira pessoa com focalização sobre o herói causa, muitas vezes, certas confusões entre a identidade do ficcionista e do narrador. Tais confusões são acrescidas quando a trajetória do romancista apresenta pontos em comum em relação aos eventos vivenciados pelo narrador. Na autobiografia real – aquela em que o escritor opta em contar sua trajetória – pode-se dizer que existe uma coincidência entre o sujeito empírico – escritor e o sujeito ficcional – narrador. Mas, diante da autobiografia fictícia não se pode comparar a vida do sujeito empírico com a vida do narrador. Em *Mil rosas roubadas*, é possível que o analista caia na armadilha de atribuir a Silviano Santiago todos os problemas vivenciados pelo narrador. Isto ocorre devido a algumas coincidências entre as trajetórias de sujeito empírico e ficcional. O narrador é professor universitário e esta também é a profissão de Silviano Santiago. Por outro lado, deve-se considerar que a área de atuação de Santiago são as Letras, enquanto o narrador é um historiador. Por conseguinte, nem tudo que o narrador vivenciou no

romance foi vivido por Silviano Santiago, mas imaginado por este. Estes pormenores poderiam oferecer pistas de que Santiago tenha escrito um romance e não uma autobiografia.

A problemática intensifica-se mediante a presença de uma metanarrativa. Neste contexto, tem-se um narrador-escritor que passa grande parte da narrativa refletindo acerca de seu fazer literário. Esta personagem, diferentemente do que ocorre com Santiago, apresenta preocupação em construir uma autobiografia real – fiel aos fatos vivenciados no passado. A personagem-narradora gostaria, inclusive, de poder evitar o relato na primeira pessoa para afastar a subjetividade de seu discurso e aproximar-se de sua característica de historiador objetivo. Evidentemente, não consegue evitar a narrativa em primeira pessoa, uma vez que pretende falar do outro/Zeca, mas passa a maior parte falando de si. A dificuldade do analista aqui seria a análise de uma autobiografia ficcional para o sujeito empírico e real para o sujeito ficcional. É possível notar uma tendência em relativizar a noção de autobiografia. O discurso aparentemente confuso do narrador a respeito do risco que sua narrativa está correndo ao pender para a imaginação quando, na verdade, deveria pender para a razão, mascara um propósito cuidadoso do romancista (Santiago) em fazer com que o leitor reflita acerca dos limites entre autobiografia real e romance. De acordo com Amorim (2010, p. 46), no artigo intitulado “O desvio autobiográfico em Sinais de fogo de Jorge de Sena”, que consta no livro *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*, “Essa ambiguidade que caracteriza as relações entre autobiografia e romance continua a ser ponto de discussão, obrigando o leitor a um exercício constante de desautomatização”. Em vista disso, é necessário que o leitor analista assuma uma atitude singular em relação aos romances contemporâneos semelhantes ao de Santiago, posto que os limites entre as trajetórias do autor empírico e do narrador por ele criado podem provocar certas confusões e prejudicar a compreensão do texto literário.

De acordo com Genette (1979), por vezes uma narrativa pode apresentar uma dupla focalização – o narrador pode deslocar sua perspectiva de si mesmo ao herói, ou do herói para outra personagem. Certas vezes, o narrador apresenta uma focalização interna no que tange à narrativa primeira e abruptamente, retira-se da narrativa segunda, deslocando, assim, a perspectiva. Em *Mil rosas roubadas*, o narrador não se retira da narrativa sob nenhuma hipótese, no entanto, pode-se dizer que ocorre um deslocamento de ponto de vista na medida em que a personagem-narradora afirma que fará uma biografia de Zeca e acaba autobiografando-se. O papel de herói mudaria dependendo da escolha entre biografia ou autobiografia e, assim, deslocar-se-ia a perspectiva do narrador. Este pormenor está

diretamente vinculado à categoria de modo. Esta problemática, contudo, será mais aprofundada no momento da discussão sobre a categoria de voz.

2.9 Voz

Segundo Genette (1979), pode ocorrer uma tendência por parte do leitor em interessar-se pela história contada – enredo, personagens, tempo e espaço – sem se preocupar com o sujeito que conta esta história. Vimos no item 1.7 sobre o quesito “modo” que a pergunta “quem fala?” deve ser feita quando o assunto é a categoria de voz. Assim sendo, o estudo sobre a focalização ou ponto de vista requer a pergunta “quem vê?”, ao passo que a proposta em estudar a problemática do narrador necessita da pergunta “quem fala?”. De acordo com o teórico em questão, o estudo de voz é um gênero de incidências considerado na sua relação com o sujeito. Este sujeito, entretanto, não é apenas aquele que pratica ou sofre a ação, mas aquele que relata e todos aqueles que participam, ainda que passivamente, da atitude narrativa.

Quando o assunto recai sobre a categoria de voz pode haver algumas confusões entre a instância narrativa e a instância de escrita, entre o narrador e o autor; e entre o destinatário da narrativa e o leitor da obra. Para Genette (1979), a confusão pode ser legítima quando se trata de narrativa histórica, ou de uma autobiografia real, porém, não no caso de uma narrativa de ficção, pois ali o narrador é uma criação do autor e a situação narrativa pode estar muito diferenciada do ato de escrita. Ao analisar um texto literário é relevante que se considere com atenção a situação narrativa em sua relação com o protagonista, personagens, tempo ou espaço. Às vezes, uma narrativa pode apresentar dois narradores distintos e este fato deve ser considerado detidamente pelo analista. Por outro lado, quando a narrativa apresenta apenas um narrador e este assume pontos de vista diferenciados também é um fato que merece a mesma atenção do analista.

Em *Mil rosas roubadas*, tem-se a presença de apenas um narrador, esta personagem não cede sua voz em nenhum momento da narrativa. Este pormenor está diretamente ligado à proposta de biografia assumida pelo autor-ficcional. Além disso, o escritor real, embora não escreva uma autobiografia real, cria um narrador que escreve uma autobiografia que apresenta certa preocupação em se manter fiel a uma realidade. Não obstante, este sujeito empírico ainda insere alguns acontecimentos vivenciados por ele na vida real. Este fator em muito pode confundir o leitor. O problema intensifica-se em relação à perspectiva narrativa que, conforme vimos anteriormente, não deve ser confundida com a instância narrativa, mas mantém relação direta com a posição do narrador. Temos, então, a presença de apenas um narrador. Esta

entidade fictícia autodenomina-se testemunha da história de Zeca, mas age como protagonista. Isto posto, no romance de Santiago é perceptível uma distância entre a situação narrativa e o ato de escrita, haja vista a atitude do narrador-personagem em assumir um compromisso diegético de contar a história de seu amigo, ao passo que seu ato de escrita arrasta-o para a posição de herói-autor. Não obstante, como possivelmente poderemos verificar nos próximos capítulos, essa diferença entre instância narrativa e instância de escrita pode revelar traços importantes acerca da personalidade do autor-ficcional e, assim, clarear a microestrutura do texto de Santiago.

De acordo com Genette (1979), um narrador pode contar uma história sem delimitar o espaço, no qual ela sucede, no entanto é “quase” impossível contar esta mesma história sem situá-la no tempo que se relaciona com seu ato narrativo, pois este deve ocorrer no presente, no passado ou no futuro. Por isso, pode-se inferir que as determinações de tempo na narrativa sejam mais importantes do que aquelas de ordem espacial. O tempo da instância narrativa posiciona-se sempre em relação à história. Existe uma ideia de que a narração deve necessariamente ser posterior àquilo que conta, ou seja, primeiro ocorreria a diegese e depois o discurso. Para se contar uma história é preciso que esta já tenha ocorrido em um passado recente ou remoto. Os estudos mostraram a Genette, entretanto, que nem sempre a determinação temporal da instância narrativa mostra-se de forma tão simplificada.

Da perspectiva da posição temporal Genette (1979) distingue quatro tipos de narração: “ulterior” que seria a narrativa mais comum, pois se situa no passado; “anterior”, narrativa preditiva, que se situa no futuro, mas que também pode ser no presente; “simultânea”, narrativa que se situa no presente, sendo contemporânea da ação e “intercalada”, que se situa entre os momentos da ação. O senso comum nos sugere que somente há possibilidade de contar uma história já vivenciada em algum lugar situado no passado. Desta maneira, quando o narrador opta em tomar a instância narrativa *in medias res*, a partir de uma fase já avançada da diegese, é necessário ter em mente que toda a história já ocorrera em um tempo passado, portanto, trata-se apenas de uma escolha do narrador em contá-la a partir de um ponto relativamente inicial. Quando se escolhe assumir a narração *in ultimas res*, ou seja, começar no discurso aquele evento que corresponde ao final da diegese, trata-se também de uma escolha discursiva, posto que toda a diegese já ocorrera em algum lugar do passado.

Diante de semelhantes reflexões, as classificações apresentadas por Genette dificultam o entendimento do analista quando aplicadas ao texto literário. À vista disso, em *Mil rosas roubadas* pode-se inferir que há uma narrativa ulterior, uma vez que trata da rememoração de acontecimentos situados no passado: “Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade,

em Belo Horizonte, nos idos de 1952”. (SANTIAGO, 2014, p. 7) Este, porém, é o tempo do eu narrado, no qual se encontra o plano do enunciado. O eu narrador se situa no tempo da enunciação e emprega os verbos no presente: “Perco meu biógrafo”. (SANTIAGO, 2014, p. 7) Neste sentido, quando se encontra no tempo da enunciação esta narrativa também conquista certa característica de preditiva, conforme o fragmento que se segue: “O que acontecerá comigo quando o coração se entregar a descoberto [...] o que dirão aqueles que admiram minha disciplina e talento [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 275) Esta narrativa preditiva também pode ser situada no presente e, ao procedermos à leitura do romance de Santiago, vemos que são numerosos na trama os momentos em que o narrador se encontra submerso no presente em densa reflexão acerca de seu relacionamento com Zeca. Desta forma, a narrativa de Santiago pode assumir a característica de simultânea, visto que as reflexões do narrador são partes importantes do discurso narrativo e estas vão sendo sistematizadas em discurso na medida em que surgem na psique da personagem. Não obstante, é possível perceber um movimento de reação da narrativa em face da diegese. Assim, no plano diegético tem-se a história em comum de Zeca e do narrador; porém quando esta é materializada em discurso narrativo, no momento de escrita do narrador-escritor, é como se tal discurso reagisse à diegese aparentemente simplificada; como no caso da suposta biografia que se transforma em autobiografia. Este fenômeno ocorre mediante a presença da reflexão. Além disso, pode-se dizer que a narrativa de Santiago também ocorre entre os momentos da ação, portanto, pode ser considerada intercalada, até mesmo pela sua faceta de diário.

O narrador-escritor de Silviano Santiago não se limita a contar uma história. Existe no plano ostensivo uma proposta de biografia que implica em rememoração do passado. De fato, uma parte considerável da narrativa é sobre os eventos vivenciados pelo eu narrado no passado no que se refere a seu relacionamento com o amigo Zeca. Todavia, a proposta de biografia esconde um objetivo maior situado no nível profundo, a saber: a compreensão sobre si mesmo através do reflexo do olhar do outro. Dessa forma, torna-se difícil de classificar o discurso romanesco, no qual se dá a fusão entre memória e imaginação em um relato confessional, biográfico e autobiográfico.

Genette (1979, p. 227) afirma que no romance ocorrem certas diferenças entre níveis narrativos. Por isso, o teórico francês define tal discrepância de nível compreendendo “que todo acontecimento contado por uma narrativa” encontra-se em um nível diegético “imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”. Sendo assim, analisando a obra de Santiago com o auxílio da teoria de Genette, é possível inferir que a escrita das memórias fictícias do narrador de *Mil rosas roubadas*, ocorridas no

âmbito do primeiro nível, é considerada “extradiegético”. Já os acontecimentos contados nessas memórias como, por exemplo, o encontro da personagem-narradora e seu amigo Zeca em 1952, que se encontram nessa primeira narrativa são definidos pelo teórico como “diegéticas ou intradiegéticas”. No que se refere aos acontecimentos contados na narrativa de segundo grau – história de Zeca e Roberto – esses são considerados “metadieгéticos”.

Não obstante, ainda em consonância com Genette (1979), a instância narrativa de uma narrativa primeira é definida como “extradieгética”, ao passo que a instância narrativa de uma narrativa segunda, ou metadieгética é definida como dieгética. Neste contexto, o fato da instância primeira apresentar um caráter fictício, enquanto as outras instâncias demonstrarem caráter real não altera em nada este quadro definido pelo teórico. Consequentemente, mesmo que no interior da narrativa primeira aconteçam eventos de caráter puramente ficcional e na narrativa segunda ocorram alguns dados biográficos reais vivenciados pelo ficcionista, a narrativa primeira ainda será definida como extradiegética e a segunda como dieгética.

Nesta perspectiva foram identificados os principais tipos de relação capazes de unir a narrativa metadieгética à narrativa primeira na qual ela se insere. No primeiro tipo tem-se uma espécie de causalidade direta “entre os acontecimentos da metadieгese e os da dieгese”. Isto faz com que a narrativa metadieгética, ou narrativa segunda, adquira uma função explicativa. Conforme foi discutido, a narrativa metadieгética acerca das borboletas-azuis em *Mil rosas roubadas* adquire um caráter explicativo para a compreensão da narrativa primeira: “Paro de escrever e me explico” (SANTIAGO, 2014, p. 69). Ao informar o leitor da natureza da conversa com Zeca sobre as borboletas-azuis, o narrador esclarece um traço importante da personalidade de Zeca, fato que pode contribuir com a melhor compreensão dos acontecimentos situados na primeira narrativa. No segundo tipo, encontra-se uma relação essencialmente temática, que não suscita “nenhuma continuidade espaço-temporal entre a metadieгese e dieгese”. O terceiro tipo não apresenta relação explícita entre os dois níveis da história. O ato da narração representa uma função na dieгese e este fator independe do conteúdo metadieгético. Neste sentido, os momentos de reflexão por parte do eu da enunciação podem exemplificar este tipo narrativo, pois nestes momentos a própria narração deste processo reflexivo desempenha função determinante na dieгese.

A passagem de um nível narrativo a outro somente ocorre por meio da narração. Através do ato da narração é que se pode introduzir uma situação, por intermédio de um discurso, e assim, levar o conhecimento de outra situação. Deste modo, quando o narrador afirma na página 69: “Paro de escrever e me explico”, trata-se apenas de um estratagema criado pelo narrador-escritor para introduzir a narrativa metadieгética. Se esta passagem de

nível somente pode ocorrer por intermédio da narração, compreende-se que a personagem continua o seu processo de escrita, que conduzirá o leitor ao conhecimento de outra circunstância que em muito pode contribuir ao entendimento da primeira. Existe, contudo, uma forma extrema e transgressiva de mudança entre níveis narrativos que, segundo Genette, era chamado pelos clássicos de “metalepse do autor”. Este recurso consiste em fingir que o ficcionista opera ele mesmo o ato que o narrador conta; ou, por vezes, quando o narrador reporta diretamente ao leitor: “Só assim me absolvo do deslize cometido e espero ganhar o perdão do leitor”. (SANTIAGO, 2014, p. 69) Neste caso, ocorre uma espécie de deslize na instância narrativa, uma vez que o narrador, sujeito ficcional dirige-se ao leitor, sujeito real. Se, conforme veremos adiante na categoria de “narratário”, o autor na qualidade de sujeito empírico somente pode falar ao leitor na sua condição de sujeito real, então é possível inferir que Silviano Santiago se faz passar pelo narrador para dirigir sua voz diretamente ao leitor.

Como um tipo de transgressão, Genette insere o termo “metalepse narrativa”, que consiste no recurso de contar a história mudando de nível narrativo. Mas o que pode tornar tais mudanças perturbadoras, segundo Borges em *Enquêtes*, p. 85, citado por Genette (1979), seria o fato de que “se as personagens da ficção” podem enquadrar-se na condição de leitores ou espectadores, “nós, os seus leitores, podemos ser personagens fictícias”. Assim, fica-se diante de uma hipótese inaceitável, porém insistente: de que o extradiegético é sempre já diegético, bem como que o narrador e seus narratários - eu e vós – são pertencentes a alguma narrativa.

Transpondo tal problemática ao romance de Santiago, tornam-se imperiosos alguns questionamentos. Através do fenômeno de metalepse, Silviano Santiago se faz passar pelo narrador para falar diretamente ao leitor? Ou, na verdade, este leitor é quem se faz passar por uma personagem fictícia, logo, quem se dirige a ele é o próprio narrador? Tais questionamentos por si só são de extrema complexidade, mas a problemática é intensificada pela presença da metanarrativa. Além do escritor real – Silviano Santiago – tem-se em *Mil rosas roubadas* a presença de um escritor-ficcional. Deste modo, temos a seguinte situação: Silviano Santiago escreve o romance *Mil rosas roubadas* e, para tanto, cria um narrador para contar sua história, este narrador, no que lhe concerne, escreve outra narrativa com o mesmo nome que se insere na narrativa de Santiago. Diante disso, a personagem-narradora também precisa criar o narrador de seu relato fictício: “[...] será que me desacredito como narrador sincero?” (SANTIAGO, 2014, p. 78) À vista disso, pode-se inferir que, ao falar ao leitor na primeira instância narrativa, é Santiago quem se faz passar pelo narrador por ele construído por meio do recurso da metalepse. Por outro lado, na segunda instância narrativa o que se

observa é uma personagem fictícia que se faz passar pelo leitor, haja vista a única possibilidade de dialogar com o narrador na sua condição de ente fictício. Conforme é possível observar no texto *O enigma da poesia* de Jorge Luís Borges (2000), esta estratégia do protagonista de Santiago assemelha-se a uma espécie de jogo discursivo, uma instância lúdica que envolve o leitor na narrativa como se fosse um enigma a ser decifrado. Além disso, Borges acredita que o livro caracteriza uma espécie de símbolo morto que, por sua vez, somente mediante a descoberta do leitor adequado, as palavras podem ressurgir para a vida. Neste sentido, ocorre no texto de Santiago uma atitude de desafio ao leitor por parte do escritor-ficcional. Em tal jogo discursivo, a personagem-narradora convida o leitor a auxiliá-lo a decifrar seu enigma existencial.

Direcionando a reflexão ao quesito “pessoa”, Genette (1979) afirma que esta escolha por parte do ficcionista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas, sendo que as formas gramaticais são somente consequências mecânicas. Nesta perspectiva, pode-se introduzir a história através da voz de uma das personagens criada pelo romancista, ou se pode dar a voz a um narrador que não participa na qualidade de personagem na trama. O recurso dos verbos na primeira pessoa em uma dada narrativa pode remeter a duas situações distintas, que a gramática confunde: “a designação do narrador enquanto tal por si mesmo” e a identificação de pessoa “entre o narrador e uma das personagens”.

Assim, o teórico francês distingue dois tipos de narrativas: uma de um narrador que não se faz presente na qualidade de personagem no interior da história que conta; a outra, contrariamente, de um narrador que se faz presente na condição de personagem da história contada. Diante disso, Genette (1979) oferece o nome ao primeiro tipo de “heterodiegético” e ao segundo de “homodiegético”. Se a ausência é absoluta, porém, a presença tem os seus graus. Por conseguinte, no interior da categoria de homodiegético é necessário distinguir dois níveis: em um dado nível o narrador encontra-se na posição de herói da sua narrativa, enquanto no outro ele apresenta um papel secundário e se limita à condição de testemunha ou observador da história do herói. Este primeiro nível funciona como uma espécie de grau forte do homodiegético e é chamado por Genette de “autodiegético”.

Neste momento a problemática verificada na categoria de modo encontra-se a categoria de voz. Vimos que, em *Mil rosas roubadas*, o narrador afirma que se Zeca não poderá mais ser seu biógrafo, ele (narrador) irá biografar a história de Zeca: “Se ele já não pode ser mais meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele”. (SANTIAGO, 2014, p. 21) Mediante tal proposta, estaríamos diante de um narrador homodiegético, uma vez que este seria testemunha da história do amigo Zeca que, neste caso, seria o herói. Todavia, o discurso

narrativo vai, aos poucos, desmascarando esta proposta do narrador-escritor. Na verdade, ele conta sua história em comum com Zeca e, neste percurso, a reflexão sobre si mesmo é superior às lembranças sobre o amigo. Em tal perspectiva, fica-se diante de um narrador autodiegético que se identifica com a posição de herói da história.

Certamente, o exercício de classificar o narrador em homo ou autodiegético pouco significa quando tal atitude não vem acompanhada dos efeitos de sentido que tais classificações têm na narrativa. Ao compreender semelhante pormenor, nos próximos capítulos tornar-nos-emos atentos a esta oscilação de classificação no quesito “relação à história” adotada pelo narrador de Santiago. Assim sendo, afirmar que vai falar sobre o outro quando o que quer é refletir sobre si pode esconder os meandros de uma relação conturbada entre as duas principais personagens da narrativa.

Na página 247 de o *Discurso da narrativa* Genette apresenta “o estatuto do narrador”. Ao compreender a problemática desenvolvida pelo teórico percebe-se o quão este estudo pode tornar-se relevante no desenvolvimento de nossa temática acerca do narrador de *Mil rosas roubadas*. Tal estatuto é dividido em dois quesitos: nível-narrativo (extra, ou intradiegético) e “relação à história” (hetero, ou homodiegético). Desta maneira, por intermédio de um quadro de dupla entrada, ele define quatro tipos de estatuto do narrador: o primeiro seria “extradiegético-heterodiegético” e consistiria em um narrador de primeiro nível que conta uma história da qual não se faz presente; o segundo é “extradiegético-homodiegético”, ou seja, um narrador de primeiro nível conta a sua própria história; o terceiro é “intradiegético-heterodiegético”, que seria o narrador de segundo grau que conta uma história da qual está ausente; no quarto tem-se o paradigma “intradiegético-homodiegético”, em que se encontra um narrador de segundo grau que conta a sua própria história.

Esta perspectiva de dupla entrada em muito pode contribuir para a análise de um texto literário. Mediante tal recurso, pode-se avaliar simultaneamente o nível narrativo, no qual se encontra o narrador, bem como sua posição em relação à história. Neste sentido, em *Mil rosas roubadas* a narrativa que conta a história de Zeca e do narrador apresenta o seguinte paradigma: “extradiegético-homodiegético”. Trata-se de um narrador de primeiro nível que conta a sua própria história. Mesmo que consideremos apenas o nível ostensivo no qual o narrador afirma que irá biografar a história de Zeca ainda teríamos o paradigma extra-homodiegético, visto que o narrador continuaria em primeiro nível contando uma história do outro, mas da qual ele estaria presente. Quando, no entanto, o narrador desloca o enfoque da sua história com o amigo e conta a história de Roberto ou de Vanessa tem-se um desvio de nível narrativo com o seguinte paradigma: “intradiegético-homodiegético”. A personagem

torna-se por alguns instantes um narrador de segundo grau, porém, continua contando a sua própria história, haja vista que a chegada de Vanessa e, sobretudo, de Roberto na narrativa só vêm a intensificar a atmosfera de tensão que perpassa o relacionamento entre Zeca e o narrador.

Segundo Genette (1979), em toda a narrativa de forma autobiográfica encontra-se a presença de dois atuantes: o “eu narrante”, presente e o “eu narrado”, passado. Geralmente eles se separam por fatores de ordem temporal, como a diferença de idade, que sugerem perspectivas diferentes entre o eu do passado e o eu do presente. Neste fator pode-se encontrar a diferença entre o narrador e o herói. Infere-se, através da afirmação de Genette (1979, p. 253), que aponta que “[...] o herói da tarde não se identifica ainda em ato com o narrador final, pois a obra escrita do segundo está ainda, para o primeiro, por vir [...]”, que o eu narrante é o narrador, ao passo que o eu narrado é o herói. Em *Mil rosas roubadas*, a distância entre o eu narrante ou eu narrador e o eu narrado traz revelações importantes ao nível do discurso. Retiramos daqui a hipótese de que a análise estrutural do romance pode revelar um herói/eu narrado, que adquire uma faceta de anti-herói no decorrer do processo de reflexão e escrita do narrador-escritor.

Prosseguindo no intuito de compreender as instâncias narrativas desenvolvidas por Genette, na obra de Santiago pode-se depreender que o teórico passa a problematizar as funções do narrador. Causa certa estranheza, de acordo com o estudioso, atribuir ao narrador outra função que não seja a de narrar a história, porém há de se levar em consideração que o discurso do narrador pode sim assumir outras funções. Nesta perspectiva, são apresentados alguns aspectos adotados pela narrativa: o primeiro de tais aspectos é a “história” conectada a sua função narrativa. Desta história nenhum narrador pode desviar-se sem perder a sua qualidade de narrador. O segundo é o “texto narrativo”, no qual o narrador pode adotar um discurso metanarrativo. O terceiro é a “situação narrativa”. Neste quesito os dois protagonistas são o narratário - presente, ausente, ou virtual - e o próprio narrador. O quarto trata daquilo que Roman Jakobson (2005) chamou de “função emotiva”, uma orientação do narrador para ele próprio. Neste ponto, a relação do narrador com a história que conta é afetiva, mas também moral e intelectual. No quinto aspecto, tem-se a “função ideológica do narrador” que trata dos momentos de intervenções do narrador com comentários na história que conta.

Sendo assim, é possível inferir que o papel do narrador na história vai muito além da simples atitude de narrar. Nota-se no romance de Santiago um narrador que assume a enunciação numa perspectiva tendenciosa. Neste contexto, não é difícil perceber que o

objetivo da personagem-narradora não se limita a contar a história de Zeca, ou sua própria história em comum com o amigo, mas de refletir sobre este relacionamento que conduziu o eu narrado a inúmeras dúvidas, que somente a atitude enunciativa poderá ajudar a dissipar. Isto posto, o narrador apresenta sua função ideológica, na medida em que entre o eu do enunciado e o eu da enunciação cava-se um verdadeiro abismo em termos de visão de mundo e entendimento sobre si e sobre o outro.

Finalmente, Genette (1979) apresenta uma categoria imprescindível ao estudo da narrativa: o “narratário”. Assim como o narrador, o narratário é um elemento ficcional criado pelo autor para compor a instância narrativa. Este ente ficcional coloca-se no mesmo nível diegético, no qual se situa o narrador. A partir do desenvolvimento desta categoria espera-se que não se confunda mais o narratário com o leitor, assim como o narrador com o autor. Somente é possível ao autor na sua condição de sujeito empírico, dirigir-se ao leitor que é tão real quanto este. Por outro lado, ao narrador, que é um sujeito ficcional criado pelo ficcionista, só existe a probabilidade de dirigir sua voz ao narratário, devido a sua condição igualmente ficcional.

Não obstante, se narrador e narratário encontram-se no mesmo nível diegético o teórico afirma que, quando o narrador é intradiegético, o narratário também é intradiegético. Se o narrador é extradiegético, ele somente pode falar a um narratário extradiegético. Este narratário pode confundir-se com o leitor virtual e pode ser identificado pelo leitor real. No romance de Santiago, quando o narrador se encontra em primeiro nível que será chamado extradiegético e dirige sua voz ao leitor, tem-se a presença de um narratário extradiegético. Neste momento, o leitor, conforme sugere a teoria de Genette, em muito se identifica com esta personagem fictícia, pois ele é convidado e até desafiado a mergulhar na reflexão profunda, na qual o narrador se acha submerso: “[...] compete ao leitor introduzir a fala surripiada no lugar que lhe é determinado pela cronologia. Preencha o vazio, por favor”. (SANTIAGO, 2014, p. 71)

Chega-se ao fim da reflexão acerca da narratologia de Gérard Genette que continuaremos a utilizar como aporte teórico nos próximos capítulos. No processo de elucidação das categorias de “ordem, frequência, modo e voz” percebemos o quanto elas estão intimamente ligadas na narrativa. Além disso, ao confrontarmos o texto literário de Silviano Santiago com os aspectos teóricos desenvolvidos por Gérard Genette pudemos compreender que a teoria não deve ser concebida como uma equação matemática, a qual o analista manipula, mas deve ser vista reflexiva e criticamente, pois é o texto literário que requer uma dada teoria para ser melhor compreendido. Desta forma, à luz da narratologia muitos

pormenores do texto de Santiago podem abandonar a obscuridade que, por vezes, se encontra na microestrutura para conquistar posições mais claras. Isto ocorre porque a narrativa possui níveis e instâncias diferenciadas e aquilo que se observa em um plano ostensivo pode adquirir outro significado em um nível profundo. Ademais, o caráter dúbio da escrita de Santiago veiculado pela presença determinante da ironia, parece colocar em xeque, constantemente, a fidedignidade da personagem-narradora. Diante disso, a escolha em focar o quesito voz em *Mil rosas roubadas*, supostamente, poderá demonstrar que a figura do narrador ocupa todos os espaços deste romance, bem como manipula os demais elementos estruturadores da narrativa. Na medida em que o escritor-ficcional constrói as personagens, o tempo e o espaço, ele autoconstrói sua face de herói, este pormenor pode conduzi-lo a autoafirmação de uma nova identidade.

Prosseguindo na atitude reflexiva acerca da obra de Silviano Santiago, no capítulo seguinte será direcionado um olhar ao processo de escrita do romance pelo narrador-escritor.

3 MIL ROSAS ROUBADAS: A ESCRITA E O CONHECIMENTO DO EU

O poeta é um fingidor
finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.

(PESSOA, 1932, p. 01)

3.1 A autobiografia ficcional do herói-autor

Muitas vezes, na apreciação de um texto literário, o leitor fica com a impressão de que o sujeito ficcional ali representado seja ele narrador, ou eu poético, carrega em sua essência tamanha semelhança com o sujeito empírico responsável pela criação da obra que se pode afirmar estar diante de uma perfeita coincidência entre autor e narrador. Com efeito, a pesquisa de caráter biográfico em relação ao autor de *Mil Rosas Roubadas* pode levar a demonstrar que as fronteiras entre o universo diegético e extradiegético revelam-se tênues no romance de Silviano Santiago. O escritor empírico, conforme observamos no capítulo anterior, assume postura tendenciosa, no sentido de subverter os limites entre as características dos gêneros textuais. Em uma perspectiva semelhante, o escritor-ficcional parece se servir da personalidade constestadora de Silviano Santiago e, assim, o leitor encontra-se diante de uma tarefa complexa. Com base em tais argumentos, relembramos que a nossa proposta de trabalho apresenta como ponto de partida uma perspectiva estruturalista, porém, semelhante abordagem crítica encontrará outras de natureza psicológicas, fenomenológicas e filosóficas, conforme a solicitação do texto literário.

Efetivamente, tanto sujeito empírico quanto ficcional são mineiros, professores universitários, pesquisadores e mantiveram um relacionamento com o crítico e letrista de música Zeca. Baseados nos estudos de Genette (1979), temos uma focalização interna sobre o herói. Pensando na problematização realizada pelo teórico no seu *Discurso da narrativa* acerca da autobiografia real ou fictícia e embasados na leitura do romance objeto de nossa investigação compreende-se a autoridade de classificar semelhante obra como autobiografia ficcional. É verdade que o universo extradiegético invade o mundo ficcional criado pelo herói-autor do romance metanarrativo, porém nem tudo aquilo que é relatado no romance foi vivenciado por Silviano Santiago que, provavelmente, teve a intenção de escrever um romance e não uma autobiografia. Direcionando o olhar ao herói-autor, este sim, parece determinado a escrever uma autobiografia e, por esta razão, ela se insere no âmbito ficcional.

A leitura de *Mil Rosas Roubadas* pode nos levar a pensar na possibilidade da autobiografia real por força das semelhanças entre a trajetória do escritor e aquelas relatadas

pelo narrador-personagem. Todavia, ao mergulharmos nas memórias do narrador e aceitarmos o jogo ficcional que nos é proposto pelo texto literário, compreendemos que a investigação acerca das coincidências entre vida real e ficcional torna-se irrelevante se comparada à possibilidade de identificação do leitor com os sentimentos mais profundos descobertos pelo eu narrador em sua narrativa autobiográfica. Sendo assim, neste capítulo daremos continuidade à reflexão sobre o romance *Mil Rosas Roubadas*. Inicialmente, enfocaremos a construção da narrativa de Santiago, levantando a hipótese de que o narrador, que se comporta como autor-ficcional, precisa sair de si para a construção do herói. Neste percurso, a memória dos fatos é constantemente desafiada pelo narrador – seria uma memória real, ou memória ficcional? A respeito do processo de rememoração do narrador atentemo-nos no seguinte fragmento:

Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele. Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade, em Belo Horizonte, nos idos de 1952. Ele me distinguiu então com a transparência que fiz também minha e continuei a fazer minha em 2010, quando o vi pela última vez em vida. Estava deitado no leito do Hospital São Vicente, no Rio de Janeiro. Deitado de costas e com os olhos fechados. (SANTIAGO, 2014, p. 7)

O vaivém da memória, evidenciado pela existência do recurso do fluxo de consciência, distingue a presença do eu narrado no ano de 1952 e do eu narrador no ano de 2010. Neste ponto, o leitor já tem a informação de que a história em comum entre Zeca e o narrador carrega a intensidade de 58 anos de vida. Devido a tantas décadas de amizade, de conhecimento recíproco, o narrador passou a acreditar que Zeca o conhecia melhor do que ele mesmo e, assim, poderia escrever sua biografia, ou a biografia dos dois com maior transparência e tranquilidade.

Deste modo, ao perder o biógrafo, o narrador toma a decisão de biografar a história de Zeca: “Se ele já não pode ser mais meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele. (SANTIAGO, 2014, p. 21) À vista disso, este narrador seria testemunha da história de Zeca. O fato, no entanto, é que no decorrer da narrativa a personagem vai se tornando cada vez mais autodiegética, ou seja, a direção enunciativa recairia sobre o sujeito mesmo da enunciação e, em vez da expectativa inicial de um narrador homodiegético, a partir de suas próprias declarações, teríamos um narrador voltado a narrar a sua própria vida ao lado de Zeca literário.

Além disso, no fragmento da página 7 do romance, momento em que o narrador afirma que ele e o amigo nasceram um para o outro aos dezesseis anos, não se pode deixar de ressaltar a presença da ironia problematizada por Camila Alavarce (2009), e apresentada no

capítulo 1 desta tese. Nesta perspectiva, é possível que o leitor pense estar diante do relato de uma história de amor, tendo em vista que na primeira oração do romance já se tem a lamentação pela morte do suposto biógrafo que, não obstante, conhecia o enunciador como ninguém. Não bastasse este tom melancólico que em muito caracteriza as obras românticas, o narrador, no parágrafo seguinte, ainda lança uma expressão que pode ser considerada clichê: “nascemos um para o outro”. Desta forma, nas primeiras orações do romance é necessária uma atitude de desconfiança por parte do leitor analista: a melancolia na lamentação da perda do biógrafo pode esconder a denúncia do enunciador em relação à arrogância do sujeito do enunciado em acreditar que, de fato, era digno de ser biografado. Na expressão “nascemos um para o outro” reside a duplicidade da carga irônica que irá perpassar todo o discurso narrativo. Esta oração parece fornecer pistas de que o leitor passará a vivenciar detalhes de uma bela história de amor. A história que tem início a partir desta oração apresenta raiz amorosa, mas em muito se distancia da ideia de romantismo que permeia a sentença que inicia o romance. Neste sentido, é possível realizar comparação com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Conforme ocorre com o narrador machadiano, no relato do relacionamento de Brás Cubas com Eugênia⁹, por exemplo, o protagonista de Santiago constrói o lirismo amoroso para, em seguida, destruí-lo sarcasticamente. No que se refere ao fato da biografia adquirir uma face de autobiografia, este pormenor parece ser um dos fatores responsáveis por sua constante reflexão acerca do seu fazer literário:

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

Neste trecho, o narrador questiona sobre o rumo que sua narrativa está tomando, indagando a respeito da possibilidade de relatar os pormenores recuperados pela memória, ou suprimir alguns detalhes que possam ser irrelevantes. Os significantes escolhidos pelo ficcionista na composição do discurso narrativo trazem nos seus significados a probabilidade de compreensão da profundidade dos sentimentos do narrador que, por vezes, escondem-se atrás do nível microestrutural. Desta maneira, analisando com maior detenção algumas

⁹ “- Faz bem em fugir ao ridículo de se casar comigo. Ia dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. Alcancei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipóboles frias, que ela escutou sem dizer nada.” (ASSIS, 2003, p. 65)

palavras percebe-se em “Tateio”, uma carga semântica de experiência ou busca pessoal. A escolha deste verbo demonstra a atitude cuidadosa que o escritor-ficcional aparenta ter em relação as suas memórias, pois se infere que ele gostaria de torná-las tão próximas e concretas a ponto de poder apalpá-las com as mãos. Por outro lado, é possível depreender a duplicidade, visto que o narrador tem consciência da impossibilidade de obter, no alcance das mãos, momentos vivenciados em outras épocas. Em “passado” infere-se uma vida pregressa, sendo que ligado ao verbo “tateio”, revela o desejo de aproximar o passado esclarecendo-o de tal maneira que este parecesse palpável. “Superfície” opõe ao sentido de profundidade. Tem-se, neste contexto, uma quebra do discurso narrativo, trazendo a presença do estranhamento, haja vista que, para tornar o passado tão palpável, seria preciso um movimento de aprofundamento que se contrapõe à noção de superfície. Assim, o enunciador parece contradizer-se. “Lembranças” pertence ao campo semântico do passado, em semelhante contexto, ela se liga ao substantivo “superfície” e intensifica a tensão gerada pelo discurso do narrador – o escritor-ficcional quer esclarecer seu passado de forma que se possa tocá-lo com as mãos; no entanto, só consegue chegar à superfície de suas lembranças. Por conseguinte, o leitor fica diante da informação de que as lembranças do escritor são superficiais, portanto, podem não ser confiáveis. Contrariamente, ele pretende convencer este leitor, ou fazê-lo refletir, acerca da possibilidade de tornar suas lembranças tão concretas a ponto de conquistar a total credibilidade por parte do receptor. “Sombras” e “obscuros” sugerem a noção de algo que não conseguimos discernir com exatidão. Tais significantes continuam trazendo contradições ao discurso narrativo, uma vez que, se as lembranças do passado estão imersas na obscuridade das sombras, dificilmente poderiam ser esclarecidas. “Preencho” indica uma ação deliberada de suprir a falta de algo. “Buracos” indica a ausência de algo; e “memória” pertence ao campo semântico do “passado”, bem como da “lembrança”. Estes últimos significantes são esclarecedores ao entendimento do fragmento, posto que o narrador-escritor assume a eventualidade de precisar suprir a falta de entendimento acerca de pormenores vivenciados no passado que surgirão como forma de buraco em seu relato. Neste sentido, a personagem problematiza a noção de memória em meio a uma ideia de que a atitude rememorativa não basta na escrita de uma biografia, sendo que, por vezes, a memória esbarra na ausência de compreensão em relação aos fatos vivenciados. É possível que, por vezes, as lembranças sejam superficiais. Este pormenor, contudo, pode acontecer por diversos motivos: ou porque os eventos estejam situados em um passado longínquo, no qual a memória não consegue alcançar com exatidão, ou por certos meios psicológicos que impedem o sujeito de lembrar, ou simplesmente, pela ausência de compreensão dos sentimentos experimentados em um dado

evento passado. Dessa falta de compreensão resulta a necessidade de preenchimento do vazio. Assim, o vazio que o narrador-escritor encontrou em suas lembranças remete ao vazio que se pode depreender em seu interior. O problema, todavia, encontra-se no fato de que um romance não pode ser construído no vazio. As palavras de classes gramaticais distintas compõem a atitude metanarrativa adotada pelo romancista-ficcional. Em meio a uma atmosfera de dúvida acerca dos rumos que a sua narrativa vai tomando, o narrador convida o narratário para adentrar seu jogo ficcional. Nesta perspectiva, a semântica dos significantes traduz a dúvida e a dificuldade em escrever uma biografia. Deste movimento, deparamos com a presença da ironia romântica. O autor-ficcional interrompe seu relato, seu posto de contador de histórias, e passa a refletir sobre a forma com que esta história será escrita. A ironia deste fragmento reside, sobretudo, no verbo “tateio” e no substantivo “superfície”, sendo que de tal ironia gera-se um paradoxo: não se pode tatear o passado, em contrapartida, como escrever um romance memorialista, com base em lembranças superficiais? Em vista disso, o leitor se vê desafiado a participar ativamente da construção do sentido irônico.

Separamos tais significantes, no intuito de recuperar na microestrutura alguns pormenores que parecem se esconder nos meandros da macroestrutura. Com efeito, o narrador parece tatear o passado para buscar ou recuperar, certas experiências que não foram devidamente esclarecidas. Não tem clareza, entretanto, se tais buscas devem permanecer na superfície de suas lembranças, em sombras obscuras incapazes de discernimento exato, ou se devem preencher aquilo que a rememoração, ou a compreensão não consegue resgatar. Semelhante atitude taparia os buracos de uma memória fragilizada pela incompreensão de si e do outro. Neste ponto, nossa reflexão encontra as ideias defendidas por Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*:

De acordo com uma relação simples, o autor deve situar-se fora de si mesmo, para viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro. A bem dizer, na vida, agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: [...] (BAKHTIN, 1997, p. 36)

Em *Mil Rosas Roubadas*, o narrador-autor é uma personagem que, ao longo da narrativa, assume uma postura dialética em face de seu próprio fazer literário. Experimenta as lembranças do passado apenas na superfície, cogita esconder do leitor as partes sem

entendimento, ou preencher os espaços causados pela ausência de entendimento com os privilégios da imaginação. Neste sentido, o autor-ficcional precisa sair de sua psique, encontrar o mundo e o outro para construir o narrador, visto que existem pormenores de sua trajetória que as lembranças são capazes de alcançar, no entanto, o problema encontra-se na ausência de compreensão:

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

Neste fragmento, o narrador estabelece um relativo diálogo com o narratário. Trata-se de uma narrativa de segundo grau – de nível metadieético, de acordo com Genette (1979), que exerce uma relação necessária ao entendimento da narrativa de primeiro grau, a saber – a história em comum de Zeca e do narrador. Não obstante, observemos mais detidamente duas orações: “Tatear-o-passado pela lembrança” e “pesquisar-o-passado pela obsessão da verdade”. Em “tatear-o-passado pela lembrança”, tem-se a tentativa de recuperar através da memória pormenores que estão situados no passado, no intuito de construir a narrativa. No entanto, conforme foi dito anteriormente, aquilo que não for passível de compreensão deve ser preenchido pela imaginação. Já na oração “pesquisar-o-passado pela obsessão da verdade”, nos deparamos com uma situação diferenciada: através do recurso da pesquisa que, conforme se sabe deve ser pragmática e imparcial, o narrador irá reconstruir o passado, tal qual um historiador obcecado pela verdade dos fatos.

A “verdade” é um conceito extremamente relativo, sobre o qual os filósofos têm se debruçado ao longo da história. Na presente pesquisa, entretanto, iremos nos ater à noção de verdade apresentada pelo autor-ficcional. Por conseguinte, é possível inferir em alguns trechos da narrativa marcas de juízo de valor, no que se refere à problemática noção de verdade. Neste contexto, diversas vezes o narrador problematiza semelhante conceito quando, por exemplo, mostra-se preocupado com o rumo que seu relato está tomando. Deste modo, o incômodo viria na direção da sua posição profissional de historiador, que, por sua vez, deveria assumir um compromisso com a verdade dos fatos, ou seja, relembrar o passado e escrever somente aquilo que estivesse presente nessas lembranças. Por outro lado, existe a proposta de escrever a biografia de Zeca, sendo que, para tanto, na visão do narrador, seria necessário incorporar o estilo do amigo; este, por seu turno, na sua condição de artista, dificilmente

estaria preocupado com a verdade dos fatos. Dessa forma, pode-se depreender a partir da leitura de *Mil rosas roubadas*, que as marcas de juízo de valor, no que tange ao conceito de verdade, real e razão, não são postas de modo a esclarecer tais conceitos ao leitor, mas pelo contrário, relativizar semelhantes noções, obrigando, assim, o leitor a pensar sobre elas: a verdade estaria ligada ao real? A imaginação liga-se à mentira? O romancista é mentiroso? O biógrafo é verdadeiro? Enfim, aparentemente a verdade é relativa e pode oscilar dependendo do sujeito que se diz dela detentor: “Não sei se algum escritor chegou a pensar em escrever sua própria vida com a memória real que o outro tinha dela.” (SANTIAGO, 2014, p. 29) Nota-se a contradição do discurso narrativo na aparente impossibilidade de utilizar memórias de outrem, que não foram registradas, para escrever sobre a própria vida. A provocação do escritor vai além na escolha do adjetivo que acompanha o substantivo memória – “real”. Assim, aparentemente, a personagem enunciadora desafia o leitor a forjar suas próprias noções de verdade, bem como de real.

A partir do momento em que o herói-autor mergulhou no íntimo das memórias do eu narrado e precisou preencher alguns espaços vazios pela falha da memória e, sobretudo, pela incompreensão dos eventos vivenciados e sentidos no passado, e sistematizou suas lembranças em discurso narrativo, ele transformara alguns fatos incertos em eventos reais. Desta forma, os eventos não seriam mentirosos, mas imprecisos, devido à presença da incompreensão que, no decorrer da construção diegética, vai aos poucos se dissipando, ou no mínimo, amenizando-se, na medida em que o narrador-escritor se encontra com o seu eu profundo. Assim, poder-se-ia dizer que a autobiografia é real para o herói-narrador e ficcional para o sujeito empírico. É necessário esclarecer, porém, que esta autobiografia é real para o narrador-escritor somente ao nível da superfície, pois, a presença da duplicidade no discurso narrativo pode revelar as intenções profundas desta personagem.

Sendo assim, parecem interessantes as ideias paradoxais apresentadas no discurso narrativo, posto que aquele que persegue a realidade dificilmente irá se “contaminar” pelas inúmeras possibilidades oferecidas pela imaginação. Por meio de uma narrativa repetitiva, com base nos estudos de Genette (1979), nota-se no decorrer da trama um conflito entre a imaginação e a razão na obra do herói-autor. Este pormenor pode ser gerado devido à característica factual da sua profissão em contraste com a atitude que se poderia esperar de um ficcionista. Nesta perspectiva, enquanto o primeiro apresentaria um compromisso com a verdade dos fatos, o outro apresentaria compromisso com a arte. Por isso, o recurso da narrativa repetitiva adotado pelo narrador-escritor apresenta um objetivo de separar seu estilo

discursivo daquele que supostamente Zeca adotaria caso tivesse escrito a biografia, bem como problematizar os limites entre romance ficcional e autobiográfico.

Relembramos o leitor que o nosso autor-ficcional era um historiador e professor universitário, ao passo que Zeca, seu biografado era um artista, crítico e letrista de música popular brasileira. Assim sendo, para o autor-ficcional, a verdade factual seria de extrema relevância, enquanto se pode pressupor que, se acaso Zeca escrevesse a biografia, a imaginação do artista falaria mais alto. Além disso, é possível inferir, que para o narrador, a história entre Zeca e ele seria mais forte e, movido pelo desejo de ainda ter Zeca ao seu lado, a narrativa feita por ele, escritor-ficcional, teria mais informações “verdadeiras”. Isso poderia ocorrer, contudo, pois o narrador estaria mais preocupado em representar a “verdade” dos sentimentos vivenciados entre Zeca e ele, ao passo que se fosse Zeca o escritor, haveria um comprometimento maior com a arte. Todavia, seria simples assim somente se desconsiderássemos as ideias defendidas por Bakhtin (1997), uma vez que, lançando-se ao exterior, o autor consegue enxergar-se pelo olhar do outro e, deste modo, o herói é criado à revelia das características e da vontade do escritor. De repente, sob o olhar de Zeca, o autor toma de empréstimo um pouco de imaginação para a criação de seu narrador. A respeito de semelhante problematização atentemo-nos às palavras de Michel Collot no texto “O sujeito lírico fora de si” (2013):

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da emoção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro.

Desse transporte, que é um desterro, o velho mito da inspiração dava bem conta à sua maneira. O poeta, segundo Platão, só se torna ‘capaz de criar’, a partir do momento em que ele está fora de si (ekphrôn), e em que ‘seu espírito não reside mais nele (meketi em autô ene). Ele não se possui mais, na medida em que ele é possuído (Katechomenos) por uma instância ao mesmo tempo interior e radicalmente estranha: ele está habitado por um deus (entheos) e por um canto, que o ‘embarca’ nas vias do ritmo e da harmonia. (COLLOT, 2013, p. 222)

De acordo com Michel Collot, a chamada inspiração não passa de um velho mito. Para criar, o poeta precisa projetar-se para fora de si, pois é a emoção lírica que o perturba e o leva ao encontro do mundo e do outro. Embora o teórico dedique seu estudo à abordagem do texto poético, é possível vincular sua reflexão ao romance de Silviano Santiago, uma vez que se percebe por parte do narrador uma espécie de emoção lírica que o perturba a ponto de expulsá-lo para fora de si. Desta saída de si é que se faz possível o encontro com o outro. Percebe-se que tais ideias vão ao encontro dos argumentos de Bakhtin, visto que se tem a

impressão de que, ao lançar-se para o exterior, o sujeito encontra o outro e é a partir desse olhar que se tem algum ordenamento acerca do caos, no qual se revelava o mundo interior. Talvez a arte de criação passe por um processo de autoentendimento:

Seus olhos são tranquilos apenas na superfície, já que imitam, refletindo, os volteios infinitos da imagem externa que apreendem, observam e privilegiam com intensidade e concentração excessiva. Quantas vezes não me vi querer fugir do seu olhar de câmera cinematográfica. Sabia, no entanto, que os olhos não deixariam minha imagem escapar da lente que a enquadrava e do obturador que fixava em plano americano meu rosto acuado e em pânico. (SANTIAGO, 2014, p. 99)

Neste trecho, o narrador relata o efeito do olhar implacável de Zeca. Um olhar tranquilo na superfície, mas intenso na profundidade, do qual o narrador demonstrava querer escapar na juventude. Mas a despeito de conhecer a impossibilidade de fugir do olhar de seu amigo, por que o narrador tentava escapar? Qual era o temor da personagem? Provavelmente, o narrador temia ser descoberto pelo olhar de Zeca. Tinha medo de que o amigo por quem nutria tamanha admiração encontrasse, no interior de sua psique, um eu desconhecido, um eu que o próprio narrador temia conhecer. Intensificando tais questionamentos, é provável que o narrador suspeitasse da sua condição de duplo: se o eu narrado, no passado, encantara-se com sua própria imagem e fazia o possível para que Zeca enxergasse seu sucesso profissional, talvez ele tivesse medo do amigo enxergá-lo através da máscara. Além disso, é possível observar neste fragmento, uma espécie de personificação dos olhos de Zeca. Este parece ganhar vida própria, à revelia do próprio sujeito detentor de semelhante olhar. A partir deste olhar gera-se a metáfora construída pelo escritor-ficcional em relação a Zeca: o garimpeiro. Esta imagem, que será explorada com mais atenção no capítulo 3, faz referência à forma com que o herói-autor depreendeu o olhar de Zeca desde o primeiro encontro. Nesta perspectiva, Zeca tornou-se o garimpeiro e ele/narrador a pedra preciosa.

Entretanto, pensando nas implicações entre o passado do enunciado e o presente da enunciação, eis que surge outro questionamento. Embora o narrador tivesse medo da descoberta que o olhar do Zeca faria sobre ele mesmo, ele de fato queria escapar? Com efeito, para compreender melhor os sentimentos deste autor-herói, faz-se necessário recorrer ao elemento temporal, no intuito de verificarmos as possíveis mudanças que o tempo ocasionou entre o eu do passado e o eu do presente.

3.2 O discurso da enunciação e o discurso do enunciado: uma mudança de perspectiva

O romance de Santiago é narrado sob o recurso do fluxo de consciência, por conseguinte, a tarefa de sintetizar os níveis narrativos que compõem o romance torna-se complexa, uma vez que a diegese parece ser sistematizada em discurso narrativo, da mesma forma que se apresentara na mente fragmentada do ficcionista. Este pormenor, que é recorrente nos romances contemporâneos, sugere ilusão de que o texto se encontra desorganizado. Sobre esta ausência de linearidade lembremos alguns argumentos de Theodor Adorno (2002), em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, momento no qual o estudioso afirma que é difícil ao sujeito, que tenha vivenciado duas grandes Guerras Mundiais, narrar tais experiências como se dominasse essas emoções tranquilamente. Em outro momento do mesmo texto, este autor afirma o quão paradoxal encontra-se a posição do narrador no romance contemporâneo, posto que este cenário traz a impossibilidade de narrar, muito embora a própria forma do romance exija a narração. Neste paradoxo encontra-se a essência do romance de Santiago. Como adquirir tantas facetas no mesmo texto: contar a história e refletir sobre ela; preencher vazios da memória e da incompreensão; administrar as descobertas que a escrita proporciona a respeito do outro e, principalmente sobre si? Semelhante empreitada parece apontar para o eixo metalinguístico adotado pelo narrador-autor. Supostamente sem rumo pré-determinado, a reflexão sobre a própria escrita surge como elemento de duplicidade: bagunçar a tranquilidade da leitura, tornando-a, por vezes, quase incompreensível, na mesma medida de incompreensão do enunciador e dar vazão à criação artística deixando que esta fale por si só. Cabe ao leitor decifrar tal enigma!

Deste modo, no quesito “ordem”, que, conforme observamos no capítulo 1 desta tese, para Genette (1979), deve ser levada em consideração, pois existe o tempo da “coisa-contada e o tempo da narrativa”, a trama de Santiago apresenta inúmeras analepses e algumas prolepses. Neste sentido, às vezes, o narrador está no momento do enunciado em um dado parágrafo e, no próximo, este já se apresenta no momento da enunciação. Assim, passado e presente misturam-se no texto em um emaranhado jogo temporal. Mas na categoria de voz que traduz a própria “instância narrativa” que, por seu turno, relaciona-se à de ordem, de acordo com os estudos de Genette (1979, p. 247), se supostamente estabelecêssemos o estatuto do narrador, tendo em vista seu nível narrativo, bem como sua relação com a história, inferimos que, em *Mil Rosas Roubadas*, teríamos o seguinte esquema: extradiegético-homodiegético – narrador de primeiro nível que conta a sua própria história. Desta forma, a constatação da posição do narrador em primeiro nível, pode conduzir à compreensão de que, provavelmente, é o passado do narrador em comum com Zeca que conduzirá o autoconhecimento do eu no presente da enunciação. Não obstante, constatar que, em relação à

história, este narrador se coloca na posição de homodiegético, conduz à reflexão acerca da possibilidade de dois indivíduos, aparentemente, fundirem-se no mesmo ser, a ponto de a personagem-narradora dividir o relato sobre a vida do outro, com a narração de sua própria trajetória. Isto posto, este esquema de dupla entrada no texto de Santiago pode sugerir a personalidade esfacelada do herói-autor que precisa recorrer ao artifício de falar do outro no intuito de compor alguns traços incompreensíveis de sua própria personalidade.

Evidentemente, estamos nos referindo à narrativa de primeiro grau, ou narrativa de base, visto que o romance de Santiago apresenta outras narrativas secundárias. Assim, quando o narrador desloca seu ponto de vista em direção à história de Zeca ele poderia ser qualificado como intradiegético-homodiegético – narrador de segundo nível que conta sua própria história? Certamente não! A história de Zeca é também a história do narrador, portanto, ele permaneceria relatando sua própria trajetória, haja vista o emprego da primeira pessoa. Neste caso, ele permaneceria em primeiro nível, pois a primeira narrativa abrange a vida em comum de Zeca e do narrador. Diante disso, é possível inferir que o esquema de dupla entrada desenvolvido por Genette torna-se relevante no processo analítico do texto de Santiago, visto que permite problematizar com clareza as intenções do narrador-escritor que, por vezes, parecem obscuras. O deslocamento da perspectiva narrativa em direção à história de Zeca não conduz o narrador à posição de segundo nível, posto que para falar do outro/Zeca ele precisa mergulhar no interior deste outro, sendo que as reflexões que emergem de tal mergulho culminam sempre em descobertas acerca de seu próprio eu.

Trouxemos os estudos de Genette (1979), à discussão, no intuito de direcionar um olhar mais detido aos discursos narrativos que se encontram no momento da enunciação e àqueles que se situam no plano do enunciado. Vimos que o narrador inicia sua narrativa amadurecido, no tempo da enunciação, remetendo aos sentimentos vivenciados no leito de morte de seu amigo Zeca. Posteriormente, ao realizar analepse, retoma o passado, tempo do enunciado, em 1952, ano em que Zeca e ele se conheceram. Temos, assim, variação de vozes entre o eu narrador, eu da enunciação, e o eu narrado, o eu do enunciado. Todavia, parece relevante investigar se tais deslocamentos auxiliam na compreensão do romance:

Explico-me. Desde 1952 compartilhamos a vida diariamente. Mas a partir dos anos 1960 e principalmente depois dos 1980, descuidei-me da vida que o Zeca levava para que ele se inteirasse mais e apenas do modo como eu ia vivendo. Sou explícito: pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo. (SANTIAGO, 2014, p. 22)

Diante de alvo animado ou inanimado a ponta dos dedos e a palma das mãos recusam o precavido meio-termo. Avançam. Dobram o corpo e o esticam. De braços abertos, os carinhosos se atiram. Ao menor sinal de divergência do

outro, a exigir moderação ou a frustrar o excesso de confiança, braços, dedos e palma as mãos dão marcha ré. [...] O desinteresse expresso pelo outro ou o alheamento manifestado pelo objeto entrevisto os abatem como flecha mortal disparada do além. Se fosse possível, carinhosos morreriam no ato. Como não é possível morrem de vergonha, põem o rabo entre as pernas e se transformam em raivosos. Vão-se embora com o rosto impetuoso e a respiração afogueada, que os encorajavam e os fortaleciam. (SANTIAGO, 2014, p. 96)

Ao observarmos os verbos no passado “compartilhamos”; “descuidei-me”; “inteirasse” e “enxergava e compararmos com verbos no presente como “recusam”; “avançam”; “morrem” e “transformam”, inferimos que o fator temporal em muito modificou a personalidade do eu narrador em relação ao eu narrado. Na juventude, o narrador assumiu uma atitude exibicionista em relação a Zeca para que ele visse a pretensa grandeza da vida que esta personagem estava construindo. É necessário, contudo, atentar-se às revelações que surgem de um nível profundo dos verbos escolhidos pelo escritor. O verbo “enxergava” ligado ao advérbio “pouco”, além do verbo “descuide-me”, retiram no nível microestrutural parte da importância que Zeca tinha na vida do narrador. Em um nível profundo, todavia, pode-se depreender que se o narrador dependia tanto assim do olhar do amigo era, provavelmente, porque ele considerava Zeca superior a si mesmo. No fragmento da página 96 do romance que traz os verbos no presente, uma vez que se tem o tempo da enunciação, é possível observar um tom mais melancólico por parte do enunciador. Com efeito, situado no presente, o eu narrador traça uma hipótese para o jogo da conquista que, comumente, ocorre entre os indivíduos: aquele que se encontra apaixonado precisa obter a correspondência do desejo do outro e, então, recusa-se ao meio-termo imposto pela outra parte e avança em direção à conquista do objeto amoroso. A rejeição do objeto, entretanto, provoca o fim da esperança do sujeito apaixonado, sendo que este, em face de seu desejo frustrado, redireciona seu sentimento, transformando-o em mágoa pelo objeto amoroso. Mas este discurso hipotético com verbos na terceira pessoa do plural reflete as reais intenções do enunciador? Na verdade, estes verbos na terceira pessoa do plural, que se encontram no nível microestrutural camuflam superficialmente o pensamento do escritor-ficcional, a saber – a hipótese do jogo da conquista relatado pelo eu narrador é resultado de seu amadurecimento ideológico em relação ao eu narrado. Neste sentido, estes verbos no passado e no presente ligam-se intimamente à categoria de ordem mencionada por Genette (1979), pois demonstram os pensamentos dos eus situados no tempo do enunciado, bem como no tempo da enunciação.

O eu da enunciação, a despeito dos verbos na terceira pessoa do plural, está fazendo referência a sua própria experiência vivenciada no passado, em relação a seus sentimentos por

Zeca. No passado, provavelmente, o eu narrado não tinha a dimensão real destes sentimentos dedicados ao amigo, sobretudo no que se refere à magoa resultada da recusa por parte do outro. Mas, no presente, após décadas de vida em comum, o eu narrador adquiriu maturidade para enxergar a profundidade de seus próprios sentimentos. Neste sentido, retomando os estudos de Genette (1979), este narrador pode ser classificado como extradiegético-homodiegético no momento em que conta a história de Zeca que, por sua vez, é a sua própria história, pois, neste caso, ele estaria contando a narrativa primeira da qual ele participa como personagem. Quando o narrador conta a história de Roberto, ou de Marília, no entanto, é possível observar uma mudança em relação ao estatuto do narrador: fica-se diante do esquema intradiegético-homodiegético. Este fato ocorre, uma vez que a instância narrativa conquista um narrador de segundo nível, mas que permanece contando a sua própria história. Neste contexto, sabe-se que a personagem conta a história de Marília com Zeca, ou de Roberto com Zeca, todavia tais relatos apresentam influência direta em sua própria trajetória. Refletindo acerca dos estudos de Genette, pode-se depreender que a instância narrativa nem sempre altera o papel determinante do narrador em relação à história. Isto ocorre, pois, conforme se observa no romance de Santiago, o narrador pode deslocar-se para o segundo nível, levando o leitor a crer que se afastara temporariamente da narrativa, contudo, a narrativa de segundo grau apresenta-se como um relato imprescindível para a compreensão da narrativa de primeiro grau. Nesta perspectiva, este narrador autodiegético demonstra um poder ilimitado no interior do universo diegético. Semelhante poder é intensificado no caso do romance de Silviano, haja vista que este universo mencionado é uma criação do próprio narrador. Neste contexto, não bastasse a presença de um narrador autodiegético que narra sob um ângulo de visão de centro fixo, mas que não delega sob nenhuma hipótese o ponto de vista, portanto, pouco confiável, o leitor ainda se vê diante de uma metanarrativa, na qual a personagem responsável pela enunciação joga com suas possibilidades de criação literária, desafiando o leitor por meio do recurso de metalepse.

Sabe-se que o tempo é, sem dúvida, um elemento valioso no processo de amadurecimento do indivíduo. Este pormenor é latente nas narrativas em primeira pessoa, sobretudo, naquelas que apresentam narradores autodiegéticos. Geralmente, nestes casos, operam-se entre o eu narrador e o eu narrado mudanças ideológicas perceptíveis. Quando tais ideologias não se encontram explícitas no plano microestrutural, é possível recuperá-las no nível da macroestrutura. Mas, no caso do romance em questão, foi apenas o tempo o fator responsável pelo amadurecimento do eu narrador? As décadas de vida em comum com Zeca sistematizaram no conhecimento do outro, bem como no autoconhecimento?

Mediante tais questionamentos retornemos, em tempo, à proposta central deste capítulo – a construção da narrativa do herói-autor de *Mil Rosas Roubadas*. Vimos em Bakhtin (1997), bem como em Collot (2013), a necessidade do eu de sair de si, encontrar o mundo e, principalmente o outro para ordenar o caos que se instala no interior ao longo da vida. Neste sentido, é interessante diferenciar dois confrontos distintos que parecem travar no romance de Santiago: o confronto entre o eu narrado X o eu narrador, que, paradoxalmente, não deixa de ser o confronto entre o eu (superficial) X o outro (eu profundo); e o confronto entre o eu (narrador) X o outro (Zeca). Embora a relação eu (narrador) e outro (Zeca) seja um tema reservado para o próximo capítulo, temos que reconhecer a força de semelhante relacionamento, do qual a reflexão acerca do romance não consegue desvencilhar-se.

Atentemo-nos na relação entre o eu superficial, conhecido por todos e facilmente identificado, e o eu profundo, disfarçado de outro, uma vez que não se permite revelar. Neste percurso, possivelmente, podem-se encontrar alguns pressupostos para a compreensão do processo de construção da narrativa do escritor-ficcional. A opção pela metaficção¹⁰, visto que o narrador reflete sobre a sua escrita no decorrer da produção do romance, certamente não foi à toa. Por que o narrador questiona o narratário, inúmeras vezes, acerca do rumo que seu relato está tomando?

Abandono, leitor amigo, a imaginação criativa que vem costurando estas páginas, ou o mundo da lua, onde se passam as coisas do arco-da-velha que narro, abandono-as para lhe entregar – em casa e na hora certa – prova testemunhal de notável exemplo de interpretação teatral por ricochete, datada do ano de 1957. Ela me isenta de represálias não só no tratamento que dei à carreira teatral do amigo e ator como também de futuras e infundadas críticas ao meu modo de compreender a passagem dele pelo teatro. (SANTIAGO, 2014, p. 132)

Neste trecho, o narrador-autor esclarece ao narratário através do recurso de metalepse que irá interromper a imaginação e seu processo de criação artística, para trazer à cena, novamente, o historiador imparcial que apresenta provas de seu testemunho no que se refere à vida de Zeca. É possível perceber mediante a presença da metalepse a intervenção direta do autor empírico no romance do narrador-escritor. Isto ocorre, pois ao se dirigir ao leitor, Silviano Santiago afasta temporariamente o narrador e adentra o universo ficcional da

¹⁰ Na metaficção o narrador/autor apresenta uma preocupação com o seu processo de criação literária. Segundo Linda Hutcheon (1985), a metaficção permite ao leitor uma participação da produção e recepção do texto. Neste sentido, este processo de reflexão acerca do próprio fazer ficcional problematiza os limites da escrita do autor e abre caminho para a entrada do leitor através do recurso da “metalepse”. Esclarecemos, contudo, que o termo metaficção já existia na crítica literária. O escritor e crítico literário William Gass (1960), utiliza tal termo pela primeira vez, no intuito, de nomear as obras ficcionais que rompem com o cânone determinado pelo Modernismo norte-americano.

personagem. O ano é 1957 - tempo no qual situava o eu narrado. A personagem precisa lançar mão de suas memórias, saindo de 2010 - tempo do eu narrador – e regressar até este momento da história de Zeca e do eu narrado. Mas, mediante a afirmação de que a imaginação será afastada, temporariamente, pode-se aceitar a hipótese que consta na microestrutura de que o historiador voltou ao trabalho e mandou o artista descansar? Certamente não! Mesmo em face da possibilidade que a memória da personagem regresse em direção à realidade vivenciada no passado, existiria sempre o vazio deixado pela ausência de compreensão do outro e, sobretudo de si, que o artista deverá preencher, pois do contrário, não haveria obra. Torna-se relevante observar, todavia, com base nesse fragmento, a atribuição supostamente pejorativa do narrador em relação à imaginação, ou criação, sendo que é comparada com a expressão popular “mundo-da-lua”. Assim sendo, o artista seria o sujeito sem compromisso que caminha no “mundo-da-lua”, sem direção precisa. O problema é que, no momento em que a personagem abandona o suposto “mundo-da-lua”, sua hostilidade em relação ao amigo parece ganhar força. Nesta perspectiva, ele faz questão de informar ao leitor a respeito da condição medíocre de Zeca, no que tange à sua passagem pelo teatro.

Assim sendo, o eu narrador retoma seu passado em comum com Zeca, ou, como faz supor a microestrutura, o passado de Zeca em comum com ele, e traz à superfície os fatos ignorados pelo leitor. Entretanto, no ano de 1957, provavelmente, esta personagem limitava-se a aplaudir seu amigo, digno de toda sua admiração. Várias décadas depois, a trajetória dos rapazes, iniciada na década de 50, é trazida à superfície do texto escrito pelo herói-autor e, deste modo, não somente devido às mudanças ideológicas operadas pelo tempo, a própria criação literária, estimula a reflexão do narrador. Com efeito, lançando-se ao passado através do recurso da rememoração, os fatos vão se descortinando na psique da personagem, no entanto, em certo momento o pragmatismo esbarra em um vazio inexplicável.

Não obstante, o herói-autor precisa projetar-se ao exterior de sua psique para preencher o vazio e construir sua narrativa. Não se pode esquecer, contudo, de que este processo de construção artística passa por um processo de construção de si mesmo. Sabe-se que criar uma narrativa significa construir todo um universo diegético – enredo, personagens, espaço e tempo. Sendo o narrador uma personagem deste universo ele precisa passar por este processo de autoconstrução. Neste ponto, faz-se necessário um questionamento: é possível que tenha sido mais fácil ao herói-autor construir a sua própria personagem do que criar a personagem de Zeca, bem como as demais personagens da narrativa? Esta é uma ideia comum, uma vez que parece mais tranquilo relatar nossos próprios sentimentos e trajetória, pois foram vivenciados por nós, do que relatar os sentimentos do outro.

A visada na narrativa *Mil rosas roubadas*, todavia, vem demonstrando a dificuldade enfrentada pelo herói-autor em constituir-se como personagem de seu romance. Mas em que consiste semelhante dificuldade? Falha da memória? É provável que após tantas décadas passadas, a memória traia, algumas vezes, o relato do narrador. Mas esta, aparentemente, não parece ser a maior dificuldade da personagem. Provavelmente, as lembranças complicam-se nas discrepâncias observadas entre o eu da enunciação e o eu do enunciado. O eu narrado, mostra-se como um eu superficial, aquele que todos conhecem, ao passo que o eu narrador traduz-se numa espécie de eu profundo e, neste sentido, é o outro do próprio narrador, posto se mostrar um sujeito desconhecido de si mesmo:

Na verdade, este relato está sendo alimentado por suco de limão ou de laranja que minha memória espremeu dos velhos sentimentos e emoções compartilhados. À medida que o relato biográfico progride, as lembranças viram bagaço de limão ou de laranja do eu/narrador, a fim de que ele/personagem se transforme em suco que, naquele instante, aparenta estar sendo tirado de fruto saudável colhido na hora e apetitoso. (SANTIAGO, 2014, p. 141)

Neste fragmento, o narrador compara sua memória a bagaço de limão ou de laranja, pois na medida em que os frutos vão sendo espremidos, restando apenas o bagaço, o suco metaforiza o universo diegético criado pelo herói-autor que, conseqüentemente, mantém relação com o universo extradiegético. Prosseguindo na tarefa de analisar detidamente a estrutura do romance em questão, atentemo-nos nestes significantes: “bagaço”; “aparenta”; “saudável” e “apetitoso”. “Bagaço” traz, neste contexto, uma noção pejorativa de algo que fora inutilizado. “Aparenta” é um verbo com carga semântica semelhante à simulação; “saudável” e “apetitoso” são adjetivos, revelando semântica positiva, que chama a atenção pela boa aparência. À vista disso, o substantivo “bagaço” e o verbo “aparenta” parecem desconstruírem ironicamente a carga semântica dos adjetivos “saudável” e “apetitoso”. Isto ocorre, pois etimologicamente, tais adjetivos trazem carga semântica positiva, entretanto, no contexto analisado, o suco possui apenas aparência de saudável e apetitoso. O problema é que o adjunto adverbial “naquele instante” (no momento do enunciado) transmite a ideia de que o eu narrador precisa fazer um esforço para atribuir boa aparência ao eu narrado em seu relato, uma vez que, no passado, a personagem acreditava que realmente tinha uma aparência “apetitosa”, mas no presente o eu da enunciação parece duvidar das qualidades do eu do enunciado. Deste modo, tem-se um fragmento estilisticamente construído com personificação de “relato alimentado por suco de limão” e memória espremendo sentimentos e emoções; lembranças metaforizadas em bagaço e personagem em suco. É na presença das antíteses em

“bagaço” X “saudável e apetitoso” que é gerada a tensão da linguagem poética, situada na narrativa de Santiago. As lembranças espremidas até transformarem-se em um bagaço inutilizado sugere uma ideia de que este bagaço fora inutilizado, pois dele fora retirado tudo aquilo que havia de bom e apetitoso. Todavia, o leitor é apanhado pelo estranhamento na ironia expressa na voz do narrador – o suco, metaforizando o eu narrado, que fora extraído das lembranças do eu-narrador, agora tristemente transformadas em bagaço, possui sob forma de trapaça, ou dissimulação, apenas a aparência saudável e apetitosa.

Além disso, ao atentarmos a pequenos pormenores do fragmento, notamos que o escritor utiliza a expressão “relato biográfico” para nomear sua produção estética. Em contrapartida, a expressão “ele/personagem” faz referência não a Zeca, mas ao eu narrado. E aqui nos deparamos com uma estratégia intrigante. Se as memórias que foram espremidas até virarem bagaços, transformaram-se em suco para a composição do universo diegético, e este, no que lhe concerne, metaforiza o eu do enunciado, pode-se inferir que o escritor-ficcional sempre soube que estava sistematizando a escrita do eu. Não obstante, o pronome pessoal de terceira pessoa “ele” pode causar estranhamento, na medida em que se percebe que o narrador se refere a si mesmo. Este pormenor corrobora o problema da duplicidade no relato do herói, visto que este se autodenomina “eu” no tempo da enunciação, ao passo que fala de si mesmo na terceira pessoa no tempo do enunciado. Percebe-se a presença da ironia diretamente ligada ao eixo metalinguístico da composição do narrador. Neste sentido, o leitor se questiona: onde começa o eu e onde termina o outro? A maior tensão encontra-se entre o eu e o outro exterior/Zeca, ou entre o eu e o outro interior/ o eu narrado? Se o eu e o outro se fundiram em um mesmo ser, existe limite entre biografia e autobiografia?

A partir da problemática que envolve a metanarrativa, pode-se observar a duplicidade trazida ao discurso do narrador por intermédio da ironia. A expressão adverbial “naquele instante” liga-se ao tempo do enunciado. Tal expressão, adicionada ao verbo “aparenta” coloca em dúvida a afirmação acerca da boa aparência do eu narrado. Por outro lado, não se pode desconsiderar a identidade do fabricante do suco, que é também o detentor da matéria-prima (memórias). Nesta perspectiva, é provável que o eu narrador, por meio de sua metanarrativa permeada por uma carga irônica, sugira ao seu leitor que reveja sua descoberta, no que diz respeito à metáfora do suco. Neste percurso, este leitor poderia compreender que, se era uma trapaça a boa aparência do suco no passado, no momento da enunciação esta mesma metáfora adquire uma ressignificação. Neste ponto, reflexões sobre o tempo podem contribuir com a discussão:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De uma infinita ‘docilidade’, o tempo da ficção liga entre si momentos em que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 1995, p. 25)

Com estas palavras permeadas de lirismo, Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*, compõe uma espécie de hermenêutica temporal. Presente, passado e futuro adquirem mobilidade na ficção, portanto, são capazes de unir na esfera estética, momentos que estariam separados no âmbito da realidade. Por conseguinte, remetêmo-nos às implicações da duplicidade temporal mencionada no capítulo 1. No tempo “da coisa contada” Zeca e o eu narrado estavam vivos, o passado era passado, o presente era presente e o futuro encontrava-se no âmbito da projeção dos dois rapazes. No tempo da narração, entretanto, Zeca já não vive, fator que obriga o narrador a rememorar e refletir acerca do relacionamento passado. Deste bagaço que, aos poucos vai se transformando em suco, tem-se a presença da docilidade do tempo da ficção. Assim, o passado do eu narrado e de Zeca vira o presente do eu narrador, ao passo que, em atitude de relutância nostálgica, o presente do enunciador é construído pela face do passado em comum com o amigo Zeca, bem como das consequências pelas escolhas do eu do enunciado. O eu do presente, no entanto, tem duas vantagens sobre o eu do passado, a saber: o tempo, que lhe concedeu a possibilidade de amadurecimento, por meio da maturidade e reflexão; e sua produção estética, capaz de conferir-lhe os poderes ilimitados da ficção. A ficção não precisa esperar a superação do passado, tampouco aguardar que o presente se transforme em futuro, ela configura o intemporal e o eterno.

Assim, pode-se supor que o eu narrado ostentava boas qualidades apenas na superfície? Ou, possivelmente, este eu do enunciado é apenas a superfície de um eu mais profundo? No fragmento da página 141 do romance vimos que, ironicamente, o eu da enunciação desloca certas máscaras sustentadas pelo eu do enunciado. No entanto, o eu narrado tinha consciência do uso de semelhantes máscaras? O discurso narrativo demonstra certa ausência de compreensão, em relação a comportamentos sustentados pelo eu do enunciado. Falta-nos investigar, neste sentido, em que momento da trajetória do narrador, o eu superficial encontra o eu profundo e, ambos selam um entendimento unificado:

Aprendia, ao escrever sobre vida alheia. Ao reler a parte mentirosa do relato sobre a vida alheia, aprendi. Aprendendo, aprendi o modo como tinha aprendido a mentir sobre minha vida. Fui aprendendo a me acautelar diante do

que escrevia e a me reconhecer lá dentro dos próprios buracos que se abriam no texto e clamavam por revisão. (SANTIAGO, 2014, p. 264)

Neste trecho, o narrador reflete sobre o processo de aprendizado sobre si mesmo enquanto escreve o relato a partir da memória, das lembranças de uma época. Nota-se a repetição do verbo “aprender”. Além deste verbo, chama-nos a atenção os verbos “mentir”; “acautelar”; “reconhecer”; “abriam” e “clamavam”. A tensão é gerada no par “aprendia a mentir”. O verbo aprendia possui semântica positiva de adquirir conhecimento; já o verbo “mentir” traz uma noção negativa que pode se opor à verdade. Mas em que momento o narrador afirma ter aprendido a mentir? Isso ocorreu, de acordo com a estrutura, ao escrever sobre a vida alheia e, ao ler a parte mentirosa que havia escrito sobre a vida alheia. Reconhecendo a mentira inventada sobre a vida do outro, ele reconheceu que também mentiu sobre sua própria vida. Possivelmente, por intermédio do uso da palavra uma suposta mentira pode vir a transformar-se em verdade, visto que, aquilo que poderia ser mentira na perspectiva de Zeca, por exemplo, poderia ser uma verdade incontestável para o narrador. Assim, ao intitular-se mentiroso e considerando que o conceito de mentira se opõe ao de verdade, pode-se inferir que o herói-autor relativiza a noção de verdade, levando o narratário a refletir acerca da possibilidade de tudo aquilo mencionado pelo escritor-ficcional poder ser mentira, ou eventualmente, tudo verdade. O fato é que o conhecimento do eu narrador vem a partir de semelhante reflexão, desta forma, uma suposta verdade dominante ou generalizada não pode ser mais forte do que a sua verdade encontrada através do processo de escrita de *Mil rosas roubadas*.

Parece-nos que a análise dos significantes não é suficiente para compor o efeito de sentido deste fragmento e, assim, separamos algumas orações: “Fui aprendendo”; “a me acautelar”; “diante do que escrevia”; “e a me reconhecer”; “lá dentro dos próprios buracos que se abriam no texto”; “e clamavam por revisão”. A locução verbal “fui aprendendo” demonstra um processo gradativo que foi ocorrendo ao longo de um tempo. As orações “a me acautelar” e “diante do que escrevia” sugerem a ideia de que o narrador se tornou mais cuidadoso em relação ao seu processo de escrita. Mas a conjunção aditiva “e” que abre a oração “e a me reconhecer” adiciona as três orações anteriores, indicando que este processo de aprendizagem levou à cautela que por sua vez conduziu ao reconhecimento de si mesmo. Em “lá dentro dos próprios buracos que se abriam no texto”, temos a informação de que aqueles buracos que o narrador precisava preencher, posto que o pragmatismo do historiador era insuficiente para compor sua narrativa, foram de grande relevância para seu

reconhecimento interior. Mais uma vez a presença da conjunção aditiva “e” adiciona a última oração – “e clamavam por revisão” - às anteriores, compondo a ideia de que o próprio fazer literário reclamava a revisão, pois somente revisando os preenchimentos dos buracos escritos por ele é que o herói-autor poderia adquirir a dimensão de seus próprios sentimentos. A partir do enfoque dessas orações, pode-se inferir que o narrador-escritor dedica parte considerável de sua escrita à reflexão acerca de sua própria produção. Neste sentido, a personagem não escapa da relativização a respeito dos limites entre um suposto relato pragmático e um texto imaginativo, portanto, ficcional. É interessante observar a necessidade de se acautelar mediante o processo de escrita, que por sua vez, caso fosse realmente factual, provavelmente, dispensaria tamanho cuidado, uma vez que seria apenas um caso de memorização, organização de ideias e produção textual. O problema é que de tal escrita surgiu o reconhecimento de si que não se dá sem uma atitude densamente reflexiva. Tal reflexão abriu espaços no texto do autor, posto que quanto mais refletia, mais enxergava discrepâncias entre aquilo que o eu narrado julgara ser no passado e aquilo que ele de fato via no presente. Efetivamente, se por um lado a escrita trouxe algum reconhecimento sobre si, por outro, também levantou muitas dúvidas. Assim, a reflexão terminou por abrir caminho para a imaginação que, no que lhe concerne, precisava preencher o vazio causado pela incompreensão, pois do contrário a construção do romance não se sustentaria. Por isso, seu relato, que se pretendia factual, passou a clamar por revisão, tal revisão assumia a face subjetiva da imaginação.

Deste modo, pode-se remeter a uma ideia defendida pelo próprio Silviano Santiago, a de que o romancista é um “falso mentiroso”. Nesta expressão, relembra-se, também, os versos do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa apresentados na epígrafe deste capítulo. Nesta perspectiva, pode-se inferir que o romancista ou poeta mente devido ao fato de que este tipo de arte é ficção e não realidade. Por outro lado, esta ficção torna-se mais verdadeira do que a própria vida, haja vista a possibilidade de refletir o mais íntimo do ser representado, ao deslocar certas máscaras impossíveis de serem deslocadas no mundo real. Mais uma vez, o processo metalinguístico fornece pistas ao desvendamento do discurso narrativo. Percebe-se o percurso do historiador transformando-se em ficcionista. Aos poucos, a personagem vai abandonando a suposta perseguição pela verdade dos fatos e abre caminho para a entrada da imaginação. Não se pode ignorar a informação de que o narrador passou a se reconhecer não necessariamente nas lembranças escritas, mas nas lacunas que se abriam em meio o discurso narrativo. E aqui surge uma inquietação analítica: se essas lacunas trouxeram

a imaginação, é possível levantar a hipótese de que o caminho para o reconhecimento do eu parece condicionado pela autoafirmação do narrador-escritor na condição de ficcionista.

Dessa forma, infere-se que o tempo possivelmente tem sua contribuição para as mudanças observadas entre o eu da enunciação e o eu do enunciado, todavia durante o processo de escrita das memórias do protagonista, este autor precisou construir a personagem de Zeca e o narrador. Diante de tal desafio a maior dificuldade parecia justamente a falta de dados concretos sobre o amigo de quem, paradoxalmente, conhecia muito bem, após várias décadas de convívio, mas que nunca compreendeu em sua essência. Mediante a proposta da biografia, este pormenor seria um grande obstáculo, mas a biografia de Zeca fatalmente esbarraria na sua própria biografia, haja vista suas vidas em comum. Este fato intensificou a problemática, posto que, provavelmente, às voltas de sua escrita literária, o narrador adquire a compreensão de que algo bem pior do que não reconhecer seu grande amigo em sua essência, era a falta de reconhecimento de um eu que estava em algum lugar de seu interior, disfarçado de outro, mas que precisaria urgentemente emergir até a superfície.

3.3 O processo de saída de si

Temos visto até aqui que para compor seu romance *Mil rosas roubadas*, o herói-autor precisou liberar seu eu para ir ao encontro do mundo e do outro e, assim, tomar o olhar deste por empréstimo. Além do outro/Zeca, temos notado, no decorrer deste percurso analítico, dois eus presentes no interior do narrador, sendo que o eu profundo/eu narrador, que fora construído gradativamente ao longo de sua escrita, estava disfarçado de outro, portanto, desconhecido do narrador. Na medida em que sua escrita prosseguia, este outro se descortinava. Deste modo, os monólogos interiores que apresentavam inquietude em face do problema da oscilação da escrita entre o relato do historiador e a imaginação de um artista que o autor-ficcional julgava não ser, mostram-se pouco relevantes. Isso ocorre, pois, a imaginação pode ser fruto da reflexão na qual a personagem-narradora precisou mergulhar para buscar entendimento sobre sua trajetória em comum com Zeca. Sem a presença de tal imaginação, provavelmente, seria impossível a escrita de suas memórias.

Em vista disso, o herói-autor corresponde ao eu narrador, um sujeito que precisa lançar-se ao exterior para adquirir conhecimento necessário à construção de sua narrativa. Por este ângulo, faz-se necessário um questionamento: se o narrador biografava a história de Zeca, em vista disso, ele é homodiegético e não autodiegético, o herói não devia ser o Zeca? Este pormenor vai ao encontro da problemática discutida até aqui, que encontra embasamento teórico na categoria de voz desenvolvida por Genette, sob a linha tênue entre o que seria a

vida de Zeca e o que seria a vida do narrador. É preciso investigar na microestrutura marcas de juízo de valor por parte do autor. Marcas estas que possam mostrar a necessidade de refletir sobre o outro para entender a si, ao passo que reflete sobre si para compreender o outro. Para tanto, convidemos Bakhtin (1997), à discussão:

O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida. (BAKHTIN, 1997, p. 167)

Neste trecho, Bakhtin argumenta acerca do conceito de biografia. Comumente, tem-se a impressão de que um texto biográfico somente pode abordar a trajetória do outro, posto que, falar de si mesmo compreenderia o pressuposto da autobiografia. No entanto, o crítico afirma que se pode chamar de biográfico ao princípio organizador de uma narrativa que conta a vida do próprio narrador. Este relato biográfico pode dar forma à consciência, pode modificar visões de mundo, na medida em que contar sobre nossa vida, ou sobre a vida de outro, requer um processo de reflexão sobre alguns pormenores obscuros dessa trajetória. Não obstante, biografar a história de outro pressupõe um testemunho sobre essa história, sendo que, muitas vezes, tamanha é a participação de um sujeito na vida do outro, que estas vidas parecem fundirem-se na mesma existência. Semelhantes considerações encontram a problemática da alteridade, visto a aparente impossibilidade de existência de um sujeito sem a presença do olhar o outro. Neste caso, a biografia fatalmente se transforma em autobiografia, ou eventualmente, a autobiografia transforma-se em biografia:

Acerto os ponteiros da verdade. A imaginação não entrou na minha mente na calada da noite, ou de forma sub-reptícia e violenta. Não arrombou porra alguma. Puro ressentimento da razão e teatrino de rainha destituída do poder. A imaginação já tinha sido posta em ebulição lá dentro da minha mente. Colocada lá dentro pelo amigo e personagem desta narrativa. Estava bem disposta na sala de estar, bem assentada no trono e com direitos adquiridos quando só então deu um chega pra lá na razão que se dizia soberana por minha causa, e a jogou contra a parede. Ou dá ou desce. (SANTIAGO, 2014, 174)

Notam-se, neste fragmento, os desdobramentos da constante reflexão do narrador em face de seu processo de escrita – é um relato racional do historiador, ou uma ficção de um artista? Neste contexto, o narrador faz uma espécie de revelação ao narratário, afirmando-lhe que a verdade é que a imaginação não invadiu seu relato de forma inconveniente e sem licença. Tal ideia seria apenas fruto do recalque da razão, então destituída do poder. Com

efeito, a imaginação já tinha sido germinada na mente do narrador, pelo amigo Zeca e, assim, sobrepondo-se à razão ela deu o ultimato – fico eu, ou fica você.

Para entender melhor como se dera este confronto inusitado separemos algumas orações do romance, à página 174: “Colocada lá dentro pelo amigo e personagem desta narrativa”; “deu um chega pra lá na razão”; “que se dizia soberana por minha causa”. Em “colocada lá dentro pelo amigo e personagem desta narrativa”, o narrador, fazendo alusão à imaginação, afirma que quem a colocou em sua mente e a fez desabrochar foi seu amigo Zeca, deste modo, é possível inferir que Zeca seja, aos olhos do narrador, representante central da imaginação. A oração “deu um chega pra lá na razão”, demonstra que até àquele momento – da chegada da imaginação – a razão queria responsabilizar-se pelo relato do narrador, sem interrupções e devaneios. Já a oração “que se dizia soberana por minha causa”, revela que, enquanto Zeca era representante da imaginação, o narrador representava e até ostentava a razão. Estas orações trazem de forma clara, sem a necessidade de inferência, aquilo que já havíamos interpretado no discurso narrativo. Por conseguinte, se a imaginação foi posta no relato do narrador pelo amigo Zeca, tem-se a ideia que esta funciona na narrativa como a própria personificação desta personagem, ao passo que da informação de que a razão se achava superior por causa do narrador, é possível inferir que este personificava a razão. Não se pode ignorar, todavia, o significante superior diretamente vinculado à razão. Assim, a razão era superior por que era o seu representante responsável pela enunciação, ou existia, por algum motivo, uma ideia de superioridade do narrador em relação ao seu amigo? Aparentemente, o discurso narrativo tende a demonstrar que, no passado, o eu narrado acreditou ter construído uma vida e uma trajetória superior àquela conquistada por seu amigo. Este mesmo discurso, porém, oscila ideologicamente no que tange às impressões do eu do passado e do eu do presente.

Com efeito, é necessário retomar o exame da microestrutura e atentar à seguinte oração: “Acerto os ponteiros da verdade.” Mais uma vez, a ironia se faz presente no desafio do narrador: se a personagem vai acertar os ponteiros da verdade, neste ponto avançado do relato, significaria que até ali não se pode confiar em suas palavras? Se ele faltou com a verdade até naquele ponto, quem garante que dali em diante vai trazê-la ao discurso? A postura adotada pelo narrador-escritor segue relativizando os conceitos de verdade e mentira. Tais conceitos colocam em xeque os limites entre os gêneros textuais. Assim sendo, a imaginação não precisaria arrombar uma porta que, supostamente, esteve sempre aberta e muito convidativa para que ela entrasse e tomasse posse. Provavelmente, é neste ponto que reside a escolha do escritor em relacionar a imaginação a Zeca e a razão a si mesmo.

Aparentemente, a porta para que Zeca adentrasse, de uma forma diferenciada, a vida do narrador sempre esteve aberta. O herói-autor clamava por tal entrada. O processo metalinguístico que se observa no confronto entre razão/biografia e imaginação/romance ficcional, conduz ao entendimento do eu, no que se refere à presença decisiva do outro na sua produção estética e, sobretudo, no percurso de autoconhecimento.

Desta maneira, tem-se um conflito entre imaginação e razão que permeia o fazer literário do herói-autor. No entanto, este conflito que se situa no nível microestrutural, esconde outro que se observa na macroestrutura. Se Zeca é a personificação da imaginação, enquanto o narrador personifica a razão e, estas se encontram em confronto, a batalha real está situada entre os dois amigos. Zeca, neste caso, colocou algo importante de si mesmo no interior do amigo. Para discutir sobre semelhante hipótese, atentemo-nos às palavras de Collot (2013):

Porém, talvez seja exatamente nessa submissão que o sujeito lírico possa se realizar, enquanto, precisamente, ele se distingue de um eu que se queria sempre idêntico a si mesmo como do universo: pois não é nessa pretensão de sua majestade o Eu à autonomia que reside a pior ilusão? E a verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com o exterior e com o outro? O ek-stase lírico, se ele perdeu sua caução transcendente, coincide, em muitos pontos, com a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo. (COLLOT, 2013, p. 223)

Este trecho do texto de Collot traz a ideia de que pode ser, paradoxalmente, na submissão ao outro que o sujeito lírico possa se realizar, pois, neste momento, é que ele pode distinguir-se e superar a ilusão de soberania autônoma. Vimos no último fragmento apresentado do romance de Santiago que, entendendo a soberania da imaginação, portanto, do outro, o eu narrador acertava o ponteiro com a verdade. Deste modo, Collot afirma que a verdade do sujeito se expressa na intimidade de sua relação com o exterior e o outro. Assim, lançando-se para fora de si, o eu narrador encontrou o outro/Zeca e, este lhe emprestou uma característica importante de si mesmo que, provavelmente, o ajudaria na composição, ou reconhecimento de seu próprio eu.

Entretanto, conforme temos refletido ao longo desta visada no texto de Santiago, não bastava ao narrador a tentativa de compreensão de seu biografado, posto suas trajetórias em comum trazendo a necessidade do relato sobre si mesmo. Neste percurso, no encontro com o exterior e com o outro, este narrador consegue distinguir-se e parece compreender traços importantes de sua própria personalidade. Talvez seja neste ponto que o narrador se torna o herói-autor da biografia do outro. Mergulhar no mais íntimo do outro permitiu à personagem enxergar-se pelo olhar deste outro. Nem tudo, entretanto, foi esclarecido pelo olhar

implacável de Zeca e, assim, lançando mão da reflexão, o narrador saiu definitivamente do relato factual e adentrou um processo de criação literária. Certamente, as reflexões do narrador vão além de uma atitude de rememoração, visto que não basta lembrar o passado, sem, contudo, compreendê-lo.

Desta forma, a personagem responsável pela biografia fora saindo, ao longo de seu relato, de testemunha à protagonista, de homodiegética a autodiegética, por isso, tem conquistado, no decorrer desta análise, o posto de herói-autor. Mas tal processo de autoconhecimento opera-se apenas pelo fato de sair de si e lançar-se ao mundo exterior? Relembrar o passado também não é uma forma de sair de si? Certamente, quando se reavivam algumas lembranças encontram-se outros espaços, outros tempos e, sobretudo outras pessoas. Encontrar o outro por meio da memória pode ser uma forma de sair do mundo interior e encontrar outro espaço estranho, mas possivelmente muito revelador. Tais implicações podem ser observadas em Bakhtin (1997):

Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos; e o acontecimento último, aquele que nos parece resumir o todo, realiza-se sempre nas categorias de nossa própria vida. Numa auto-objetivação estética do homem autor em forma de herói, esse regresso a si mesmo não deve ocorrer; para o autor-outro, o todo do herói deve permanecer o todo último, é preciso separar o autor do herói/si mesmo o outro até o fim; pois, de fato, o fundo possível, imanente à consciência, não é em absoluto a combinação estética da consciência de um herói com seu fundo: este deve ressaltar uma consciência em seu todo, por mais profunda e vasta que ela seja, ainda que ela percebesse o mundo inteiro e nela o tornasse imanente, o processo estético deve proporcionar-lhe um fundo que lhe seja transcendente, o autor deve encontrar um ponto de apoio fora dessa consciência para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado – um herói. (BAKHTIN, 1997, p. 38)

Neste fragmento de *Estética a criação verbal*, Bakhtin argumenta sobre a relação do herói com o autor e a forma de criação deste herói. Depois de lançar-se ao exterior, enxergando-se pelos olhos do outro, o caminho percorrido pelo eu é sempre em direção ao retorno interior. Encontrando um ponto de apoio fora de sua própria consciência e, depois do regresso, reunindo todas as descobertas é que se dá o acabamento estético e, assim, tem-se a construção do herói. Observando as palavras de Bakhtin, notamos que o tema acerca do relacionamento entre narrador e autor é recorrente nos estudos literários. Isto ocorre, contudo, devido à velha confusão entre autor/sujeito empírico e narrador/sujeito ficcional construído pelo autor. Bakhtin em muito supera o lugar comum de semelhante discussão, trazendo informações reveladoras sobre o fenômeno estético. Relembrando os estudos de Genette

(1979), discutidos no primeiro capítulo desta tese, ao levar em consideração o quesito “distância”, o texto de Santiago mostra-se problemático. Por um lado, nota-se a tendência à escrita de uma “narrativa pura” por parte do escritor-ficcional, sendo que se a personagem não apresenta preocupação em levar o leitor a crer que seria outra voz e não a sua quem fala no romance, ela também poderia ter facilidade em assumir a sua posição de herói. Por outro lado, no nível do discurso, o narrador-escritor parece decidido a convencer o leitor de que, a despeito de sua posse total do ponto de vista, que traduz em si uma atitude manipuladora, o herói do seu romance é o amigo Zeca. Sabe-se que a distância do narrador em relação ao mundo narrado, não determina a sua condição de herói – ele pode escrever uma narrativa pura e ser herói, ou pode escrever uma mimese e apresentar outra personagem como herói e vice-versa. O que causa certa estranheza no romance de Santiago seria o fato do escritor-ficcional afirmar que está escrevendo uma biografia, que por sua vez apresentaria o biografado como herói. Todavia, ele reflete predominantemente sobre si mesmo, optando, assim, pela narrativa pura. A presença da mimese poderia conceder voz a Zeca e facilitaria sua entrada como herói do romance *Mil rosas roubadas*. Acredita-se nesta possibilidade, baseados na afirmação de Genette, de que na mimese ocorre um processo de “mostrar” os fatos narrados, ao passo que na narrativa pura conta-se a história. Ao oferecer ao leitor a ilusão de que o Zeca contava a história, a perspectiva deslocar-se-ia, a história de Zeca fortalecer-se-ia. Assim, ficaria mais fácil acreditar na sua condição de herói. A partir desta reflexão, infere-se que existem certas discrepâncias entre o nível do discurso e as reais intenções do narrador.

No romance de Santiago, esta problemática intensifica-se, uma vez que temos uma junção de autobiografia e ficção. Alguns pormenores da trajetória do narrador foram vivenciados pelo autor empírico. O que, de fato, é mais complexo no romance em questão, e também aquilo que nos interessa, é o relacionamento entre o autor-ficcional e todo o universo diegético por ele criado. Conforme afirma Bakhtin (1997), é necessário “separar o autor do herói/si mesmo”. Temos visto, no romance de Santiago, um escritor-ficcional que reflete constantemente sobre seu fazer estético, que precisou transcender sua própria essência para a construção do herói:

Diante da doença dolorosa e fatal, caí na armadilha armada por mim e pelo destino. Num relâmpago de lucidez, os feitos e a vida do Zeca se voltaram contra mim. Enxergava-me de perspectiva diferente e preocupante. Enxerguei-me então tal como fui e sou. Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva. (SANTIAGO, 2014, p. 262)

O trecho do romance se insere no capítulo “Armadilhas”, e confirma a reflexão profunda, da qual emerge o eu narrador de *Mil rosas roubadas*. Depois da doença fatal de Zeca, o narrador passou a relembrar com mais cuidado alguns pormenores da vida do amigo. Parece que, neste contexto, a comparação com sua própria vida foi inevitável e, assim, a personagem passa a vivenciar uma espécie de “epifania”. Em orações semanticamente negativas como no caso de “caí na armadilha, armada por mim” temos, ao mesmo tempo, a informação de que o narrador compreendeu que fora enganado no passado. A tensão intensifica-se, contudo, na constatação de que o responsável em armar a armadilha fora ele próprio. A escrita do romance segue proporcionando a possibilidade de reflexão que, aparentemente, a personagem-narradora não havia experimentado antes. Em vista disso, os feitos de Zeca se voltam contra o herói, paradoxalmente, em um relâmpago de lucidez. Vejamos o estranhamento na presença da preposição “contra”, que poderia trazer uma semântica de prejuízo ao escritor-ficcional. Contudo, se tais lembranças sobre o amigo Zeca lhe chegam em um clarão de lucidez, é possível contestar a microestrutura e inferir que, na verdade, os feitos de Zeca que no momento do enunciado, poderiam de fato ser contra o herói, no momento da enunciação, parecem ter adquirido uma faceta favorável ao narrador. Sabe-se que fora somente no ato enunciativo que o protagonista entendera algumas atitudes de Zeca, mas aparentemente, tal entendimento, embora doloroso, acabou favorecendo o amadurecimento do eu. Os feitos de Zeca, que, no passado, pareciam tão insignificantes aos olhos do narrador, voltam-se contra o escritor-ficcional e este passa a enxergar aquilo que sua vaidade ignorara. Neste seguimento, o problema não se concentra em enxergar os feitos de Zeca sob outra perspectiva, mas, sim, a constatação de que, da visão real acerca da trajetória do amigo sobram reflexos que insistiam em desconstruir sua própria história.

Desta forma, em meio a um discurso metafórico e paradoxal o narrador separa ideologicamente o eu narrador do eu narrado. No passado, o eu narrado preparou uma espécie de armadilha para seu amigo Zeca, pensando na probabilidade de ser biografado por este no futuro. Neste tempo, contudo, a personagem acreditava que sua vida ofereceria a Zeca o devido interesse que o biógrafo precisava nutrir pelo biografado. Após o diagnóstico da doença fatal de seu amigo, o narrador mergulhou em um processo de reflexão profunda que implicou na lembrança sobre o passado comum das personagens. O resultado de tudo isso é expresso na voz do eu narrador de uma forma paradoxal: a personagem conquistou a iluminação da lucidez, em contrapartida, semelhante luz interior resultou na desilusão em face da constatação de sua falta de importância coletiva e, sobretudo, o conhecimento de que Zeca sempre o vira desta perspectiva. A sentença “falta de importância coletiva” é também

paradoxal: por um lado é profundamente melancólica e retira todo o brilho que a personagem enxergara em sua própria trajetória. Por outro lado, não se pode ignorar a informação de que este reconhecimento foi conquistado em “um relâmpago de lucidez”. Conforme vimos no capítulo 1, para Santiago, a biografia é um gênero que atribui mais importância ao biografado do que ao próprio texto, enquanto o romance é matreiro e seu leitor interessa-se muito mais pelo discurso narrativo do que pelo autor. Deste modo, um cara “sem importância coletiva” não seria digno de biografia. No final das contas, porém, pode-se supor que o herói-autor tenha descoberto junto a sua falta de importância coletiva, sua faceta de romancista.

Conseqüentemente, o narrador dirigiu-se ao exterior, relembrou sua trajetória em comum com Zeca, mas tal atitude apresentava uma intenção oculta. E em que consistia semelhante intenção? Naturalmente, não bastava ao narrador ver-se pelo olhar de Zeca, visto que, possivelmente, este artifício já vinha sendo executado pelo eu narrado ao longo da vida. Além disso, era necessário estar no interior da psique de Zeca para compreender os reais sentimentos do amigo que o conhecia melhor que ninguém. Entretanto, mesmo diante de todo este conhecimento, alguns pormenores, o próprio narrador teria que recuperar sobre si mesmo. Seria necessário, para tanto, um movimento de regresso em direção ao interior, para assim, reunir as informações e compor a personalidade do eu profundo.

Se *Mil rosas roubadas* é o título do romance de Silviano Santiago, não se pode esquecer de que, no interior deste romance, insere-se outro, que, provavelmente, deve ter o mesmo título devido à coincidência entre o relacionamento de Ezequiel Neves e Silviano Santiago e o relacionamento entre o narrador e Zeca. Por isso, saindo e voltando para dentro de si, o eu narrador parece ter adquirido elementos suficientes para escrever seu romance e dar a ele o título retirado de uma composição musical de Zeca. Tal composição musical diz um pouco sobre a produção estética do narrador. A expressão *Mil rosas roubadas* é hiperbólica e paradoxal. Apesar do eu oferecer muitas rosas ao interlocutor, atitude aparentemente romântica, estas não lhe pertenciam. Este pormenor desconstrói ironicamente o romantismo de semelhante ato. Além disso, em um dado trecho desta canção o eu afirma que adora “um amor inventado”. Um amor inventado remete a um sentimento que somente se realizaria no âmbito da ficção. É possível que a escrita do romance pelo narrador-autor tenha trazido a compreensão de que o eu narrado passara a vida esperando receber rosas de Zeca, das quais o amigo nunca tivera para oferecer. Não obstante, o amor que o eu da enunciação esperou de Zeca, somente seria passível de concretização na esfera da ficção.

3.4 O herói problemático em *Mil rosas roubadas*

A atitude de saída e regresso ao interior vivenciada pelo eu narrador de parece diretamente vinculada à construção da narrativa pelo herói-autor. Assim, para compreender os sentimentos deste narrador – aquilo que o levou a escrever, bem como o amadurecimento que resultou desta escrita - é necessário investigar com atenção as características deste texto literário. Trata-se de uma narrativa contemporânea, mas tal nomenclatura a qualifica como obra moderna? Certamente, não se tem a pretensão de discutir o conceito de modernidade já bastante difundido pelos estudos literários, no entanto, suspeita-se que alguns pressupostos defendidos por Georg Lukács (2000), em *A teoria do romance* podem auxiliar-nos na compreensão da narrativa do herói-autor de *Mil rosas roubadas*.

O romance enquanto gênero literário carrega em si uma noção de complexidade. Surgindo no século XVIII, momento das ideias iluministas e, conseqüentemente da ascensão da burguesia, ele passa a retratar um sujeito paradoxal: por um lado, o século das luzes e seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, oferece a ilusão de relacionamentos mais éticos e justos; por outro lado, a busca mercantilista desenfreada da sociedade burguesa gera um processo gradativo de alienação sem precedentes entre os sujeitos e, naturalmente, tais fatores vão refletir na literatura. Para compreender semelhantes ideias convidemos Georg Lukács à discussão:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornando si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. (LUKÁCS, 2000, p. 25)

Com estas palavras carregadas de lirismo Lukács inicia a *Teoria do romance*. Os tempos afortunados mencionados seria o tempo em que situava o herói da epopeia que tinha o rumo ou o caminho iluminado pelas estrelas. As palavras do teórico são formalmente paradoxais – “novo/familiar; aventuroso/próprio; vasto/própria casa” – todavia, ao afirmar que “todo ato da alma torna-se significativo e integrado dentro dessa dualidade”, percebe-se que, em meio a um discurso complexo e paradoxal, Lukács retira toda ideia de complexidade acerca do herói épico.

A alma e a ação estão em consonância. O fogo que arde na alma e a luz das estrelas são da mesma essência, mas distinguem-se nitidamente, assim como o mundo e o eu. Mesmo distinguindo-se um do outro, nunca vão se tornar alheios, uma vez que o fogo que queima na alma do herói épico, que gera a cólera pela qual ele se move, é a luz que ilumina o seu caminho, no sentido que é responsável por direcionar as suas ações. Dessa forma, o mundo e o eu, jamais se tornarão alheios um ao outro, pois estão integrados pelo mesmo ideal – a guerra, a honra, a imortalização do nome que se traduzem no sentido da existência. Em perspectiva diferenciada, vejamos o que Lukács argumenta sobre o romance:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolve-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p.66-67)

Neste trecho, Lukács fala a respeito do romance. O mundo moderno é marcado pelo eminente distanciamento de um indivíduo para o outro. O herói do romance torna-se aquele indivíduo solitário, que já não conta com o auxílio dos deuses, portanto, teoricamente, teria seu destino nas próprias mãos. De certa forma, isso parece adquirir uma conotação positiva, visto que o sujeito é supostamente livre para fazer escolhas e tomar decisões. Em contrapartida, estar abandonado por Deus e ter que tomar todas as decisões da vida soa muito ameaçador. O romance representa este indivíduo problemático, pois precisa fazer escolhas das quais não tem nenhuma certeza acerca de seu êxito. Não obstante, a permanente insatisfação deste herói gera aquilo que Lukács chama “consciência demoníaca”.

Embasados nas ideias de Lukács, tem-se a impressão de que o romance de Santiago traz consigo certos conceitos de modernidade. Observou-se, no decorrer da análise formal, a discrepância entre alguns pormenores contidos na estrutura e as ideias que estes traziam sugeridas – o narrador afirma que irá contar a história do amigo e passa grande parte da narrativa refletindo sobre sua própria vida. Este discurso narrativo encontra-se impregnado de uma atmosfera angustiante de busca e incertezas: “Logo a mim que desde a tenra juventude, o tinha obrigado a enxergar-me vinte e quatro horas por dia [...] para ver-me melhor.” (SANTIAGO, 2014, p. 32) Neste ponto de vista, infere-se que o conceito de herói problemático apresentado por Lukács, vai ao encontro de certas características observadas no herói-autor de Santiago. Esta personagem vivencia as intempéries de uma consciência

demoníaca¹¹ – o eu narrado parecia insatisfeito no passado, ao passo que o eu narrador mediante o processo de reflexão, demonstra ainda maior insatisfação. Neste contexto, têm-se um herói vivenciando um total desconhecimento a respeito da razão profunda de sua existência.

Remetendo à categoria de voz, agora apoiada nas ideias de Lukács, faz-se necessário o seguinte questionamento: acreditando que o narrador é autodiegético na intenção e homodiegético na estrutura, em que consistiria semelhante artifício? Embora pareça mais prestigioso ser biografado do que se autobiografar, a ideia que se tem é de que a personagem não exigia o olhar contínuo de Zeca pensando em receber uma futura biografia. Este comportamento sustentou-se pelo fato de que o enunciador precisava do olhar do outro como forma de subsistência, pois somente assim, ele conseguiria enxergar alguma importância na sua própria vida:

A exposição cotidiana tinha duas finalidades evidentes: continuar digno da atenção dos olhos esbugalhados do garimpeiro e, como qualquer e todo profissional realizado da minha geração, ser biografado um dia. Ainda que tanto o pássaro exibicionista quanto o narcisista tenham ganhado voo e altura durante décadas, um terceiro pássaro ficou preso em minhas mãos, o da satisfação íntima. Ao soltá-lo, digo que por ele dava a entender que não eram gratuitas as exposições das várias facetas e detalhes que cercavam minhas ações diversas e sucessivas. Visavam mostrar a construção da vida como algo de única responsabilidade minha. (SANTIAGO, 2014, p. 258)

Na leitura do romance de Santiago, temos a informação de que, a despeito da forte amizade entre Zeca e o narrador, as personagens eram completamente distintas no que se refere ao comportamento, ou visão de mundo. O narrador era um homem pragmático, ao passo que Zeca vivia intensamente o agora, sem pensar em poupar nada para o futuro. Neste fragmento, o narrador afirma que seu projeto de exibição diária ao amigo tinha a finalidade de ser notado por ele e de um dia ser biografado.

Observando algumas orações, nota-se em “pássaro exibicionista”, metaforicamente, a atitude exibicionista que um indivíduo submete o outro. A metáfora do pássaro é, provavelmente, utilizada pelo autor devido ao fato da crença por parte do eu narrado de que ele alçava grandes voos, no que se refere a sua carreira profissional. Todavia, não bastava conquistar o sucesso se este não pudesse ser exibido e submetido ao olhar de Zeca. “Narcisista” possui uma carga semântica daquele que se volta para si mesmo, reforçando a

¹¹ Para Lukács (2000), o herói do romance moderno torna-se problemático na medida em que sua vida transforma-se em uma coleção de fracassos. Este sujeito vivencia as consequências de suas escolhas e se mostra constantemente insatisfeito. Infere-se que tal insatisfação gera a chamada “consciência demoníaca”.

ideia do adjetivo “exibicionista” – a personagem apresentava consciência bastante elevada sobre si mesma. “Satisfação íntima”, neste contexto, é reflexo das atitudes exibicionistas e narcisistas que, ingenuamente, acreditam merecedoras do mesmo reconhecimento do outro. Em “construção da vida” e “responsabilidade minha” temos a personificação do mito da sociedade burguesa, no qual a dignidade é alcançada através do trabalho que se traduz no motivo de existência do sujeito. Efetivamente, semelhante construção da vida, por meio do trabalho é de inteira responsabilidade do indivíduo que vivencia o poder de escolha. Percebe-se, assim, que em meio a um discurso metafórico, o narrador afirma que assumiu um comportamento exibicionista e narcisista no decorrer dos anos, que ia além do desejo de ser biografado. Ele precisava ser notado por Zeca, sendo que esta observância do amigo resultou na satisfação íntima do narrador em mostrar sua vida burguesa, supostamente, bem sucedida, em face da falta de compromisso de Zeca.

Contudo, ao observar a estrutura textual com maior detenção, nota-se, na metáfora dos pássaros algo mais complexo do que aquilo que expressa o plano ostensivo. Dois pássaros ganharam voos no decorrer das trajetórias em comum do narrador e Zeca - o exibicionista e o narcisista. O terceiro, porém, ficou preso nas mãos do narrador. Este pássaro é metaforicamente representado pela “satisfação íntima”. O discurso narrativo afirma que o pássaro da satisfação íntima não foi solto no passado – tempo em que Zeca era vivo. Todavia, a expressão “ao soltá-lo” fornece pistas de que este pássaro foi, ou está sendo solto em algum momento após a morte de Zeca. O pássaro número três mostra-se uma consequência direta dos pássaros um e dois, ou seja, a satisfação íntima seria resultado da atitude exibicionista e narcisista adotada pelo autor em relação ao amigo. O narcisismo que o levou a se exibir a Zeca para conquistar seu olhar e uma biografia conduziram a satisfação de ser biografado e descobrir alguns sentimentos de Zeca nunca compreendidos em meio à escrita do outro. Neste caso, a escrita do narrador apresenta dois problemas a ser solucionados. O primeiro se refere à suposição de que o pássaro da satisfação íntima seria solto somente quando o eu conquistasse a composição da biografia pelo amigo; isso significa que este não se encontrava em suas mãos e sim nas mãos do outro/Zeca. O segundo problema consiste na forma com que o verbo soltar se apresenta conjugado: este não se encontra no futuro do pretérito, ou no modo subjuntivo, fato que justificaria a presença da hipótese. Isto posto, o pássaro da satisfação íntima foi, está sendo, ou será solto em algum momento da enunciação do narrador. Este pormenor torna-se relevante, uma vez que contradiz ironicamente seu próprio discurso. Semelhante contradição encontra-se no último período do parágrafo: “Visavam mostrar a construção da vida como algo de única responsabilidade minha”. Conforme vimos anteriormente, a expressão

“construção da vida” parece assimilar certos ideais burgueses e a ideia de que cada sujeito é responsável por semelhante feito também se alinha a tais ideologias. O problema é que mesmo que o terceiro pássaro tenha sido solto, ou supostamente liberto, por meio da construção estética do próprio narrador e não pela escrita biográfica de Zeca, esta produção está fortemente contaminada pela presença do outro. Deste modo, o terceiro pássaro traduz o sentimento do herói moderno, no que se refere à consciência demoníaca: a satisfação está, simultaneamente, presente e ausente, haja vista a possibilidade de reconhecimento do eu por meio da escrita, mas a eterna frustração pela falta do outro.

No trecho do romance apresentado nota-se a presença da problemática da alteridade. De acordo com Moreira (2009), no par “escopofilia¹²/exibicionismo” desenvolvido por Freud (1915), ocorre a possibilidade do eu se oferecer como um outro-objeto para a violência, ou para o olhar do outro. Ao contrário do que faria supor o senso comum, ao exhibir-se cotidianamente ao amigo Zeca, o narrador abandona a sua posição de atividade para uma postura de passividade, haja vista a dependência do olhar do outro. Entretanto, a despeito de semelhante dependência, o eu do enunciado não conseguia abrir o caminho para que a relação de alteridade se realizasse de forma plena, visto que, naquele momento, somente enxergava Zeca como reflexo, ou como duplo do seu próprio eu.

Tais pensamentos, contudo, eram sustentados pelo eu narrado. A personagem acreditava que, provavelmente, se o amigo reparasse com atenção na vida dele, pudesse estabelecer uma comparação com sua própria vida. Ao entender a superioridade da vida bem sucedida do narrador, talvez sua imagem fosse supervalorizada aos olhos de Zeca e, assim, o interesse amoroso do amigo despertaria. Nota-se, deste modo, a atitude ensimesmada que acompanha o sujeito moderno, no herói-autor. A vontade de obter uma biografia ia além da atitude narcisista, traduzia, também, o desejo de ser amado. Caso Zeca escrevesse a biografia do narrador, a manipulação operada pelo eu narrado teria funcionado. A personagem confirmaria a ilusão de que sua vida era importante aos olhos de seu amigo, pois não bastava ser importante aos outros – colegas de profissão e alunos – ele dependia do reconhecimento de Zeca. Além disso, na qualidade de herói do romance escrito por Zeca, ele teria a dimensão dos sentimentos deste, através da escrita do amigo.

O fato é que quando estamos envoltos por aqueles que amamos, dificilmente pensamos em sua morte. É comum ao sujeito que ama querer que o objeto amado sobreviva a

¹² Desejo de ser visto pelo outro que ultrapassa a normalidade. Prazer sexual que uma pessoa obtém ao reconhecer algo erótico. Para Freud (1915), trata-se de uma pulsão que leva o sujeito a tomar o outro como objeto, capturando-o por meio do olhar.

sua morte, sendo que alguns podem observar altruísmo nessa atitude. No entanto, tal desejo pode revelar o egoísmo de querer que o outro passe pela dor profunda mediante a perda, ao passo que aquele que partiu passaria incólume no que se refere a semelhante sofrimento. Sendo assim, provavelmente, o narrador nunca pensou que pudesse sobreviver à morte de Zeca, haja vista que seu desejo era de que Zeca sobrevivesse a sua morte. Deste modo, a perda do amigo proporcionou-lhe diversos sentimentos, incluindo a sensação de surpresa e indignação. É como se o autor-ficcional se perguntasse: como ele/Zeca foi capaz de morrer e dispor de uma vida que não era somente sua?

Em tal perspectiva, parece relevante apontar mais um aspecto de semelhança com autores do cânone de séculos anteriores no romance de Santiago. Vimos que *Mil rosas roubadas* dialoga com alguns romances machadianos. Mediante o comportamento inusitado do narrador acerca da morte de Zeca, percebe-se, ainda, um diálogo com o protagonista de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Paulo Honório, narrador-escritor da obra de Graciliano, assume a enunciação em uma espécie de tentativa desesperada de entender Madalena, mulher completamente incompreensível na visão do escritor-ficcional. O comportamento de Madalena, ao longo de sua vida em comum com Paulo Honório, sempre fora incompreendido. O suicídio desta personagem, porém, foi o ápice da incompreensão por parte do herói. Neste sentido, o leitor parece ouvir os questionamentos do narrador: como ela/Madalena ousou interromper uma vida que, a partir do momento em que se casara com ele, não pertencia mais a ela? Quem lhe dera permissão? O sofrimento do protagonista pela perda da esposa que amava, à sua maneira peculiar, era legítimo. Acima deste sofrimento, contudo, o que prevalecia era o sentimento de incompreensão e indignação. Desta maneira, o ato enunciativo surge na tentativa de superação de tais sentimentos. Ao regressar a *Mil rosas roubadas*, na perspectiva do romance de Graciliano Ramos, é possível depreender comportamento semelhante por parte do herói. Em meio a uma vida inteira de incompreensão acerca dos sentimentos e posicionamentos do amigo e grande amor, a morte surge como uma traição à vida e reforça a indignação do narrador. Restara, assim, a escrita do outro para tentar ordenar o caos vivenciado pelo eu.

A palavra morte, naturalmente, já não carrega aquela carga semântica da época da epopeia. Deste modo, se outrora era a glória, a imortalização do nome e da imagem do herói, no mundo moderno converteu-se no grande pavor do indivíduo, pois este não deseja nenhum contato com ela. No entanto, sabe que nem todo seu poder de racionalização foi capaz de refrear a temida morte. Por conseguinte, com a morte de Zeca, o narrador já não poderia contar com o olhar do amigo. Diante disso, a lembrança de sua trajetória teria

necessariamente que passar por um mergulho no mais íntimo do amigo para, talvez, recuperar através da lembrança traços importantes de sua personalidade que nem ele mesmo conhecia:

Mas a partir dos anos de 1960 e principalmente depois dos 1980, descuidei-me da vida que o Zeca levava para que ele se inteirasse mais e apenas do modo como eu ia vivendo.

Sou explícito: pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo. (SANTIAGO, 2014, p. 22)

Observemos, então, estas duas orações: “pouco o enxergava”; “para que ele me visse todo o tempo”. O verbo “enxergava” acompanhado do advérbio pouco traz uma ideia de que o eu narrado deixava de observar os pormenores a respeito da vida de Zeca. Em “para que ele me visse o tempo todo”, tem-se o verbo “visse” reforçado pelo adjunto adverbial “o tempo todo”. Enxergar e ver possuem cargas semânticas parecidas, mas não idênticas, posto que, qualquer pessoa privilegiada pela visão pode enxergar o que quer que seja. Paradoxalmente, existe a possibilidade de se enxergar o outro, mas não o ver devido à falta de interesse. Assim sendo, os verbos “enxergava” e “visse” no passado demonstram o processo de reflexão pelo qual passa o narrador no decorrer da escrita do romance. Deste processo, resulta o conhecimento na diferenciação entre as cargas semânticas de “enxergar” e “ver”. De acordo com definições de dicionários são conceitos distintos, uma vez que “ver” consiste em aprofundar a visão acerca do objeto em condições de analisá-lo, ao passo que “enxergar” seria apenas a atitude de perceber um objeto através da visão, olhar sem uma avaliação cuidadosa. Provavelmente, tenha sido intencional a escolha de semelhantes significantes que em um nível profundo revelam o amadurecimento do eu da enunciação ao compreender que ao longo de sua vida em comum com Zeca ele apenas o enxergou superficialmente e somente em face da escrita do romance ele adquiriu condições para vê-lo em sua profundidade.

O eu narrado precisava que Zeca o enxergasse e o visse, pois somente o vendo em sua essência ele conheceria seu valor. Mas os sentimentos expostos pelo narrador ao longo do relato demonstram, de fato, que a personagem apenas enxergava Zeca, sem, contudo, observar sua vida com detenção? O romance de Santiago é escrito de forma dialética, sendo as reflexões apresentadas tais quais surgem na psique do herói-autor. Quando este afirma que a partir dos anos 60, foi se descuidando da trajetória de Zeca, como um artifício empreendido para que o amigo se inteirasse apenas da vida dele, o narrador reflete acerca do desespero e da vontade de ser visto por seu grande amor. Todavia, na medida em que as reflexões avançam, o discurso narrativo torna-se contraditório, apresentando outras ideologias resultantes de uma reflexão profunda. Desta forma, é possível que, no avançar da leitura, um trecho que parecia

“inofensivo” conquiste forte carga irônica. Se o protagonista precisou adotar a estratégia de ignorar os feitos de Zeca para incentivá-lo a olhar para ele/narrador, talvez seja porque, aos poucos, o herói chegara à conclusão de que seu amigo era quem, de fato, apenas o enxergava, sem, contudo, vê-lo na profundidade. Intensificando tal reflexão, é possível inferir que Zeca nunca tenha sequer tentado ver a essência do seu amigo que clamava por seu reconhecimento.

Neste percurso, compreendem-se alguns sentimentos sobre si mesmo e, também, aqueles direcionados ao outro. Conforme sinaliza Sigmund Freud (1930), às vezes, no relacionamento amoroso, no qual o sujeito se acha profundamente desamparado e à mercê do objeto eleito, ocorre a necessidade de anulação do outro como forma de subsistência. Talvez, o narrador supostamente precisasse da ilusão de que Zeca estava de fato sendo anulado para supervalorizar sua presença na vida do amigo, uma vez que o seu comportamento narcísico somente lhe permitia enxergar no outro a sua própria imagem.

Sabe-se que o relacionamento entre o eu e o mundo e o eu e o outro no mundo moderno é tão complexo quanto a sociedade burguesa. Para Ferenc Fehér ¹³(1972), a dualidade do eu e da sociedade na qual se insere torna-se elemento substancial à estrutura do romance, trazendo características perturbadoras impossíveis de serem superadas. Assim, mais complexo do que o relacionamento entre eu/outro/mundo é a dualidade do caráter do eu, capaz de gerar um confronto do eu com outro eu ainda mais profundo.

Dessa forma, o romance é um tipo textual complexo, pois representa ou transfigura uma sociedade complexa. Temos visto, em *Mil rosas roubadas* um herói-autor que demonstra enfrentar dificuldade na construção do universo diegético. Isso ocorre, contudo, devido às condições perturbadoras as quais o gênero narrativo precisa retratar. Caso o texto em questão fosse épico, a construção do próprio herói seria mais tranquila, pois o autor pautaria na honra, na coragem, e na cólera que acomete um sujeito que tem na Guerra a única razão de sua existência. Nos momentos de incertezas era só interrogar os deuses que tudo era esclarecido. Mas e quanto ao herói romanesco quem pode resgatá-lo da dúvida que se tornou sua própria vida? Eis os desafios do escritor-ficcional no percurso de construção de seu romance.

Tendo a posse absoluta do ponto de vista a personagem afirma que se descuidara totalmente da vida de Zeca para que este passasse a observar a vida dele. Caso Zeca tivesse realmente escrito a biografia do narrador, contudo, é bem possível que ele teria um olhar diferenciado a respeito deste pormenor. Na verdade, somente a presença da necessidade do

¹³ Ferenc Fehér é um escritor húngaro do século XX. Foi discípulo de Georg Lukács. Entre outros assuntos dedicou-se, em seus estudos, aos temas do romance e da modernidade. A obra citada neste trabalho intitula-se *O romance está morrendo?* Contribuição à teoria do romance.

olhar constante de Zeca já traduz a supervalorização do amigo – desconsiderar a vida do outro pode ser mero truque para esconder sentimentos e desejos recalçados.

Podemos perceber o paradoxo vivenciado pelo herói moderno deflagrado por Lukács. Ao longo dos setenta anos de vida, o narrador precisou fazer diversas escolhas, como por exemplo, levar adiante um relacionamento que aparentemente lhe fizera muito mal. Com seu destino nas suas mãos e não nas mãos dos deuses e, conseqüentemente, exercendo o direito da escolha e da liberdade tão aclamadas pelos ideais iluministas, ninguém avisou à personagem que as decisões tomadas lá atrás na juventude não traziam nenhuma garantia de sucesso no futuro, tão pouco nenhuma promessa de felicidade:

Pessoa sem importância coletiva – mais ela vive mais ela perde de maneira significativa o valor. [...] Foram-se para sempre os guerreiros, os santos e os heróis. Se ainda enxergar algum extraviado na multidão, examine-o bem antes de incensá-lo. Verá que tem os pés esculpidos em lama. (SANTIAGO, 2014, p. 258)

Este fragmento trata-se de uma sucessão reflexiva, na qual culmina em uma desilusão de um sentimento do passado que, na época, o narrador julgara tão importante, a saber – a supervalorização de sua profissão. Na sentença “sem importância coletiva”, tem-se uma ideia que remete ao processo de civilização, uma vez que esta pressupõe a supervalorização da coletividade em prejuízo do poder ou direito do indivíduo. Assim, o sujeito somente seria de fato importante, se tal importância estendesse à coletividade. “Perder o valor” possui semântica negativa, pois, paradoxalmente, quanto mais este sujeito vive, mais deixa de ter significado para o mundo e para si mesmo. Em “Guerreiros”, “santos” e “heróis” desloca-se a carga semântica negativa para uma positiva, de pessoas, ou entidades sublimes; no entanto, tais entidades ficaram definitivamente no passado, não encontrando espaço na modernidade. O substantivo simples “multidão” revela mais uma vez a presença da civilização. “Lama” depreende a aparição da antítese e da tensão, posto a revelação frustrante de que os heróis e guerreiros que restaram na sociedade moderna “tem seus pés esculpidos em lama”. Desta forma, o herói que não encontra espaço na modernidade é o herói do passado. Todavia, neste cenário presente, ainda é possível visualizar a presença de alguns deles, o problema é que estes já não são tão sublimes quanto aqueles de outrora.

Não obstante, o herói épico conquistava a imortalização de seu nome, mediante a morte heroica em combates leais. Portanto, este sujeito tinha importância coletiva, sendo um herói na acepção da palavra. O herói do romance, e este pormenor é passível de ser observado no romance de Santiago, vai perdendo significativamente seu valor na medida em que vive e

colecciona enganos e fracassos. “Escolha” é um substantivo paradoxal, pois se por um lado pode-se enxergá-lo positivamente, visto sua analogia à ideia de liberdade; por outro, aquele que escolhe precisa enfrentar as consequências de tais atos. Por conseguinte, os guerreiros e heróis foram enterrados junto à comunidade, pois na sociedade estas entidades já não possuem espaço. A partir da análise do fragmento da página 258 do romance é possível inferir que o herói da sociedade ostenta apenas uma máscara de herói, sendo que ao observá-lo com detenção percebe-se que seu alicerce é construído pela lama que a civilização em vão tenta modificar.

Mediante o recurso da ironia romântica, o escritor-ficcional relativiza a própria noção de herói. Na epopeia, conforme temos visto em Lukács (2000), esta expressão carregava uma semântica próxima ao sublime. O herói épico, de uma forma geral, era corajoso, justo, honrado e destemido. O problema é que temos observado que a garantia de semelhantes virtudes por parte desta personagem era uma tarefa aparentemente tranquila. Tudo era imposto e determinado pelos deuses; ao herói cabia cumprir seu destino. No romance moderno, o protagonista passa por um turbilhão de emoções, sendo que a principal delas parece enraizar-se nas relações de alteridade. O Romantismo, mesmo às voltas com a dificuldade em representar um eu complexo, ainda tenta padronizar o herói, insistindo no elemento sublime na composição do caráter de tais personagens. Alguns autores românticos e realistas, entretanto, surgem com o recurso da ironia romântica, levando o leitor a repensar o conceito da personagem-heroica. Assim, Machado de Assis traz em *Memórias póstumas de Brás Cubas* um herói-autor que constrói e desconstrói o lirismo amoroso, desafiando o leitor a construir ele próprio a face desta personagem. Tal comportamento ficcional parece ter o pontapé inicial em Machado de Assis, no que se refere à Literatura Brasileira. Se o herói, todavia, apresentava esta face complexa lá no século XIX, imagina a tensão na construção de semelhante personagem situada no século XXI. Nesta perspectiva, o significante-chave no fragmento apresentado da página 258, encontra-se em “herói”. Ao ironizar este significante que, conforme vimos, carrega historicamente mais de um significado, o narrador-escritor ironiza a posição que o eu narrado insistia em assumir na suposta futura biografia. Neste ponto de vista, somente resta ao eu da enunciação o posto de herói “sem importância coletiva”, portanto, bastante distante daquilo que se espera de um sujeito merecedor de biografia, por outro lado, próximo das características do herói romanesco.

Somadas às escolhas feitas no campo amoroso, o narrador também precisou tomar certas decisões que são necessárias no interior de uma sociedade burguesa. Sabe-se que tal organização está alicerçada pela ideia de que o trabalho é a principal forma de realização do

indivíduo. De acordo com algumas informações presentes no discurso, percebe-se que o eu narrado compartilhava dos ideais burgueses, sendo que acreditava na sua realização completa mediante o trabalho como professor universitário. “[...] que fazemos crer que o pouco que melhor fazemos resulta do trabalho infundável e mais custoso. [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 263) Todavia, no fragmento apresentado nota-se por parte do eu narrador um entendimento da impossibilidade de se realizar em um mundo tão vasto e povoado pela multidão e, paradoxalmente, construindo indivíduos cada vez mais solitários. Sendo assim, o sucesso profissional não é capaz de preencher o vazio existencial do sujeito moderno.

O herói épico que tinha seu destino determinado pelos deuses, conseqüentemente, tinha também mais facilidade em pensar na coletividade - ser honrado, corajoso e justo -, além de não vivenciar com tamanha tensão os problemas de alteridade, se foi para sempre. Em seu lugar, ficou um herói semelhante a este retratado em *Mil Rosas Roubadas*, um sujeito fragmentado, sofrendo os reflexos das escolhas realizadas no passado. Além disso, o narrador incorpora a dualidade interior pela qual passa o sujeito moderno. A partir de sentimentos elevados: amor, admiração e respeito, gera-se um ressentimento, por vezes violento, pelo fato de amar e não ser amado pelo outro da forma que gostaria, tão ou mais intenso do que aqueles pretensamente sublimes. O ressentimento no herói moderno não é movido pela honra e espírito guerreiro, mas pela total ausência de identificação entre o Eu e o Mundo e, paradoxalmente, a necessidade de se estabelecer relações de alteridade: “Por que dentre tantos que me cercaram elegi aquele carrasco, e não outro?” (SANTIAGO, 2014, p. 146)

Esta falta de identificação entre o eu e o mundo é responsável por trazer certas características modernas ao romance de Santiago. Ademais, o herói construído pelo autor fictício de *Mil rosas roubadas* é uma personagem que vivencia as intempéries das escolhas tomadas pelo eu narrado no passado. Distanciando-se do herói épico, no que se refere à honra e ao caráter sublime, esta personagem torna-se herói, na medida em que se lança para fora de si, mesmo sabendo dos perigos que o aguardam lá fora. Neste percurso, encontra um mundo e um outro mais hostis do que na época da epopeia, uma vez que naquele tempo contava-se com a lealdade, e regressa a sua psique com amadurecimento suficiente à construção do eu profundo: “Já me sinto menos confuso e também menos seguro [...] Tenho que perder o próprio estilo da mesma forma como ele [...] ganhou a sua morte.” (SANTIAGO, 2014, p. 175)

Desta maneira, a dificuldade de construção do universo diegético observada no escritor-ficcional de *Mil rosas roubadas* vincula-se diretamente ao tipo textual que ascendeu juntamente com a burguesia. Neste contexto, este herói deveria obter inúmeras vantagens em

relação ao herói épico, a saber – pode escolher seu destino, é iluminado pela razão e vivencia os reflexos da civilização. No entanto, o romance de Santiago nos mostra o quanto a atitude de pensar e de racionalizar pode voltar-se contra o próprio indivíduo e, também, contra os outros. Nesse seguimento, o herói épico não precisava deste processo de saída e regresso para dentro de si, visto que seu destino estava dado pelos deuses e, assim, não vivenciava com a mesma tensão o complexo relacionamento com o outro. O herói do romance trava uma batalha diária entre as escolhas feitas no passado e seus reflexos no presente. Com efeito, a afirmação melancólica do narrador, “foram-se para sempre os heróis”, liga-se diretamente à diferenciação entre o herói épico e o herói do romance desenvolvida por Lukács, em *A teoria do romance*. À vista disso, a análise do fragmento da página 258 do romance torna-se pertinente neste estudo, posto que, a partir de uma distinção entre o herói do passado e do presente, o narrador chega à compreensão da sua condição de sujeito fragmentado. Possivelmente, a dificuldade que a personagem-narradora enfrenta ao longo do processo de escrita em escrever uma biografia factual, que na maior parte do tempo tende a um discurso ficcional, possa encontrar razão no conceito de herói problemático, visto que este age como se desconhecesse a razão profunda de sua existência. O narrador precisou criar um herói para o seu romance, que a despeito da microestrutura afirmar ser Zeca, observa-se sua própria presença neste posto da narrativa. Percebe-se, neste sentido, a complexidade da escrita de um relato objetivo acerca da trajetória em comum de duas personagens que vivenciaram todas as intempéries que acometem as relações de alteridade. Como relatar factualmente a vida do outro sem conhecê-lo em sua profundidade? Intensificando a reflexão: como rememorar a própria trajetória sem mergulhar em subjetividade quando não se tem a dimensão da própria essência?

3.5 As memórias do narrador

Vimos que o romance *Mil rosas roubadas* não é apenas fruto das lembranças do narrador, mas de reflexão e de um denso processo de conhecimento do outro e de si. O pontapé inicial para que tais reflexões tomassem a forma de escrita foram as memórias do eu narrador, que precisou regressar até o tempo em que situava o eu narrado. Para prosseguir esta visada no romance de Silviano Santiago no tocante à memória do narrador, convidemos Jeanne Marie Gagnebin à discussão:

O historiador que toma consciência do caráter literário, até, mesmo retórico, narrativo de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da

ficção, ou ainda a verdade da mentira? E aquele que insiste sobre o caráter necessariamente retrospectivo e subjetivo da memória em relação ao objeto da lembrança, ele também não corre o risco de cair num relativismo apático, já que todas as versões se equivalem se não há mais ancoragem possível em uma certeza objetiva, independente dos diferentes rastros que os fatos deixam nas memórias subjetivas e da diversidade de interpretações sempre possíveis a partir dos documentos existentes? (GAGNEBIN, 2006, p. 41)

Após tais questionamentos, a autora afirma que se o historiador vive no relativo e não pode dizer tudo, sua tarefa não pode apresentar o fim de alcançar uma verdade acabada e exaustiva, visto que a verdade histórica “não é da ordem de uma verificação factual”. Deste modo, ao tomar consciência do caráter literário e narrativo de seu trabalho, o historiador não apaga as fronteiras entre o discurso científico e a ficção. Da mesma forma, aquele que insiste na subjetividade da memória não corre o risco de cair em “subjetivismo apático”. Torna-se problemática a afirmação de que a história relata a verdade, ao passo que a ficção, a mentira. Em meio a um profundo relativismo envolvendo a semântica de tais significantes, como definir o que é verdade e o que é mentira em um dado relato?

Por que não reajo de maneira realista à contradição inevitável e busco refúgio para as interferências da subjetividade no canto inferior da página impressa, onde aqui e ali me disfarçaria em nota de pé de página, típica de tratado de história? Pelas notas, eu não me capacitaria para enunciar a razão que alicerça a objetividade impositiva do historiador que sou, duplê do biógrafo que gostaria de ser? (SANTIAGO, 2014, p. 142)

Neste momento da narrativa, mais uma vez o narrador menciona o problema central de sua escrita: seu status de historiador em face de uma tarefa de tornar-se um biógrafo. Ao verificarmos a microestrutura com atenção, notamos que alguns significantes denotam significados essenciais ao entendimento da obra do herói-autor. Neste ponto de vista, o adjetivo “realista” traz uma carga semântica semelhante à noção de “verdade”, ao passo que “subjetividade” traduz atitude psíquica e emocional. Por conseguinte, já se tem algumas discrepâncias no nível estrutural que são intensificadas mediante a expressão “tratado de história” que se contrapõem novamente ao conceito de “subjetividade”, uma vez que tal tipo textual é marcado pelo relato factual. “Razão e objetividade” traduzem, respectivamente, a capacidade de raciocinar, bem como a tentativa de oferecer o relato, ou a descrição fiel de um objeto. “Duplê” traduz uma ideia de alguém que substitui outra pessoa, fazendo-se, no entanto, se passar por essa pessoa. Nesta perspectiva, é possível deduzir que ao tomar a decisão de biografar sua história em comum com Zeca, o narrador não poderia assumir seu próprio estilo, posto que, sendo substituto de Zeca, a personagem deveria incorporar o estilo

do amigo. “Biógrafo” é um substantivo que nomeia o autor de biografia que, naturalmente, distingue-se do autor de tratado de história. A tensão verificada no texto literário é, comumente, gerada pela presença das antíteses como em: “realista/subjetividade”; “subjetividade/objetividade”; “razão/subjetividade. Tais contradições são marcas peculiares do texto de Santiago e podem nos oferecer as pistas ao desvendamento dos sentimentos do herói-autor. A personagem parece viver um conflito em face das noções de “verdade” e de “mentira”. Apresenta um receio no que se refere ao seu processo de escrita. Em conformidade com sua profissão de historiador, receia de que sua biografia se transforme em um tratado de história. Por outro lado, a biografia deve conter a realidade, ou a suposta verdade sobre o biografado, sendo que deve ser objetiva e racional. Com efeito, a biografia apresenta uma suposta verdade, uma vez que a verdade em si é fruto de um ponto de vista sobre o objeto, assim, pode-se dizer que “verdade” e “mentira” são relativas e dependem do ponto de vista, e dos argumentos. Não obstante, tais conceitos, ainda que relativos, devem focar no biografado e não no biógrafo. Neste sentido, como resolver semelhantes contradições: talvez agindo de forma realista e assumindo essa insistente intervenção da subjetividade, apenas em notas explicativas no rodapé da página. Mediante tal recurso a razão do historiador se acalmaria e deixaria emergir o substituto de Zeca que ele precisa ser para escrever a biografia. A respeito da noção de realidade vejamos as palavras de Clement Rosset (1976):

[...] este real-aqui é o inverso do mundo real, sua sombra, seu duplo. E os acontecimentos do mundo são apenas réplicas dos acontecimentos reais: eles constituem os momentos secundários de uma verdade cujo primeiro momento está em outro lugar, no outro mundo. (ROSSET, 1976, p. 44)

Em *O Real e seu duplo*, Clement Rosset problematiza a noção de real. A ilusão seria a forma mais difundida de afastamento do real. No entanto, existe uma tendência do ser humano em aceitar sem reservas a noção de realidade, sobretudo quando este real não ultrapassa o senso comum e não se mostra desagradável. Com efeito, o teórico apresenta um real que parece não estar pronto e, contrariamente precisa ser percebido. Assim como a técnica do ilusionista em fazer com que os olhares se fixem em um determinado ponto, quando na realidade o acontecimento real está ocorrendo em outro lugar, o real deve ser percebido em outro lugar, em outro mundo. Paradoxalmente à ideia de que a ilusão afasta a possibilidade do real, o estudioso parece sugerir que o real enxergado por todos e observado no aqui e agora seria apenas uma ilusão que o verdadeiro real duplica. Transpondo tais reflexões ao romance de Santiago nota-se que o narrador parece buscar sua noção de realidade

e, também, de verdade em um espaço perceptível somente a ele mesmo, a saber – na sua psique, bem como no momento do relato, na sua atitude enunciativa.

No fragmento da página 142 do romance, a tensão apresenta-se, em nível de superfície entre a contradição dos significantes “realistas e subjetividade” e “história e biografia”. Neste percurso metalinguístico, o narrador parece semear minuciosamente certas pistas ao leitor analista; este por seu turno, compreende que em teoria literária, é a partir das contradições dos significados que é gerada a tensão da linguagem estética. Esta tensão resulta em estranhamento, que pode ser a chave para a compreensão de semelhante texto. É possível inferir que o narrador-escritor aposte neste conhecimento por parte do leitor e, assim, insira pistas para que este procure o desvendamento de sua linguagem paradoxal. Por outro lado, conforme afirma Rosset (1976), a respeito da ilusão, esta personagem-narradora pode utilizar uma técnica semelhante à do ilusionista. Em vista disso, enquanto ele lamenta o rumo que seu relato está tomando, ao oscilar entre realidade e subjetividade, e se autodenomina dublê de biógrafo, reiterando seu desejo de se tornar um legítimo escritor de biografia, existe a possibilidade do desvio de olhar do leitor que foca em um ponto superficial, sendo que o acontecimento real está ocorrendo em outro lugar. Movimento semelhante ocorre em relação à oscilação entre biografia e autobiografia. O narrador transfere o olhar do leitor em direção a Zeca, quando o transforma em protagonista, mas, no decorrer do discurso narrativo é possível inferir que o espaço em que o fato real ocorre situa-se no interior do próprio narrador. Isto posto, o leitor desespera-se em refletir sobre os limites precisos entre realidade, subjetividade, história e biografia, quando o evento real pode manter relação com outro gênero textual.

Neste ponto, torna-se relevante estabelecer uma analogia entre *Mil rosas roubadas* e *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Vimos que Silviano Santiago parece beber da fonte machadiana, no que se refere ao recurso da ironia romântica, muito utilizado pelo escritor realista no século XIX. Além de tal estratégia, é possível observar que esta atitude semelhante à do ilusionista, mencionada anteriormente, na qual o escritor-ficcional transfere o protagonismo da história a Zeca, quando todas as informações importantes ao entendimento da obra instalam-se nele mesmo, fora posta em prática por Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Neste contexto, o narrador machadiano, também escritor-ficcional, direciona o olhar do leitor para a personagem Capitu, enquanto todo o conflito existencial está instalado em sua interioridade. Deste modo, o leitor desespera-se na investigação moral de Capitu, questionando acerca da suposta atitude infiel, e ignora que o responsável pela tragédia familiar de Bentinho não é Capitu, ou Escobar, mas a postura adotada pelo protagonista mediante uma simples desconfiança. Todas as revelações se encontram, nesta perspectiva, no

comportamento do narrador e não naquilo que seu discurso perturbado, portanto, tendencioso, afirma sobre Capitu. Em Santiago, contudo, a problemática intensifica-se, visto que a ilusão provocada pelo narrador-escritor promove um vínculo entre o gênero de sua produção e seus sentimentos mais profundos. Sendo assim, enquanto o leitor analista reflete acerca da suposta biografia de Zeca e tenta desvendar seu olhar de garimpeiro, o narrador vai, aos poucos, construindo a face do ficcionista.

Prosseguindo nas implicações a respeito de gênero, conforme vimos no texto de Gagnebin, o historiador não consegue apresentar uma verdade acabada, visto que a verdade histórica não é da ordem do factual. Ademais, o historiador que admite o caráter fictício de sua empreitada não precisa temer o mergulho em um subjetivismo sem volta e destruidor de seu trabalho. Com efeito, a relatividade que embasa o conceito de “verdade” leva o herói-autor a uma atitude de reflexão temerosa em face de sua produção romanesca. Como escrever um romance biográfico? Teoricamente, seria mais fácil ao historiador objetivo do que ao ficcionista subjetivo, posto que o historiador teria maior facilidade em mergulhar nas lembranças do passado e resgatar dali apenas as informações reais acerca da trajetória do biografado. Já o ficcionista é partidário da imaginação e sustenta consigo o conceito de verossimilhança que, por sua vez, deve ser compreendido como um elemento interno à própria obra e não em consonância com o mundo real.

Provavelmente seja no conceito de verossimilhança que reside a chave para melhor compreensão de semelhantes contradições. De acordo com Massaud Moisés (2005), o texto literário deve compromissar-se com o próprio texto no que se refere à noção de verossimilhança. O ficcionista não precisa preocupar-se com a possibilidade dos acontecimentos de sua obra ocorrerem no mundo real. Existe uma espécie de pacto ficcional entre o autor e o leitor este, no que lhe concerne, deve estar disposto a jogar tal jogo, posto que, se assim não for, é preferível que ele feche o romance e abra um jornal. Nessa perspectiva, parece ocorrer uma discrepância entre o desejo do autor empírico de *Mil rosas roubadas* e as palavras do herói-autor. Sabe-se que o autor-ficcional do romance afirma sua pretensão em escrever uma biografia. Mas será que Silviano Santiago quis, de fato, escrever a biografia de Ezequiel Neves?

Nossa atitude reflexiva em semelhante romance tem demonstrado que o autor empírico de *Mil rosas roubadas* escreveu um romance, sem pretensões biográficas. Para criar um universo diegético, contudo, é necessário partir de um ponto específico e, assim, ele utilizou como pano de fundo sua história em comum com Ezequiel Neves. Diante de sua ausência de compromisso em relação ao mundo real, poder este, oferecido pelo texto literário,

o autor maneja o discurso tendo em vista a junção das características do relato, depoimento, ensaio e ficção. Assim sendo, nem todos os pormenores narrados neste romance foram vivenciados por Silviano Santiago e Ezequiel Neves, pois o compromisso do escritor era com a ficção e não com a realidade.

Em contrapartida, o herói-autor deste romance, que é o nosso objeto de análise, se autodeclara biógrafo e apresenta uma preocupação em relação à verdade daquilo que foi vivenciado no passado. O problema ocorre no momento em que sua memória esbarra em fatos vividos, porém, não compreendidos. Caso o narrador lembrasse de todos os pormenores de sua trajetória em comum com Zeca e, ainda, compreendesse os sentimentos e atitudes de seu amigo e, sobretudo os seus próprios sentimentos, provavelmente, sua condição de historiador – objetivo e racional – não encontraria grandes obstáculos na escrita dessas memórias. O relato factual, no entanto, precisou ser constantemente interrompido para que se estabelecesse o recurso da reflexão acerca de comportamentos impossíveis de serem relatados. Conforme observamos no fragmento que se segue: “[...] e hoje jogo para escanteio minha crise de ciúme juvenil e rasteira.” (SANTIAGO, 2014, p. 219) Falando sobre memória vejamos as palavras de Paul Ricoeur (2007):

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais. (RICOEUR, 2007, p. 40)

Neste fragmento, Paul Ricoeur argumenta acerca da ausência de confiabilidade que acomete a memória. Deste modo, quando o leitor se encontra diante de um discurso de caráter memorialista ocorre, certas vezes, uma dúvida a respeito da fidelidade ao real que perpassa o discurso do narrador. Além do fato de que, comumente, tais formas discursivas serem em primeira pessoa e este pormenor por si só já coloca em xeque a confiabilidade do discurso, o leitor tem consciência de que a lembrança pode ser traiçoeira. As memórias sobre um dado evento podem surgir ao sujeito apenas em caráter parcial. Neste momento, a imaginação precisaria entrar em cena para suprir os espaços deixados pela memória falha. Dessa forma, em consonância com as palavras do teórico, ninguém acusa a imaginação de ser pouco confiável, uma vez que esta não apresenta compromisso com a realidade e ostenta carta branca para exercer o processo de criação.

Sabe-se que sentimentos são de natureza subjetiva e difíceis de enquadrarem-se nas noções de verdadeiro ou falso. Como avaliar o sentimento do outro, haja vista a impossibilidade de, muitas vezes, avaliar os nossos próprios sentimentos? Neste sentido, o herói-autor não escapa da chamada imaginação, diretamente ligada à ficção, visto que ao se deparar com o incompreensível, tendo, contudo, a necessidade de prosseguir com a escrita, a saída é a reflexão, também sistematizada em texto literário. Refletir não significa, necessariamente, encontrar respostas acabadas e, assim, eis que emerge a imaginação compondo aquilo que escapa à lembrança e à compreensão. A respeito da complexa noção de “verdade”, vejamos as palavras de Merleau-Ponty:

Como a coisa, como o outro, o verdadeiro cintila através de uma experiência emocional e quase carnal, onde as ‘ideias’ – as de outrem como as nossas – são antes traços de sua fisionomia e da nossa, e são menos compreendidas do que acolhidas ou repelidas no amor ou no ódio. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 24)

Neste trecho, o filósofo afirma que a experiência do verdadeiro é de natureza emocional e está diretamente vinculada à imagem que temos do outro e de nós mesmos. Tal experiência nem sempre é compreendida, pode ser acolhida ou repelida na medida em que amamos ou odiamos este outro responsável em compor a imagem do verdadeiro. O narrador, em *Mil rosas roubadas*, se autoquestiona, em monólogo interior, a respeito da veracidade de seu relato, bem como acerca da constante oscilação entre a objetividade e a presença da imaginação. Todavia, provavelmente a personagem tem consciência de que sua narrativa irá pender consideravelmente para o lado da reflexão, pois, sendo o verdadeiro uma experiência de ordem emocional, ao contrário daquilo que se espera, ele não está pautado na razão e, tampouco na objetividade. Além disso, se o narrador embasa a sua verdade na imagem que tem de Zeca e, através do olhar deste, na imagem que vem compondo sobre si mesmo ao longo da narrativa, inferimos que, de fato, esta experiência em face do verdadeiro não é compreendida pela personagem. Não obstante, ela é, simultaneamente, acolhida e repelida pelo narrador na proporção em que suas reflexões sobre o Zeca e sobre si mesmo vão compondo certas imagens em sua psique.

Nesta perspectiva, encontramos outra problemática em meio à tarefa analítica: se o relato do narrador pende em direção à reflexão, este também não penderia rumo à razão? A tarefa da reflexão não se liga à noção de racionalidade? “Falamos e compreendemos a palavra muito antes de aprender com Descartes [...] que nossa realidade é o pensamento.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 23) Sendo de acordo com Descartes, o pensamento a nossa

realidade presume-se que a palavra realidade se liga à noção de verdade, restando-nos a inferência de que o que é verdadeiro em nós é nosso pensamento, ou nossa reflexão. Por outro lado, as reflexões em direção ao verdadeiro estão vinculadas às imagens que temos do outro, bem como de nossa própria imagem composta através do olhar do outro. Portanto, as reflexões em face da noção de verdade são tão emocionais quanto a composição da imagem que o eu faz de si e do outro. Deste modo, a despeito da ideia de que aquele que reflete é ponderado, por conseguinte, racional, pode-se dizer que o ato da reflexão é de natureza subjetiva, uma vez que está diretamente ligado ao ensimesmamento do sujeito:

A imaginação é moderna. Em matéria de construção civil, ela se arvora de ecóloga e de artesã. É capaz de caminhar até a floresta mais próxima, abater a árvore com machado, desbastar o tronco com facão e torneá-lo e lixá-lo com as próprias mãos, a fim de dar-lhe, no processo de elevação da casa com tijolos de verdade, o merecido destaque de viga mestra. Cada frase inspirada por ela é uma frase bem torneada, rara e imprescindível. Surpreendente. Só nesse tipo artesanal de frase é que seu amigo – já aí era a imaginação que me aconselhava depois de ter abatido por nocaute a razão – estará por inteiro. (SANTIAGO, 2014, p. 173)

Após ter criado um diálogo entre a razão e a imaginação, no qual a imaginação provocava a razão, afirmando-lhe que era uma boxeadora bobona, pseudo-operária na construção do pensamento - “Vai te convencer que você é uma boxeadora bobona [...] é pseudo-operária na construção do pensamento” (SANTIAGO, 2014, p. 173), no fragmento acima apresentado, o narrador dialoga com a imaginação inferindo que esta é capaz de moldar o discurso como bem lhe aprouver. Além do mais, escutando a voz da imaginação, o narrador afirma que seria somente mediante este recurso discursivo que Zeca se encontraria por inteiro.

Analisemos com mais atenção algumas orações deste fragmento: “Cada frase inspirada por ela é uma frase bem torneada, rara e imprescindível”; “Só nesse tipo artesanal de frase é que seu amigo”; “estará por inteiro”. Na oração “cada frase inspirada por ela é uma frase bem torneada, rara e imprescindível”, fazendo referência à imaginação, tem-se, paradoxalmente, a presença de uma imaginação racional e meticulosa, no sentido da construção textual. Isto ocorre porque a despeito do discurso narrativo trazer uma ideia de que imaginação e razão são opostas, este pormenor é apenas parte do jogo metafórico construído pelo narrador, que conforme foi dito, introduz o recurso da metalepse. Em nível profundo, o narrador tem consciência de que tanto a razão quanto a imaginação não são excludentes, posto ambas fazerem parte do pensamento. As duas últimas orações – “só nesse tipo artesanal de frase é que seu amigo estará por inteiro” - fecham a contradição reveladora do fragmento, a saber – a imaginação já descobriu que o narrador escreve, no intuito de encontrar Zeca e,

sendo este, representante dessa imaginação, somente mergulhando neste caminho que a personagem terá sucesso.

Metaforizada em construção civil, a imaginação é personificada, conquistando características humanas no discurso narrativo: caminha, desbasta, torneia e lixa, uma vez que possui mãos para isso. Os troncos arduamente torneados pelas mãos da imaginação tornam-se viga mestra na construção da casa. Desta forma, temos o significante “casa” funcionando como metáfora para o texto literário. Por meio de diversos recursos estilísticos o narrador “mostra” ao leitor, visto que usa imagens além das palavras, que a imaginação é responsável em atribuir uma face bela ao objeto estético. A ironia consiste, neste caso, no fato do narrador-escritor assumir a postura de representante da razão e lamentar certa dificuldade em deixar a imaginação entrar em seu relato supostamente pragmático. Tal lamentação ocorre em meio a um discurso sustentado por orações que formam longos períodos, nos quais os recursos estilísticos impõem a faceta fascinante da imaginação. Neste ponto de vista, tornam-se possíveis os seguintes questionamentos: o narrador traz a imaginação ao seu relato, no intuito de encontrar Zeca por meio da produção estética e, assim, representá-lo; ou, quem sabe, além da possibilidade de encontro com o amigo Zeca, o herói-autor pretende demonstrar sua própria superioridade, ao consolidar-se como artista? Curiosamente, verifica-se o caráter paradoxal na escrita da personagem: às voltas de um discurso cuidadosamente construído pela faceta artística, o escritor-ficcional chama o leitor a atentar-se em sua característica de professor e historiador pragmático.

Aparentemente, as revelações não se limitam ao encontro com Zeca. O herói-autor constrói um discurso metafórico, no qual a imaginação personifica-se em uma figura humanizada capaz de transformar a face de um texto ressignificando-o. Tal discurso é, também, carregado de ironia, mas a tensão é gerada, conforme temos visto ao longo do texto de Santiago, nas expressões paradoxais. A partir dos significantes “razão” e “imaginação”, o narrador parece estabelecer uma linha tênue entre ambos os significados de tais substantivos. Quando que a razão se torna imaginação, ou vice-versa? O historiador somente trabalha com a razão? E ao ficcionista só resta a imaginação? Tais questionamentos conduzem a uma ideia mais profunda: para construção do romance é necessário fundir razão e imaginação, na proporção em que os dois amigos precisariam fundir-se em um mesmo ser para uma possível compreensão do eu: “Recado dado, recado recebido. Convenci-me: se se muda a perspectiva para se enxergar o objeto, muda-se também o sujeito que o observa.” (SANTIAGO, 2014, p. 173)

Sendo assim, se a perspectiva se deslocou da razão para a imaginação a fim de melhor investigar o objeto Zeca, o sujeito que adota tal perspectiva deve também passar por uma transformação. Esta mudança está diretamente ligada às discussões acerca do eu narrado e do eu narrador. Isto ocorre devido ao fato de que a reflexão acerca do passado do eu narrado gerou a imaginação que o eu narrador precisou lançar mão para compor as ausências de entendimento em sua narrativa. Provavelmente, este recurso da imaginação volta ao estado de reflexão capaz de amadurecer e transformar o eu do presente. Retornando nossa proposta analítica às implicações que envolvem o presente e o passado, em tempo, vamos direcioná-los à problemática da memória apoiando-nos em Gagnebin:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

Nota-se, nas palavras da autora, que a rememoração implica em certo autocontrole no que se refere à atitude historiadora. Não se limitando à repetição, mediante os brancos ou o recalado, a rememoração se utiliza dos artifícios da lacunosidade e da hesitação para afirmar aquilo a que a lembrança não teve direito. Ademais, desta atitude de rememoração resulta uma atenção especial ao presente, pois os eventos passados, constantemente, ressurgem no presente. Assim, não se trata tão somente de uma atitude de fidelidade ao passado, mas de tentativa de transformar o presente com a aprendizagem adquirida no passado.

Conforme temos visto em análise, o eu narrador não se limita à repetição, ou à reprodução dos eventos situados no passado. Ocorre uma abertura lacunar resultante do esquecimento, da incompreensão e, também, do recalque. A própria presença da ironia que permeia o discurso do narrador é fruto dessa tentativa de compreensão daquilo que foi vivido. Como repetir com fidelidade os eventos vivenciados em outras épocas que nos escapam à compreensão? Não obstante, existe por parte do herói-autor uma atenção ao passado, posto que se assim não fosse, este não estaria relembando os momentos vividos pelo eu narrado. No entanto, tal atitude visa a uma reflexão que em muito pode transformar o eu responsável pela enunciação. Por conseguinte, a rememoração reverencia o passado, mas, paradoxalmente, seu intuito é agir sobre o presente:

Teria sido sublime se Zeca tivesse transformado em escrita as lembranças armazenadas em tantos anos de observação compulsória. Se tal tivesse feito, eu estaria aprendendo agora o que não soube e ainda não sei de mim. E meu próprio trabalho de leitor e supervisor da biografia escrita por ele teria sido desprezível. Aqui e ali, quando muito eu poderia preencher algum vazio significativo nas lembranças dele. Tendo o cuidado de não entrar em contradição com a perspectiva assumida por ele, acrescentaria um parêntese ou nota de pé de página com a informação indispensável. (SANTIAGO, 2014, p. 30)

O fragmento denota o recurso da narrativa repetitiva, conforme Genette (1979). Conforme observamos no capítulo 1, este recurso narrativo acrescenta um efeito de sentido ao discurso romanesco, sendo que ocorre a necessidade de o leitor analista questionar acerca das razões que levam o narrador-escritor a repetir hipoteticamente o quão seria sublime se Zeca realmente tivesse escrito a sua biografia. Nesta perspectiva, o próprio leitor estabelece comparações entre o provável estilo de Zeca e o estilo do herói-autor. Semelhante atitude enunciativa traz o recurso de metalepse ao nível da trama, visto que o narratário passa a participar ativamente da construção de sentido do universo diegético criado pelo narrador de Santiago. Com efeito, repetir seu desejo do passado em ser biografado, eventualmente, pode revelar a frustração do presente em escrever uma autobiografia sem experimentar as prováveis revelações que a escrita do outro poderia trazer acerca de seu próprio eu. A suposição acerca de como seria tal registro biográfico, caso Zeca tivesse escrito, é tão recorrente no discurso quanto sua preocupação no que se refere ao rumo que sua narrativa toma ao longo do percurso de escrita. Admitindo, assim, a hipótese de que seu amigo tivesse escrito uma biografia de quem ele fora persuadido a observar com detenção durante várias décadas, o narrador alcançaria a dimensão de si e do outro. Atentemo-nos, contudo, em algumas sentenças que compõem este discurso hipotético da personagem-narradora: “transformado em escrita as lembranças”; “eu estaria aprendendo agora o que ainda não soube e não sei sobre mim”; “eu poderia preencher algum vazio significativo nas lembranças dele”; “não entrar em contradição com a perspectiva assumida por ele”.

Na oração “transformado em escrita as lembranças”, o verbo no particípio, “transformado”, sugere a ideia de modificação, assim sendo, “transformar a escrita em lembrança” pode significar, duplamente, alterar o estado daquilo que se instalava na psique em registro, ou possivelmente, implica em um processo de alteração de tais lembranças no momento da escrita. Nas três orações que compõem parte de um período “eu estaria aprendendo agora o que ainda não soube e não sei sobre mim”; os verbos “aprendendo” no gerúndio, “soube” no pretérito perfeito do indicativo, e “sei” no presente do indicativo,

demonstram a tensão temporal no discurso da personagem, sendo a memória uma espécie de mediadora entre o presente e o passado que gera o conflito existencial do eu narrador. Não obstante, o verbo no gerúndio ratifica a ideia de que o suposto aprendizado do narrador está ocorrendo na medida em que sua escrita avança. O verbo “preencher” na oração “eu poderia preencher algum vazio significativo nas lembranças dele”, apresenta a carga semântica de “acréscimo” e o substantivo “vazio” na posição de seu complemento leva a uma ideia de que surgem lacunas em meio às lembranças que o processo da escrita precisa preencher de alguma forma. Já na oração “não entrar em contradição com a perspectiva assumida por ele”, os substantivos “contradição”, “perspectiva” e o verbo “assumida” no particípio conduzem à compreensão de que a rememoração implica em assumir um dado ponto de vista, sendo que, naturalmente, o olhar do narrador acerca do objeto seria diferente daquele enxergado por Zeca, portanto, ocorreria a contradição.

Quando se assume a possibilidade de adotar perspectivas em face de um processo de rememoração, chega-se à compreensão de que recordar passa por uma atitude de acréscimo e de transformação. Assim, as lembranças de Zeca seriam transformadas em escrita e não transportadas como em um movimento de mágica para a folha de papel. É importante atentar-se à semântica do verbo “transformar” que, por sua vez, liga-se diretamente ao substantivo “mudança”. Neste processo de transformação, ocorreriam contradições entre o entendimento que Zeca conquistou do passado e aquilo que se encontrava na compreensão do narrador. Com efeito, a biografia sobre os mesmos objetos – Zeca e o narrador – escrita por outro sujeito narrador seria completamente diferente. Neste seguimento, esbarra-se na problemática que tanto incomodava o escritor ficcional: se uma trajetória em comum for lembrada, seja quem for o sujeito responsável pela rememoração, esta não teria que trazer os mesmos pormenores? A despeito do eu narrador refletir sobre tais implicações no decorrer do seu relato, ele sabe da impossibilidade de semelhante empreitada, pois se os objetos são os mesmos, os olhares distintos dos sujeitos são capazes de transformar tais objetos. Provavelmente, nesta problemática reside a narrativa repetitiva do escritor, no que se refere à indesejada presença da subjetividade em seu discurso. Caso fosse possível imprimir apenas objetividade à construção do texto, ele supostamente conseguiria escrever um relato biográfico acerca de sua trajetória em comum com Zeca. A presença insistente da subjetividade, porém, transformava sua obra biográfica em romance ficcional, sendo que a própria personagem passa a questionar a veracidade dos eventos narrados. Por este ângulo, aquilo que parecia relativamente tranquilo – recordar e escrever – adquire um aspecto angustiante mediante à constatação de que a memória não é suficiente na construção de uma

biografia, posto que lembrança não implica em entendimento. Efetivamente, pode-se lembrar com extrema clareza a respeito de um dado evento do passado, entretanto, tal clareza rememorativa não garante a compreensão acerca deste mesmo evento. Em vista disso, surge a necessidade da reflexão e esta, por seu turno, apresenta compromisso apenas com um conceito relativo de verdade, a saber – a verdade individual - que, naturalmente, apresentaria diferença caso fosse sistematizada na psique de Zeca. Deste processo, surgiria finalmente a faceta da imaginação que, diante da impossibilidade de certezas, portanto, de objetividade, precisaria salvar a escrita do narrador preenchendo o vazio deixado, não necessariamente pela memória, mas pela incompreensão do eu e do outro.

O discurso hipotético do narrador repleto de um emaranhado jogo de tempos verbais que tem, no futuro do pretérito, a marca da suposição e no presente e passado, as oscilações da memória, interrompe um relato que, provavelmente, nunca se pretendeu factual e objetivo, para refletir acerca do desejo de ter sido biografado pelo amigo Zeca. No entanto, em meio a este desejo que consiste na narrativa de base de *Mil rosas roubadas* – na narrativa de primeiro grau – o herói-autor pensa sobre o processo de construção de uma narrativa que se pretende biográfica ou autobiográfica. Do que resulta a fusão da memória e da imaginação em um relato como este? Possivelmente, o que mais aborrece o narrador em face do seu fazer estético, seja sua condição angustiante de escritor insatisfeito com a trajetória de sua obra. Além disso, existe certa consciência revelada por traços da personalidade de Zeca, de que, caso este escrevesse a biografia, não existiria preocupação ou angústia por parte do escritor em relação à ausência de objetividade que deveria perpassar um relato biográfico. Este fato ocorreria porque o amigo possuía, em sua essência, a subjetividade do artista, bem como a falta de compromisso de um homem livre. Paradoxalmente, esta suposição conduz a uma segunda hipótese: se Zeca carregava em sua personalidade a liberdade do artista, dificilmente esta personagem consentiria em escrever uma biografia. Conseqüentemente, o verbo “ter” no futuro do pretérito na expressão “teria sido sublime” possivelmente esconde um receio da personagem-narradora: a perda da escrita da biografia pelo amigo não ocorrera somente em razão de sua morte. Talvez, o biógrafo eleito pelo narrador não almejasse semelhante posto.

Este discurso hipotético construído pelo eu narrador traz uma predisposição irônica por parte da personagem na atitude depreciativa de si mesmo, bem como no recalque acerca dos “poderes ilimitados” ostentados por Zeca: como um professor universitário metódico e de pensamento pequeno burguês iria lidar com a escrita de uma biografia, da qual sua inteligência sabe que o relato objetivo não consegue suprir? Por outro lado, será que o “Super Zeca” - talentoso e revolucionário - teria a dose de objetividade necessária para escrever uma

biografia? Seria sublime, conforme vimos no fragmento da página 30 do romance, se Zeca tivesse escrito a narrativa, pois, além do narrador poder tomar conhecimento de certos sentimentos do amigo nunca revelados, ou entendidos e se enxergar melhor sob o olhar do outro, Zeca teria que acrescentar pormenores abertos na lacuna da memória, transformar lembranças factuais em relato subjetivo e, dessa transformação da escrita, possivelmente, tal qual estava ocorrendo com o próprio narrador, ele poderia sair transformado. Em tal perspectiva, pode ocorrer nessa atitude, uma pontinha de esperança na mudança de comportamento do amigo e, sobretudo, na transformação de sentimentos de Zeca em relação ao narrador.

Conforme nos esclarece Gagnebin (2006, p. 43), acerca da junção de ficção e história, para Paul Ricoeur, no que se refere ao processo de rememoração, poder-se-ia substituir a ideia de referência por uma mais ampla – a de refiguração. Não obstante, semelhante noção poderia ser desdobrada na seguinte ideia: a ficção funcionaria como remodeladora da experiência do leitor, por intermédio de sua faceta irreal, já a história poderia transfigurar tal experiência, por meio da reconstrução do passado com base nos rastros por ele deixados.

Neste trecho da obra, citando Ricoeur, a autora propõe uma junção de ficção e história, no que tange ao processo de rememoração. Sendo irreal, a ficção é capaz de transfigurar a experiência do leitor e, fazê-lo refletir, ao passo que a história tem a possibilidade de reconstruir o passado seguindo os rastros deixados pelos eventos vivenciados. Temos visto que tal proposta é experimentada pelo herói-autor. Mas o fato dessa personagem responsável pela escrita do romance, ser um professor universitário estudioso e erudito influencia a presença da metanarrativa em seu texto? Na qualidade de professor e pesquisador é provável que o narrador tenha lido e até mesmo escrito alguns textos teóricos que discutem acerca da problemática da memória. Este fato também mantém relação com o universo extradiegético, haja vista a profissão de Silviano Santiago que além de escrever textos literários, dedicou-se à escrita de textos teóricos. Desta maneira, ao tomar a decisão de escrever um romance – gênero literário – o velho estilo de teórico objetivo que escreve sempre em terceira pessoa, entra em conflito com a imposição da imaginação que este tipo textual solicita:

Quero também deixar claro que a razão não foi a única incomodada pela entrada intempestiva da imaginação. Incomodou muito mais a mim. A tranquilidade que tinha adquirido como escritor. Fiquei ainda mais perturbado porque a razão, ao ver-me excitado pelas faíscas do curto-circuito, se julgou menosprezada por mim – a corda arrebenta sempre do lado mais fraco – e me procurou para se queixar. Por que a preteria em favor da adversária e inimiga? Atendi-a de modo educado, embora tivesse de ser ríspido na resposta:

- Culpar logo a mim. Não fiz sempre sua apologia na vida profissional? Vai bater noutra porta! Minha senhora. Por exemplo, na porta da imaginação. Acerte as contas com ela antes que seja tarde demais e perca seu trono definitivamente. (SANTIAGO, 2014, p. 172)

Trata-se de mais um fragmento carregado de recursos metafóricos como é recorrente na narrativa de Santiago. O narratário se vê diante de um diálogo - em discurso direto - da personagem narradora com a personificação da razão esta, no que lhe concerne, traz uma terceira presença ao discurso inusitado - a personificação da imaginação. Ademais, a presença da prolepse exposta no conselho do narrador à imaginação oferece a pista de quem vencerá este confronto. Ao atentarmos à microestrutura notamos que a presença do verbo “incomodou” no pretérito perfeito na oração “incomodou muito mais a mim”, sugere a ideia de que o narrador não gostou da chegada da imaginação, pois se viu importunado. O significado deste verbo é importante para recuperar macroestruturalmente o juízo de valor que perpassam as palavras do narrador. Por este ângulo, é necessário o questionamento acerca da natureza profunda deste incômodo afirmado pela personagem: incomodou porque demonstra a face de Zeca sobressaindo-se a sua própria face? Ou, na verdade, era justamente o estilo de Zeca que ele gostaria de alcançar, portanto, o verbo incomodou é apenas parte de um jogo discursivo que pretende confundir o leitor para fazê-lo refletir? Tais questionamentos ligam-se ao significado da oração “a tranquilidade que tinha adquirido como escritor”, visto que temos no substantivo “tranquilidade” uma carga semântica que se contrapõe à noção de incômodo gerando um estranhamento: se de fato a razão atribuía tranquilidade ao seu discurso narrativo, por que houve necessidade de abrir caminho para a imaginação? Por que a imaginação tirou a tranquilidade do narrador e o importunou? Seria, em hipótese, porque a imaginação fortalecia a presença de Zeca e, esta por sua vez, trazia revelações das quais o narrador não queria enfrentar? Em “ao ver-me excitado pelas faíscas do curto-circuito”, tem-se no adjetivo “excitado” e no substantivo composto “curto-circuito”, respectivamente, outro estranhamento na carga semântica de animação que contradiz a ideia de importunação, e a sugestão de incompatibilidade entre dois polos que gera uma tensão e um desmoronamento. Nota-se, assim, que simultaneamente ao sentimento de incômodo, mediante a invasão da imaginação, o eu do enunciado experimenta a animação que somente a face desafiadora deste polo poderia proporcionar-lhe. Na oração “a corda sempre arrebenta do lado mais fraco” tem-se a presença do adjetivo “fraco” sugerindo uma noção de debilidade que deixa um sujeito à mercê de outro. Desta maneira, a razão seria mesmo mais fraca do que a imaginação na visão do narrador? Em “por que a preteria em favor da adversária e inimiga”, nota-se nos adjetivos

“adversária” e “inimiga” uma carga semântica negativa que revela situação de oposição e antagonismo, sugerindo que razão e imaginação não podem coexistir no mesmo espaço, sendo que quando uma chega, a outra precisa retirar-se. Todavia, o mais importante de ser observado nesta oração é o tom que perpassa o discurso do narrador – a razão assume uma postura autodepreciativa. Na oração “não fiz sempre sua apologia na vida profissional”, o substantivo “apologia” transmite a noção de defesa de algo, ao passo que a sentença “vida profissional” sugere que a profissão traduz a própria vida. O narrador ironiza a razão e intensifica sua postura ridícula. De tal ironia pode resultar a constatação acerca da transformação que o eu da enunciação tem conquistado em relação ao eu narrado. Se durante toda sua vida, traduzida pela sua trajetória profissional, ele supervalorizou a razão, no tempo da enunciação a personagem parece abandoná-la e sugerir que ela tome conta de si mesma. Além disso, pode-se verificar que, se no passado o eu compartilhou dos ideais burgueses que consideram o trabalho a razão da existência, ou o sentido da vida do sujeito, no tempo da enunciação esta mesma ideia parece ser ironizada pelo eu-escritor.

Observa-se, assim, um discurso carregado de metáforas e expressões contrárias. A personificação da imaginação e da razão, bem como as antíteses que sustentam tais substantivos são responsáveis por semelhante estranhamento que gera a tensão da linguagem literária do narrador. A imaginação importunou a tranquilidade que o herói-autor tinha conquistado em face de sua escrita. Provavelmente, tal fato tenha ocorrido, devido a uma ideia de que aquele que rememora limita-se a contar apenas os eventos vivenciados no passado sem estabelecer juízos de valor. Realmente, seria mais fácil relatar uma memória factual do que refletir e imaginar certos pormenores da trajetória passada. Entretanto, embora incomodado pela perda de tranquilidade e segurança gerada pela presença da imaginação, o narrador, paradoxalmente, vê-se animado pelas faíscas do curto-circuito gerado pelos dois polos incompatíveis, a saber – razão e imaginação. Sabe-se que mediante um curto-circuito fica-se certa dificuldade em reestabelecer a normalidade. Com efeito, a razão do narrador vacilou e este por sua vez, como um típico herói moderno, desmoronou. No entanto, tal mudança no percurso o incomoda e o anima simultaneamente.

Seguindo nessa linha paradoxal o herói-autor vendo-se pressionado pela razão que lhe exige explicações afirma que a corda arrebentou do seu lado, pois este é o mais debilitado. Se o narrador é responsável pela construção do romance, ele não teria a possibilidade de manejar essa razão e essa imaginação como bem lhe aprouvesse? Neste caso, como seria ele o lado mais frágil? O processo de rememoração do qual o narrador emergiu pode ter demonstrado a ele que estes dois polos aparentemente incompatíveis – razão do historiador que segue os

rastros deixados no passado e imaginação do artista que traz a presença da ficção para compor as lacunas da memória e da incompreensão - o deixaram extremamente frágil na construção de sua narrativa. Tal se mostrou a superioridade destes polos a que, por vezes, impondo suas presenças no relato o escritor-ficcional se viu subjugado.

Não obstante, a razão declara-se inimiga e adversária da imaginação. Semelhante oposição tem raiz nas ideias primárias sobre o relato histórico que se pressuporia factual e objetivo, ao passo que à ficção restaria a presença da subjetividade. Neste ponto, notamos certa ironia na voz narradora, visto que a esta altura o narrador já tem consciência da impossibilidade de estabelecer total objetividade em uma atitude rememorativa. Por conseguinte, razão e imaginação não se opõem no interior de um relato biográfico, mas, sim, acrescentam-se uma a outra. A personagem-narradora, no entanto, segue na sua constante autocensura, afirmando que sempre defendeu a razão na sua vida profissional. Não obstante, mais uma vez a ironia mostra sua face, posto que se a vida do narrador pode ser traduzida em seu trabalho e, se neste trabalho ele sempre pendeu para a razão, como prosseguir na escrita de um romance que impõe cada vez mais os recursos da ficção? Para pensar sobre as implicações acerca da imaginação atentemo-nos nas palavras de Merleau-Ponty (1964):

Pela conversão reflexionante, perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de pensar. Da visão e do sentir guardamos apenas o que nos anima e os sustém indubitavelmente, o puro pensamento de ver ou de sentir, e é possível descrever esse pensamento, mostrar que é feito de uma correlação rigorosa entre minha exploração do mundo e as respostas sensoriais que suscita. Submeteremos o imaginário a uma análise paralela e perceberemos que o pensamento de que é feito não é, neste sentido preciso, pensamento de ver ou de sentir, sendo antes a decisão de não aplicar e até mesmo de esquecer os critérios de verificação, de tomar como ‘bom’ o que não é visto e não poderia sê-lo. (MERLEAU-PONTY, 1964, 38)

Neste fragmento de *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty argumenta sobre reflexão, pensamento e imaginação. Deste modo, tem-se a informação de que quando se passa a uma atitude reflexiva, a percepção e a imaginação que se afloram em meio a tal postura são apenas duas formas de pensamento. Além do mais, a visão e o sentir também são formas geradoras de pensamento. No que se refere à imaginação, esta forma de pensamento não é da ordem do ver e do sentir, mas do descarte da verificação factual. Toma-se como bom ou satisfatório aquilo que não pode ser visto.

À vista disso, pode-se notar na preocupação do narrador-personagem de *Mil rosas roubadas*, no que diz respeito às inúmeras oscilações entre razão e imaginação que insistem em atormentar sua construção narrativa, a presença da ironia. Provavelmente, todos os

eventos vivenciados pelo eu narrado no passado e, rememorados pelo eu narrador no presente foram vistos e sentidos pela personagem. Porém, esta visão e sensação, somente podem ser passíveis de transformarem-se em narrativa pela possibilidade garantida pelo pensamento de descrição destes fatos. Neste contexto, aquilo que foi visto, sentido e compreendido é descrito pelo narrador por intermédio daquilo que ele chama de razão – apenas relatar o que foi vivido. Por outro lado, a imaginação, saindo da natureza do ver e do sentir, mas se mantendo na esfera do pensamento, precisa preencher o vazio do invisível:

Você – já então o papo nosso fluía – se deleita a escarafunchar causas concretas, funcionais e prováveis para os sentimentos e as emoções, já sua inimiga imaginação, vestida de rainha da cocada preta, sobe a qualquer palco que se lhe apresenta e atua como se fosse a única e grande vedete do planeta. Além do mais – continuava eu -, a imaginação é traiçoeira que nem Judas. Fez logo aliança com os devaneios da memória admirativa que, pálida e desvalida pelos jabs de esquerda que você lhe deu desde o primeiro capítulo, não se sustentava mais só com as próprias pernas. (SANTIAGO, 2014, p. 172)

Neste momento, o narrador continua em seu diálogo inusitado e carregado de ironia com a razão. Percebe-se, neste contexto, que a razão é responsável pela cobrança e exigências de explicações, bem como pela noção de rivalidade com sua suposta inimiga. Já a imaginação parece nem ao menos tomar conhecimento de semelhante rivalidade, passeia tranquilamente pela narrativa do herói-autor, entrando e saindo de cena como bem lhe convier. Neste percurso, em nível microestrutural, o narrador alimenta a rivalidade entre os dois polos oferecendo munição à razão contra a destemida imaginação. No entanto, vejamos tal microestrutura mais detidamente, para averiguar aquilo que emerge de um nível profundo.

Em “vestida de rainha da cocada preta”, vemos o substantivo rainha com carga semântica de importância e poder soberano, sendo ironicamente desconstruído pela expressão “cocada preta”. Infere-se a ironia, que surge a partir da criação de uma imagem metafórica, ao considerar a carga semântica da expressão popular “rainha da cocada preta”, que significa alguém arrogante que se coloca em posição superior ao outro. As quatro orações “sobe a qualquer palco que se lhe apresenta e atua como se fosse a única e grande vedete do planeta”, traz o substantivo “palco” que remete a alguém que gosta de ser visto. Este pormenor ajuda a compor a ideia de exibicionismo da imaginação, bem como a crítica por parte do narrador. Não obstante, o pronome indefinido “qualquer” retira parte do brilhantismo do substantivo “palco”. Já o verbo “fosse” no pretérito do subjuntivo confere uma semântica hipotética e duvidosa ao verbo “ser”. Este tempo verbal pode revelar o juízo de valor da personagem-narradora que se esconde no nível microestrutural, haja vista a presença da dúvida acerca do

status que a imaginação ostenta. O substantivo “vedete” completa a noção de desejo de estar em destaque, o que se encontra no substantivo “palco”, compondo uma ideia de menosprezo da imaginação. Na oração “a imaginação é traiçoeira que nem Judas”, tem-se no adjetivo “traiçoeira” e no substantivo próprio “Judas” uma carga semântica negativa que remete àquele que pratica atos desleais. Em “fez logo aliança com os devaneios da memória admirativa”, nota-se no substantivo “aliança” uma ideia de união ou pacto estabelecido. Neste ponto de vista, fica-se diante da revelação de que a imaginação é um recurso que se alia a uma memória, no entanto, essa memória pode não ser tão confiável pelo fato de ser “admirativa”. Uma dada memória acerca de fatos vivenciados por aquele a quem se admira, pode sofrer influências sentimentais. Assim, o substantivo “devaneios” remete à ideia de fantasia visionária e a expressão “memória admirativa” sugere a presença de uma lembrança exclusiva àquilo que tange ao campo sentimental. Finalmente, a oração “não se sustentava mais com as próprias pernas” traz o verbo “sustentava” no pretérito imperfeito, juntamente com o adverbio de negação, indicando a ineficácia em relação à atitude de tentar manter-se firme por parte da imaginação. Isto posto, infere-se uma intenção em atribuir um jogo de tensão ao discurso narrativo. Os significantes carregados de recursos metafóricos, visto que trazem significados conotativos, revelam uma batalha entre a razão e a imaginação. Estes dois elementos são desconstruídos ironicamente no discurso do narrador e, por fim, acabam revelando a atitude metanarrativa do herói-autor. Neste contexto é como se ele perguntasse ao leitor: imaginação e razão são mesmo incompatíveis? A biografia de Zeca não implicaria, também, na minha autobiografia?

Dessa forma, em discurso direto com a personificação da razão, o eu narrador a acusa de sentir prazer em investigar sentimentos e emoções. Isso ocorre, pois a atitude de sentir é geradora de pensamento¹⁴ (Merleau-Ponty, 1964), assim, investigar sentimentos e emoções é uma forma de gerar outros pensamentos sobre semelhantes sensações. Deslocando o discurso em direção à imaginação, a presença da ironia não poupa a sátira desta modalidade de pensamento, que se por um lado tem o poder soberano de reinar, por outro, este reino não tem nenhum valor. Continuando em atitude irônica em face da imaginação, o herói-autor afirma que esta precisa estar em destaque a todo preço, mesmo que seja em qualquer palco, pois ostenta uma atitude afetada de grande estrela. Entretanto, o verbo “fosse” revela o tom de

¹⁴ Em *O visível e o invisível*, p. 38, M. Merleau-Ponty argumenta que perceber e imaginar são duas formas de pensamento. Da visão e do sentir gera-se o puro pensamento que, por sua vez, é passível de descrição. Neste sentido, o teórico diferencia a imaginação da visão e do sentir, visto que, embora todos os polos estejam diretamente vinculados ao pensamento, na imaginação não se encontra um pensamento da ordem de ver, ou de sentir, ignoram-se os critérios de verificação e fica-se diante daquilo que não é passível de ser visto.

dúvida na voz do narrador, no que se refere a real importância da imaginação. Não obstante, além de pretenciosa e afetada, a imaginação é acusada de deslealdade, pois estabeleceu um pacto com as “memórias admirativas” do eu narrado em relação a Zeca, logo, não precisou imprimir objetividade ao relato. Para uma modalidade de pensamento que não assume compromisso com a verificação factual, o relato da memória admirativa deve ter sido relativamente tranquilo. Todavia, ocorre uma quebra no tom do discurso do narrador, ao deslocar o foco da imaginação de volta à razão. Após ter depreciado ironicamente os poderes ilimitados ostentados pela imaginação, a personagem-narradora afirma que a imaginação só entrou em cena e preencheu todos os espaços do cenário, devido à incompetência da razão, que por sua vez, já não tinha condições para realizar o seu trabalho. É possível estabelecer uma analogia entre os poderes da imaginação e o comportamento de Zeca no passado, ou melhor, com aquilo que o narrador depreendeu de semelhante comportamento. Em alguns momentos da narrativa, o escritor relembra a passagem de Zeca pelo teatro, bem como sua atuação no palco. Neste contexto, o que se infere do discurso narrativo é que, no que diz respeito a sua atuação teatral, Zeca apresentava conceito elevado sobre si, ao passo que o narrador o enxergava medíocre: “Tampouco é fantasia deste biógrafo a análise sobre o modo como ele construiu por ricochete sua presença passageira no palco e definitiva na vida.” (SANTIAGO, 2014, p. 132) É provável que a carga irônica em torno da imaginação verificada na página 172 do romance encontre embasamento nesta analogia. Assim como ocorria com seu representante – Zeca – a imaginação ostenta sentimento de rainha, mas é ridicularizada pelo narrador na expressão “cocada preta”, da mesma forma que fizera com o amigo no passado.

Com efeito, nota-se que a imaginação parece mais apropriada à forma de relato adotada pelo herói-autor. Tudo aquilo que foi visto e sentido pelo eu narrado, o eu narrador transformou em pensamento, sendo este descrito no momento da construção da narrativa. Existem pormenores da vida, no entanto, que são da ordem do invisível, por conseguinte, impassíveis de racionalização. Neste ponto, a presença da imaginação mostrou-se imprescindível, haja vista seu descompromisso em relação a qualquer espécie de verificação. Ao emergir no processo de imaginação, o compromisso do escritor-ficcional era com o verossímil e não com o real. Nesta perspectiva, o eu narrador compactua com os sentimentos do eu narrado, compromissando-se em descrevê-los, sem, contudo, preocupar-se em averiguar aquilo que foi verdadeiro, ou que tenha sido falso.

Na verdade, a despeito da ausência de compromisso com a verificação factual, a razão não pode ser considerada dispensável na construção de *Mil rosas roubadas*. Conforme temos

discutido no decorrer deste trabalho, muitos acontecimentos compartilhados entre Zeca e o narrador não foram compreendidos pelo eu narrado. Até mesmo no momento em que a personagem assume a enunciação existiam muitas dúvidas atormentando sua psique. Sendo assim, percebe-se a postura dialética em face da construção narrativa. Na medida em que vai escrevendo certos detalhes surgem incertezas na memória do narrador causando-lhe algumas confusões em face da incompreensão. Observa-se, desta forma, uma personagem que rememora sentimentos e percepções e destes sentimentos surge a imaginação compondo os espaços vazios provocados pela ausência de entendimento, porém, tal imaginação que procura desesperadamente pela compreensão do outro e de si, pode traduzir a própria razão da escrita do narrador. Em síntese, da imaginação sistematizada em texto literário, o narrador, possivelmente, adquire condições de racionalizar muitas atitudes cometidas no passado, no que tange ao eu e ao outro.

Todas essas implicações paradoxais traduzem algo mais profundo que surge em um plano ostensivo. Vimos através das profissões adotadas pelas personagens indícios de que o narrador agia de forma racional e pragmática, ao passo que Zeca sustentava a subjetividade imaginativa do artista. Assim sendo, não parece à toa que a razão e a imaginação surgem constantemente personificadas no discurso do narrador. O autor-ficcional ora se dirige a tais modalidades em monólogo interior, ora estabelece um discurso direto com as excêntricas personagens. Este pormenor pode ser observado no seguinte fragmento: “A imaginação já havia sido posta em ebulição lá dentro da minha mente. Colocada lá dentro pelo amigo e personagem desta narrativa”. (SANTIAGO, 2014, p. 174) Embora a estrutura tenda a conduzir à ideia de que imaginação e razão são elementos de natureza incompatíveis, a macroestrutura pode nos revelar a linha tênue que separa os dois polos contrapostos pelo narrador. Em vista disso, ao chegarmos ao entendimento de que a atitude imaginativa depende de certa dose de razão, pois ambas são formas de pensamento, pode-se inferir que, possivelmente, a despeito da aparência independente e destemida de Zeca, ele também precisou do narrador em muitos momentos de sua trajetória.

Considerando a hipótese de que razão e imaginação funcionam como personificação dos protagonistas, qual das duas personagens personificadas parece superior na visão do narrador? Vimos um confronto um tanto hostil entre ambos os polos, tendo como mediador o herói-autor. Naturalmente, se este narrador é a razão, é possível que esta seja sua personagem preferida e valorizada? O discurso narrativo demonstra, no entanto, certa hostilidade da personagem-narradora em face da razão. Ademais, vários trechos comprovam uma suposta vitória da imaginação e humilhação da razão: “[...] não se sustentava mais só com as próprias

pernas”. (SANTIAGO, 2014, p.172) A razão é constantemente desafiada pelo narrador a tomar uma atitude mais corajosa mediante à invasão da imaginação. Neste ponto, certos estranhamentos nos conduzem a alguns questionamentos: se o narrador é a razão, e não obstante, é responsável pela enunciação, esta não deveria predominar em seu relato? Por outro lado, sendo *Mil rosas roubadas*, a biografia de Zeca não seria natural que a imaginação prevalecesse no romance? Se a imaginação, de fato prevalece na narrativa, a figura de Zeca também não deveria prevalecer em alto grau?

O problema é que a razão do narrador não predomina no relato, tampouco os pormenores sobre a vida de Zeca acompanham o grau elevado de domínio da imaginação. Neste percurso, ocorre um narrador que reflete mais sobre si do que sobre o biografado, mas adota a característica deste biografado, provavelmente, como forma de compensar a menor ocorrência deste no relato. De fato, as reflexões sobre si mesmo ultrapassam a reflexão sobre o outro, em contrapartida, a personificação do outro é considerada pela personagem responsável pela enunciação como superior à personificação de si mesmo.

Não se pode ignorar, todavia, que embora a imaginação aparentemente saia vitoriosa deste relato, esta não escapa da atitude satírica do narrador. Se por um lado, a razão é pouco corajosa, passiva e submissa, por outro, a imaginação é arrogante e apresenta um conceito super elevado sobre si mesma que é contestado pelo narrador. Este pormenor coloca em xeque algo que será mais bem explorado no capítulo três desta Tese a respeito do relacionamento entre Zeca e o narrador, a saber – o amor e a admiração frustrada do narrador por Zeca que geraram outros sentimentos que se escondem em um nível mais profundo. Por ora, fica-se com a ideia de que a razão e a imaginação são opostas, mas, paradoxalmente, complementam-se na mesma proporção em que se estabeleceu o relacionamento entre os protagonistas de *Mil rosas roubadas*.

3.6. Memória, escrita e sepultura

Prosseguindo na tarefa de refletir acerca do processo de rememoração, no qual mergulha o herói-autor do romance de Santiago, direcionaremos o olhar ao suposto efeito que a morte de Zeca apresenta na atitude rememorativa do narrador. Observa-se que a personagem- narradora já tinha forte indício de que seu projeto de ser biografado pelo amigo, construído cuidadosamente ao longo de tantas décadas em comum, tinha sido frustrado. Não obstante, é mediante o leito de morte de Zeca que todas as esperanças do narrador são destruídas e, assim, a personagem toma a decisão de escrever a biografia do amigo. Para

compreender as implicações do trabalho de luto, bem como a problemática da melancolia, convidemos Sigmund Freud (2011) à discussão:

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. (FREUD, 2011, p. 30)

Percebe-se nas palavras de Freud uma diferenciação entre os sentimentos que acompanham o luto e uma postura melancólica. De fato, aquele que passa por uma experiência de luto vivencia o problema da melancolia. Entretanto, muitos se sentem melancólicos sem enfrentar uma situação de luto. De acordo com o estudioso a diferença básica entre os dois estados psíquicos é que no luto é o mundo que se torna vazio, ao passo que na melancolia o próprio ego se acha esvaziado e sem sentido. Deste modo, infere-se que as implicações ocasionadas pela melancolia são superiores às vivenciadas pelo luto. A melancolia que acompanha o luto pode ser superada com relativa tranquilidade ao término do período de “trabalho e luto”, todavia, o sentimento melancólico que acomete o sujeito sem razões aparentes é difícil de ser superado:

Diante da doença dolorosa e fatal, caí na armadilha armada por mim e pelo destino. Num relâmpago de lucidez, os feitos e a vida de Zeca se voltaram contra mim. Enxergava-me de perspectiva diferente e preocupante. Enxerguei-me então tal como fui e sou. Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva
Por que mendiguei uma biografia por tantos anos?
Não sabia que os olhos fechados de quase cadáver e a sensibilidade de moribundo seriam tão certos quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro. (SANTIAGO, 2014, p. 262)

Neste fragmento, que pertence ao capítulo intitulado “armadilhas”, o eu narrador tem uma espécie de “epifania”. A personagem, possivelmente, consegue enxergar algo que o eu narrado jamais conseguiu ver em meio ao relacionamento com Zeca. Ao examinar a estrutura textual, nota-se em “armadilha” um substantivo simples que traz a noção de que alguém foi vítima de cilada, ou de alguma atitude enganadora. Mediante tal significado, percebe-se que a atitude enunciativa segue trazendo descobertas ao eu narrador. O substantivo “lucidez” traz a semântica de revelação que por sua vez estava sendo conquistada com a escrita do romance. O par de significantes “professor aposentado”, neste contexto, remete a uma noção irônica que envolve uma profissão pouco valorizada, no Brasil, acompanhado do adjetivo

“aposentado” que possui menos valor ainda no cenário em que vivemos. Desta forma, observa-se através do estudo do significado que o processo reflexivo, no qual o narrador-escritor se encontra submerso conduz à lucidez acerca da cilada por ele mesmo empreendida ao longo da vida. A partir de semelhante constatação a personagem compreende a imagem equivocada vista pelo eu narrado no passado e fica-se diante de sua verdadeira face – professor aposentado. A sentença “sem importância coletiva” completa a ideia de desvalorização verificada no “professor aposentado” que perpassa o tom do narrador. O verbo “mendiguei” transmite uma triste ideia de humilhação que se liga semanticamente às expressões anteriores compondo uma atmosfera melancólica ao discurso narrativo. O substantivo cadáver traz a situação irreduzível em face da chegada da morte e intensifica o tom tenso que cerca os significantes escritos pelo herói-autor. O adjetivo “certeiros” traz a ideia de que um determinado alvo foi atingido, acrescentando ao discurso um tom de agressividade. Em “rifle de jagunço” têm-se dois substantivos masculinos remetendo a práticas violentas. O substantivo “emboscada” recupera a noção de armadilha que inicia o fragmento e fecha a carga semântica que compõe uma atmosfera de violência. À vista disso, ao enfatizar os significados dos significantes escolhidos pelo narrador-escritor pode-se compreender que cada palavra parece calculada pelo escritor-ficcional, elas não são postas no discurso de forma aleatória, sendo que semelhante atitude reitera o vínculo entre razão e imaginação. Ao compreender que estes polos são geradores de pensamento, notamos que os significantes que expressam cargas semânticas melancólicas e até agressivas, denunciam a faceta calculada da escrita do narrador. Por este ângulo, quando a imaginação precisou entrar em cena e compor espaços abertos pela memória incompreendida, esta, provavelmente, se preocupou com os elementos estéticos do texto literário, daí surge a presença dos significantes metafóricos, bem como das expressões antitéticas que sustentam o discurso narrativo. Conforme temos visto, as semânticas destas expressões revelam muito da personalidade do herói. Em apenas um fragmento, os significados dessas palavras escolhidas pelo autor-ficcional demonstram um comportamento que oscila entre a melancolia pelas descobertas do passado e a mágoa do outro e de si mesmo, instaladas no presente. Assim sendo, o tempo proporciona sentimentos distintos entre os dois eus: ao eu narrado é possível atribuir a sensação de agressividade pela frustração amorosa, bem como pela “traição à vida”, uma vez que Zeca partira antes dele, ao eu narrador restou a melancolia por estas descobertas do passado. Por meio de significantes que trazem semântica agressiva ao discurso como “rifle”, “jagunço” e “emboscada”, que são gerados pelo olhar de Zeca, chega-se à expressão “relâmpago de lucidez”. Neste momento o leitor pode animar-se em face de uma suposta

semântica positiva. Tal expressão, entretanto, é ironicamente construída por intermédio da possibilidade de epifania representada pelo processo de escrita. O problema surge na constatação de que esta epifania não resulta em atmosfera positiva e, sim, melancólica.

O momento de lucidez do narrador ocorrera quando ele comparou sua vida a de Zeca. Este momento corresponde ao tempo da diegese ou do discurso? A epifania ocorrera no instante em que o narrador encarou o olhar de Zeca no leito de morte, ou aconteceu no tempo da enunciação, no qual a personagem mergulhara em processo de rememoração? Provavelmente, o relâmpago de lucidez ocorrera no momento da enunciação. Diversos sentimentos podem ter atormentado o herói no instante diegético da perda do amigo. No entanto, neste cenário de tensão dificilmente houve espaço para reflexões profundas. Por conseguinte, foi no momento da escrita, ao realizar atitude rememorativa e regressar ao tempo da diegese, que o narrador se viu tomado por tal instante de lucidez. Nesta perspectiva, a personagem enxergara os feitos de Zeca se voltando contra ela, na constatação de que a vida descompromissada que seu amigo levava era mais intensa, logo, digna de biografia, ao passo que a sua se resumia na condição de professor aposentado. Pior do que esta constatação era a compreensão de que Zeca sempre suspeitara da condição de que ambos ocuparam na vida. Deste modo, infere-se que, embora o olhar de Zeca seja decisivo no reconhecimento do eu profundo do herói, sua epifania advém do seu percurso de escrita.

Desta forma, mediante a presença da irredutível morte, o herói-autor foi vítima de uma armadilha preparada por ele mesmo e pelo destino. Sua atitude enunciativa trouxe uma revelação capaz de distinguir os pensamentos entre eu narrador e eu narrado. No passado o eu do enunciado supervalorizava a sua condição de professor universitário a ponto de acreditar ser merecedor da escrita de uma biografia. O eu do presente, no entanto, ao decidir escrever a biografia de Zeca precisou rememorar o passado, sendo que essas lembranças levaram-o a uma densa reflexão no intuito de buscar compreensão acerca de sentimentos obscuros sobre si e sobre o outro. Em meio a semelhante processo, o herói-autor se viu desiludido no que tange à importância social que ele julgara ter conquistado no passado. Neste contexto, tem-se a presença da carga de ironia nos significantes “professor aposentado” que, em outras circunstâncias, até poderia remeter a algo positivo, mas nas palavras do autor-ficcional culmina na compreensão de sua falta de “importância coletiva”. Mas por que o narrador afirma que tal cilada foi ele mesmo quem armou com a ajuda do destino? Sabe-se que a personagem-narradora passou décadas preparando o terreno para que seu amigo lhe escrevesse uma biografia. Diante da ausência imposta pela presença da morte, ele mesmo teve que escrever tal biografia. Sendo assim, tudo foi armado para que Zeca fosse autor da

biografia dos dois, contudo, na ausência do amigo e, em face da ideia de refletir sobre si mesmo, Zeca acabou conquistando uma biografia, haja vista a necessidade de mergulhar na intimidade do outro para compreender certos pormenores sobre si mesmo. No percurso da escrita desta biografia, o escritor-ficcional experimentou a sensação de revelação mediante a compreensão de que sua trajetória de vida, que culminou na condição de professor aposentado, não oferecia matéria prima para a escrita de uma biografia. Com efeito, pode-se inferir que a perda do amigo trouxe a condição de luto e melancolia na personagem-narradora. Ao lembrar as palavras de Freud em *Luto e melancolia*, momento no qual o autor explica o sentimento de autodesprezo que acomete o melancólico, é possível deduzir que existe uma atitude de autodepreciação por parte do escritor-ficcional, semelhante à que ocorre na situação de melancolia. A personagem se autoimpõe condição de humilhação e questiona-se a respeito de sua ingenuidade em acreditar que um dia seria digno de ser biografado. A morte de Zeca funcionou como um divisor de águas na trajetória do herói, posto que fora no leito de morte do amigo que surgiu a promessa da biografia e esta escrita resultou no processo reflexivo. Neste percurso, o sentimento de melancolia superou a sensação de luto, visto que, pior do que perder o grande companheiro da vida, pode ter sido a constatação de que, sob o olhar deste, ele provavelmente nunca seria merecedor de uma biografia.

Conforme mencionamos, Freud (2011) explica sobre as implicações do luto e da melancolia na psique do sujeito, afirmando que no estado de luto o mundo torna-se vazio ao eu, já na melancolia o próprio ego encontra-se esvaziado de sentido. Neste momento, ele interrompe esta explanação e reflete em monólogo interior. Ao constatar que no estado de melancolia o ego se autodeprecia e se reconhece sem valor, Freud se pergunta acerca da possibilidade do indivíduo precisar adoecer para, finalmente, tomar consciência de seu lugar no mundo. A partir de tal perspectiva, pode-se compreender a respeito da raiz melancólica que perpassa o discurso narrativo. Assim, o relâmpago de lucidez vivenciado pelo escritor-ficcional distancia-se de uma suposta sensação de felicidade. Contrariamente, a sua condição de melancólico parece ter sistematizado, no tempo da enunciação, a consciência acerca da sua falta de importância coletiva. Este instante pode corresponder ao momento crucial, no qual este enunciador toma conhecimento de seu eu.

Para Freud (1930), o processo de civilização é construído quando o poder da coletividade se faz sentir em prejuízo do poder do indivíduo. A civilização se caracteriza mediante uma sociedade que se coloca contra todos os indivíduos isolados. Dessa forma, o sujeito que seria digno de uma biografia é aquele que apresenta uma “importância coletiva”. Paradoxalmente, vimos em Lukács (2000) que o herói do romance moderno se sente cada vez

mais solitário e isolado mesmo em meio à multidão. Deste modo, alcançar essa suposta “importância coletiva” é uma tarefa de extrema complexidade ao indivíduo moderno, sendo este, forte fator contribuinte para a composição do indivíduo problemático. O herói-autor do romance parece vivenciar, neste trecho analisado, as intempéries da chamada consciência demoníaca que acomete o herói romanesco. Este pormenor pode ser observado neste fragmento: “Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva” (SANTIAGO, 2014, 262)

Neste percurso, a personagem se autoquestiona a respeito de ter assumido uma postura humilhante em face do amigo, reivindicando a todo custo a escrita de sua biografia. Os olhos quase sem vida de Zeca levaram-no ao entendimento de que ele mesmo deveria escrever esta biografia. Não obstante, a escrita do texto trouxe a necessidade de rememoração e, por conseguinte, de reflexão. Este processo implicou no conhecimento aprofundado acerca da psique de Zeca e, sobretudo, no reconhecimento de si mesmo e do lugar por ele ocupado no mundo. Neste sentido, a atmosfera violenta que cerca os significantes: “cadáver, rifle, emboscada e jagunço”, certamente não são esvaziados de sentido, pois ajudam a compor o tom melancólico do narrador.

Com efeito, diante da morte de Zeca o mundo do narrador, provavelmente, pareceu vazio e sem sentido, haja vista a importância que o amigo conquistou em várias décadas de convívio. Todavia, a morte desta personagem e, sobretudo, a escrita da biografia, aflorou no eu narrador uma semente que já estava germinada no eu narrado ao longo de seu relacionamento com o outro, mas de cuja situação aparentemente, ele ainda não tinha tomado consciência. Trata-se, assim, da presença da melancolia que acompanhou o narrador desde certo ponto de seu relacionamento com Zeca (e este assunto será mais bem explorado no capítulo três desta Tese). Com base nas afirmações de Freud (2011), percebe-se o ego do narrador vazio no momento da enunciação. Ao considerar-se indigno de uma biografia por não apresentar nenhuma importância coletiva, a personagem reconhece a supervalorização equivocada da própria vida pelo eu narrado no passado. O tom de indignação é melancólico, o herói-autor se autorrecremina por ter se enxergado de uma perspectiva tão superior àquela que corresponderia à realidade: “A precaução é apenas a camuflagem que resguarda a armadilha em que o indivíduo cai por ter se encantado consigo mesmo [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 263). No intuito de aprofundar a reflexão sobre as consequências do luto na escrita do narrador, atentemo-nos em Jeanne Marie Gagnebin:

O fato da palavra grega ‘sema’ significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45)

Neste fragmento de *Lembrar, escrever, esquecer*, Gagnebin relaciona as palavras “túmulo” e “signo linguístico”, mediante o esclarecimento do significado da palavra grega “sema”. Nesta perspectiva, todo ato de escrita pode significar um trabalho de luto e, sendo as inscrições funerárias os primeiros registros de signos escritos, pode-se compreender o estreito relacionamento entre os significantes “memória, escrita e morte”. Partindo dos argumentos da autora, é possível inferir que mediante a presença imponderável da morte resta ao sobrevivente a rememoração em direção à vida em comum com o outro. Destas memórias, comumente, surge a necessidade do registro que tanto pode significar a imortalização da presença do outro que se faz fisicamente ausente, como a tentativa de enterrar sentimentos dolorosos que, sendo melhor esclarecidos ou compreendidos no momento da rememoração, tornar-se-iam inalterados na forma de signo linguístico. Neste processo, pode-se encontrar a essência do trabalho de luto:

O anjo deixará que eu sofra e me alegre, que ame até o fim. Não quero mais brincar de viver por detrás de vidraça. Nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento? Sentado diante do computador, não sonho mais. A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta. Não é passível de ser substituída, ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem. Nela, ele e eu estamos sentados num sofá da sala de estar da sua casa. (SANTIAGO, 2014, p. 276)

Eis o epílogo de *Mil rosas roubadas*. Neste momento o narrador finaliza o processo de rememoração e reflexão, no qual se achava submergido em meio à consciência da irreversibilidade que perpassa a escrita de sua narrativa.

A oração “brincar de viver por detrás de vidraça” traz o verbo “brincar” no infinitivo que com semântica voltada para entretenimento e ausência de compromisso contrasta com o verbo “viver” que por sua vez transmite a ideia de necessidade de responsabilidade. À vista disso, o verbo brincar relativiza o sentido do verbo viver. O substantivo concreto “vidraça” remete a uma noção de fragilidade daquilo que se pode quebrar dependendo dos movimentos. Esta fragilidade pode ligar-se diretamente à noção de vida. Em “nunca vivi a vida em aquário” tem-se a presença do estranhamento no advérbio de negação “nunca”, visto que o

escritor-ficcional havia mencionado na oração anterior que a partir daquele momento não aceitaria mais viver por detrás de vidraça. Os dois substantivos “Vida” e “aquário” trazem semânticas semelhantes a “viver em vidraça”, confirmando a atmosfera de fragilidade que perpassa o conceito de vida. Em “o vidro se quebra e a água esparrama pelo chão encharcando todo o apartamento”, tem-se no substantivo “vidro” e no verbo “quebra”, no presente do modo indicativo, a revelação de que a fragilidade que envolve o substantivo “vidro” foi sistematizada em cacos no momento da enunciação. Não obstante, o substantivo “água” pode trazer uma ideia de pureza, de limpeza, bem como de encerramento de algo que poderia ser levado por essa água. O verbo “encharcando” no gerúndio traz uma ideia de que naquele momento da enunciação a substância pura que estava presa dentro de um aquário, tomou conta de todos os espaços da narrativa. Este pormenor também pode remeter, em hipótese, à ideia de que ao término do processo de escrita, finalmente, o escritor encontrou seu estilo que, aparentemente, encontrava-se prisioneiro das diversas teorias que o professor universitário acumulou ao longo dos anos acadêmico.

Nas orações “sentado diante do computador não sonho mais”, tem-se a informação de que o escritor estava, naquele momento, diante do computador em um processo presente de escrita. Transmite uma sensação de “aqui e agora” na narrativa que pode aproximar o leitor do mundo narrado e levar à compreensão do amadurecimento que se operou entre o eu do enunciado e o eu da enunciação. Além da instantaneidade promover maior identificação do leitor com os sentimentos confessados pelo narrador, ele sistematiza a sua condição de herói-autor de *Mil rosas roubadas*. A sentença “não sonho mais” traz o substantivo abstrato “sonho” acompanhado do advérbio de negação compondo uma ideia de encerramento de ciclo e, também, uma separação ideológica dos eus no tempo. Em “tensa e imóvel na folha de papel” os adjetivos “tensa” e “imóvel” remetem a uma carga semântica de irreversibilidade que acompanha o ato da escrita. Os adjetivos “petrificada” e “imutável” permanecem com a noção de algo impassível de mudança. Já o adjetivo “Morta”, escrito com letra maiúscula, compõe a noção de sepultura que perpassa o processo de escrita. Provavelmente, a escrita do significante em letra maiúscula enfatize este conceito de sepultura e contraponha os significantes morte e vida. Por este ângulo, “Morta” com letra maiúscula e “vida” com minúscula pode sugerir que a escrita que está morta na folha de papel, uma vez que não pode ser modificada, esconde uma possibilidade de renascimento, portanto, pode ser mais importante do que a vida do narrador, até naquele momento. Em “ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem” tem-se na conjunção subordinativa concessiva “ainda que” uma espécie de recuo por parte do narrador. Embora vislumbre a

possibilidade de renascimento com a escrita do romance, que surgiria como forma de libertação do passado, o substantivo composto “porta-retratos” que pode acolher uma noção de rastro semelhante ao ato de escrita, insiste em trazê-lo de volta ao tempo do enunciado. Neste sentido, o que mais preocupa a personagem é a expressão “velhíssima imagem” em que o adjetivo “velhíssima” nos remete à ideia de memória e o substantivo “imagem” refere-se à forma particular por que um objeto é percebido pelo sujeito. Assim, mesmo após tantas revelações conquistadas pelo processo de escrita, a imagem de Zeca ainda lhe parece peculiar no porta-retratos e parece convidá-lo a regressar ao passado.

Deste modo, o eu narrador submergiu em um processo de rememoração em direção à trajetória do eu narrado, viu a necessidade de refletir acerca de pormenores mal resolvidos no passado de sua vida em comum com Zeca e regressou ao momento da enunciação ideologicamente mais amadurecido. Não existia mais tempo e tampouco sentido em brincar de viver protegido por uma vidraça que se quebrou com a morte do amigo e, sobretudo, com a escrita de suas memórias. Os sentimentos que se achavam reprimidos no interior de sua psique foram libertados como no rompimento de uma água que leva toda a impureza que estava escondida pelos cantos da casa. O herói-autor, assim, se vê diante do computador encerrando seu romance e percebe que, finalmente, um ciclo parece ter se encerrado em sua vida. Diante da realidade de sua vida pessoal transformada em registro escrito, já não havia mais razão para prosseguir sonhando com uma suposta realidade subjetiva, algo que poderia ter acontecido, porém, que nunca aconteceu e, mediante a morte do amigo, jamais poderá acontecer.

Com efeito, a realidade de sua vida em comum com Zeca está de fato “Morta”. Zeca está morto e o narrador rememorou o passado, mergulhou no mais íntimo do outro/Zeca para compor algum entendimento sobre si mesmo e, neste processo, tomou conhecimento dos dois eus que se encontravam em constante combate em sua psique. Para Bakhtin, na vida depois de ver a nós mesmos pelo olhar do outro sempre regressamos ao nosso interior. O epílogo de *Mil rosas roubadas* é o momento de regresso do eu narrador que se encontrou com o eu narrado e parece ter conseguido compor os cacos que restaram do combate entre eu superficial, eu profundo e outro. É verdade que o porta-retratos insista em lançá-lo de volta ao passado, enxergando a imagem que fazia de si mesmo e do amigo, uma vez que tal imagem era bem mais positiva e feliz. Entretanto, o trabalho de luto foi alcançado em face da escrita de sua narrativa. A morte de Zeca, junto à escrita do romance, sepulta muitas fantasias criadas pelo eu narrado no passado. É possível que o eu narrador permaneça na sua condição de

melancólico, mas o enterro das fantasias do passado pode significar a sobrevida do eu – mais consciente do perigo que envolve o encontro com o outro e consigo mesmo.

Não se pode ignorar, contudo, o tom duplo que perpassa o epílogo do romance. Por um lado, a personagem-narradora parece mais segura, tendo em vista a sua consolidação como ficcionista contemporâneo, por outro lado, é possível inferir que o sentimento de medo que o acompanhou ao longo da construção discursiva permanece presente no desfecho. Este sentimento, possivelmente, está diretamente relacionado à escrita do romance e, mais precisamente, a sua publicação. A sentença “sentado diante do computador não sonho mais” apresenta no discurso uma atmosfera de duplicidade, uma vez que o término da escrita do romance, na medida em que o torna o artista que, possivelmente, Zeca desejaria ter conhecido, mata e petrifica seus sonhos. É provável que o escritor tema a morte dos sonhos que sistematizará junto à publicação do romance. Matar estes sonhos significa aceitar definitivamente a morte de Zeca que levou consigo o eu narrado. Em vista disso, mediante uma atmosfera de recomeço, mesmo tendo conquistado uma face mais corajosa no processo estético, nota-se o discurso narrativo impregnado pelo medo daquilo que poderá ocorrer após a publicação de *Mil rosas roubadas*. Além disso, lembrando Barthes (2004), não existe outro tempo fora da enunciação, ao enunciador somente existe o tempo do “aqui e agora”. É possível que o narrador-escritor tema esta espécie de instantaneidade do ato enunciativo que poderia decretar sua não-existência fora dos limites da enunciação.

Desta forma, pode-se levantar a hipótese de que, nos momentos finais da vida de Zeca no leito do hospital, ele tenha enxergado a armadilha, na qual o narrador caíra e somente enxergara no ato enunciativo. Provavelmente, Zeca tenha acreditado que somente restaria ao amigo a possibilidade da biografia, ou autobiografia. Entretanto, ao acompanhar o eixo metalinguístico sustentado pela composição do narrador-escritor, pode-se inferir, com base em Marchezan e Pernambuco (2017), que a “ressemantização do sujeito pelo sujeito”¹⁵ foi conquistada por meio de sua produção estética. Ao conceder o acabamento estético ao herói, a personagem-narradora parece ter atribuído um novo significado a sua própria existência.

Uma vez considerados certos pormenores acerca da construção da narrativa pelo narrador-escritor, passaremos, no capítulo seguinte, a direcionar um olhar mais atento ao relacionamento entre eu/narrador e outro/Zeca. Possivelmente, o exame da microestrutura do

¹⁵ De acordo com Marchezan e Pernambuco (2017), Silviano Santiago prefere a utilização deste termo, desenvolvido por Foucault, para compreender o termo autoficção. Seria uma forma do sujeito atribuir um novo significado ao seu próprio eu. Este processo se daria por meio da escrita.

romance de Santiago em muito pode revelar a respeito dos sentimentos descobertos pelo eu-narrador no momento de transformação da diegese em discurso narrativo.

4 AS DUAS FACES DO EU EM MIL ROSAS ROUBADAS

Mas é quando dou forma e voz do espaço
 Ao que medito
 Que abro entre mim e mim, quebrado um laço,
 Um abismo infinito.

(PESSOA, 1973, p. 01)

4.1 O desdobramento do eu

O exame da narrativa construída pelo herói-autor de *Mil rosas roubadas* nos conduziu a certas revelações sobre a psique desta personagem. Ao sair de si, no intuito de compor elementos para a construção do herói, o narrador adquiriu muitos entendimentos acerca do mundo, do outro e, sobretudo, de si mesmo. No epílogo do romance o protagonista regressa ao seu interior trazendo o amadurecimento conquistado mediante o encontro com o outro. Dessa forma, no capítulo anterior dedicou-se um olhar em direção à construção da narrativa *Mil rosas roubadas* pelo herói-escritor, sendo que de tal exame compreendeu-se a importância dessa escrita para o amadurecimento psíquico do narrador-personagem.

Contudo, em meio a este processo de construção diegética vivenciado pelo narrador notou-se a participação decisiva da personagem Zeca na trajetória do herói. Sendo assim, neste capítulo observaremos mais atentamente o relacionamento entre Zeca e o narrador partindo de uma hipótese de que a personagem-narradora precisou não somente sair de si, mas mergulhar no mais íntimo do outro/Zeca para compor alguns traços de sua personalidade até então desconhecidos. Neste percurso, prosseguiremos com a análise estrutural tendo como ponto de partida a narratologia de Genette (1979), porém em momentos oportunos também conduziremos à discussão autores que se dedicam à filosofia, bem como à psicanálise.

Neste sentido, prosseguiremos com os argumentos de Collot (2013), de que a verdade do sujeito pode alcançar sua constituição em sua relação íntima com o mundo exterior e com o outro. Daí surge a necessidade de sair de si e promover este encontro com o outro. Em uma perspectiva semelhante, Bakhtin (1997) afirma que o autor precisa encontrar um ponto de apoio no exterior para que se possa alcançar um fenômeno esteticamente acabado, ou seja, finalmente um herói. Estes argumentos vão ao encontro do texto de Silviano Santiago, posto a necessidade do autor-ficcional lançar-se ao exterior para compor sua criação estética. Neste capítulo, contudo, pretende-se enfatizar o encontro do narrador com o outro/Zeca que, supostamente, pode ter proporcionado muitas outras descobertas para tal personagem. Neste percurso, os estudos de Freud (1930) permanecerão sendo aproveitados neste momento, tendo

em vista que as descobertas conquistadas pelo narrador ao se ver pelo olhar do outro, trouxe sentimentos diversificados a sua psique. Assim, nota-se no decorrer da produção artística do herói-autor que o seu relacionamento com Zeca fora marcado por uma variação de sentimentos: amor, admiração, mágoa e recalque. Tais sentimentos são importantes na compreensão do romance, pois, possivelmente, são deles que provêm o tom melancólico que perpassa o discurso narrativo e que conduzem ao autoconhecimento do eu narrador. Todavia, daremos ênfase, no presente capítulo, aos estudos de Clement Rosset (1976), no que se refere aos conceitos de real e de duplo. Este autor pode ser relevante, neste momento da análise, haja vista a suposição de que ao sair de si e conhecer o outro em sua profundidade, o eu narrador regressa a si na condição de construir seu herói, no entanto, neste percurso ele depara-se com outro eu que pode funcionar como o seu duplo, ou que, talvez, ele mesmo duplica. Semelhantes reflexões podem contribuir com a compreensão da microestrutura paradoxal de *Mil rosas roubadas*.

Silviano Santiago criou uma personagem que compreendeu a necessidade de deslocar-se do interior ao exterior, encontrar o mundo e experimentar o relacionamento com o outro para assim compor a personalidade do herói. Ao regressar ao interior, entretanto, que fator foi mais decisivo na composição deste herói? A possibilidade de ver-se pelo olhar do outro/Zeca, ou o encontro inusitado com o outro/eu narrado? Aparentemente, o conhecimento capaz de transformar o eu narrado em eu narrador foi posterior ao encontro com o outro/Zeca. Não obstante, para melhor discutir acerca de semelhantes implicações convidemos Bakhtin (1997), à discussão:

[...] em suma, estamos constantemente à espreita dos reflexos de nossa vida, tais como se manifestam na consciência dos outros, quer se trate de aspectos isolados, quer do todo da nossa vida; chegamos a levar em conta o coeficiente de valor com que a nossa vida se apresenta aos outros, o qual difere profundamente daquele que a acompanha quando a vivemos para nós mesmos, em nós mesmos. (BAKHTIN, 1997, p. 37)

Percebe-se mediante as palavras do autor a necessidade da compreensão da consciência alheia para assim formar a consciência sobre nossa própria vida. Ao se ver refletido no olhar do outro, contudo, é que se toma consciência que a percepção sobre si mesmo em muito se distancia da percepção que este outro apresenta sobre nós. Neste ponto, a criação diegética do herói-autor de *Mil rosas roubadas* corrobora com o enfrentamento da percepção apresentada por Zeca em relação ao narrador e as impressões do eu narrado. Com

efeito, é no percurso da construção narrativa que o protagonista parece confrontar o olhar de Zeca com o olhar do eu narrado, conforme podemos observar no fragmento que se segue:

Seus olhos são tranquilos apenas na superfície, já que imitam, refletindo, os volteios infinitos da imagem externa que apreendem, observam e privilegiam com intensidade e concentração excessiva. Quantas vezes não me vi querer fugir do seu olhar de câmera cinematográfica. Sabia, no entanto, que os olhos não deixariam minha imagem escapar da lente que a enquadrava e do obturador que fixava em plano americano meu rosto acuado e em pânico. (SANTIAGO, 2014, p. 99)

Neste trecho o narrador tece um comentário acerca do olhar de Zeca. Conforme observamos no capítulo anterior a atmosfera de tensão que perpassa o texto de Santiago encontra-se, muitas vezes, nos significantes empregados pelo herói-autor. O verbo “fugir” antecipa uma atmosfera angustiante que vai culminar nos adjetivos “acuado” e “em pânico”. Por que um simples olhar seria capaz de deixar o sujeito observado em pânico gerando a necessidade da fuga? Não obstante, não se pode ignorar a carga semântica do adjetivo “acuado” que traz em si uma ideia de subjugação que o mais forte empreende sobre o mais fraco.

Vimos no capítulo 1 desta tese as ideias defendidas por Lessa (2017), no que se refere ao surgimento do narrador-observado. Em vista disso, o poder de observador, que, costumeiramente, corresponde ao narrador, é subvertido no comportamento inusitado da personagem Zeca. É nesta perspectiva que parece residir a reflexão metalinguística do escritor-ficcional. Se Zeca, supostamente, perscrutou o narrador com seu olhar de câmera cinematográfica, desde o início da relação entre os rapazes, era ele que realmente tinha condições de biografá-los. Nesta perspectiva, observado pelo amigo ao longo do tempo, restara a personagem responsável pela enunciação a condição de narrador-observado e a difícil missão de narrar a trajetória do outro quando passara a vida tentando convencer este outro e a si mesmo a respeito da superioridade da sua própria história.

Desta maneira, é possível inferir que o narrador no percurso de construção narrativa confrontava o olhar de Zeca com a percepção do eu narrado. Mediante os significantes mencionados nota-se que a personagem se considera a parte mais fraca neste duelo que se travou entre o olhar de Zeca e o olhar do eu narrado em direção a si mesmo. Todavia, qual seria o medo que se encontrava no íntimo do protagonista em encarar o olhar perscrutador de Zeca? Talvez seja justamente o receio de enfim enxergar-se pelo olhar do outro, descobrindo sentimentos inoportunos sobre si e sobre o outro.

Em meio a tal processo de descoberta através da criação diegética o protagonista viu-se diante de certos desdobramentos observados em sua psique. O eu da enunciação/presente ao traçar a personalidade do eu do enunciado/passado parecia cavar uma espécie de abismo separando os dois eus. Na medida em que a narrativa avançava, o protagonista defrontava-se com a presença de um eu superficial e um eu profundo que em muito perturbava a sua escrita. A respeito dessas possibilidades atentemo-nos nas palavras de Clément Rosset, em *O real e seu duplo*:

Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, é desta vida mesma, por mais precível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro. (ROSSET, 1976, p. 64)

É possível notar nas palavras de Rosset (1976) a existência de algo que o sujeito teme mais do que a própria morte. Pior do que morrer é não se sentir real – a experiência de uma sensação de não-existir. No desdobramento de personalidade o sujeito duvida de sua própria vida, ou sua existência. A tensão intensifica-se mediante a afirmação de que ocorre um desdobramento entre um eu e um outro “fantasmático” e, não obstante, o real encontra-se na parte do fantasma e não do eu. O eu é o duplo do fantasma.

Transpondo tais ideias paradoxais ao texto de Silviano Santiago, fazem-se necessários alguns questionamentos em relação ao herói-autor sobre quem seria o duplo e quem seria o fantasma. Como se dá o processo de desdobramento de personalidade no protagonista de Santiago? Poder-se-ia presumir que o eu narrador seja o duplo do fantasma eu narrado. Existe uma espécie de eu superficial e eu profundo. Este eu superficial corresponde às máscaras que um eu profundo precisa utilizar como forma de sobrevivência em meio a um mundo hostil. Dessa forma, o real, hipoteticamente, estaria ao lado do eu profundo, no entanto, este eu é invisível, ao passo que quem é de fato visto é o eu superficial, portanto, ostenta status de real, e este pormenor pode ser inferido com base neste fragmento de Rosset (1976, p. 64): “Para ele o real, para mim a sombra”. Neste contexto, após afirmar que o real não está do lado do eu e sim do fantasma que se une a este eu, Rosset conclui que o fantasma, assim, ficaria com o status de real, ao passo que o eu deve se contentar com a sombra.

Retornando ao romance de Santiago infere-se que o eu da enunciação foi a sombra do eu do enunciado, haja vista que este foi quem viveu de forma visível e real. Paradoxalmente, em face da reflexão que o herói-autor mergulhou para tentar compor certos detalhes

incompreendidos no passado, o eu narrador parece, muitas vezes, tomado pela sensação de não-existência. Este pormenor pode ser observado no seguinte fragmento:

Na verdade, pouco ou nada tenho a ver com isso que escrevo ou lhes digo – eis a mensagem da minha vida se descodificada. Sou apenas a sombra de planeta eclipsado. Tomem-me como testemunha fiel. Testemunha não tem luz própria nem voz. É o ofício do outro que ilumina a testemunha, seus sentidos e sua inteligência. Graças ao outro e a favor dele é que o professor alça a voz e arrebanha ouvintes e leitores. (SANTIAGO, 2014, p. 270)

Neste fragmento experimenta-se o estranhamento mediante a informação de que o herói-autor nada tem a ver com um relato que ele escreve em primeira pessoa. Recorrendo aos estudos de Genette (1979), no que se refere à categoria de voz, nota-se mais uma vez a estrutura do romance conduzindo o leitor a crer na existência de um narrador homodiegético. Este pormenor pode ser evidenciado no momento em que a personagem se declara uma testemunha da história de outrem. Neste contexto, o narrador parece disposto a convencer o narratário de que é somente através da produção artística a respeito da vida do outro que sua própria vida pode conquistar alguma importância. Nesta atitude que em muito relativiza a categoria de voz pode-se residir certo comportamento artístico que tende a supervalorizar a obra em prejuízo de seu criador. É possível inferir certa tendência em convencer o leitor de que é necessário ater-se no romance e, não, na vida do seu escritor-ficcional. Não obstante, o problema reside no fato de que é justamente a vida e os sentimentos do herói-autor que predominam consideravelmente na construção da narrativa. Assim, se no plano diegético a intenção era falar do outro/Zeca, tal objetivo tornou-se problemático à medida que a narrativa era construída pelo escritor.

É possível remetermo-nos à estrofe do poema de Fernando Pessoa apresentado como epígrafe deste capítulo. Se o enunciador nada tem a ver com o relato sobre si mesmo, podemos inferir que no momento que seu espaço de reflexão ganha forma e voz, por intermédio do fazer estético, abre-se entre seus dois eus um verdadeiro abismo. Percebe-se a existência de um eu que fala e um eu que sente e uma impossibilidade de conciliação entre ambos, que, por fim, só pareceria ser possível em face da produção estética. O problema é que na medida em que tal produção vai se sistematizando, cava-se um abismo maior entre os eus. O significante “testemunha” remete a alguém importante, uma vez que sua presença pode ser responsável em estabelecer a verdade em determinados casos e, assim, a justiça pode ser consolidada. No discurso do escritor-ficcional, no entanto, tal significante adquire um sentido melancólico. Neste contexto, testemunha não tem luz própria, sendo que para receber certa

iluminação necessária à sobrevivência ela precisa estar à sombra do protagonista, caso contrário será relegada ao esquecimento. À vista disso, fica-nos a percepção de que, ao atribuir duplicidade a este significante, a personagem-narradora problematiza tal conceito. Percebe-se uma oscilação por parte do enunciador entre testemunha da história de Zeca e testemunha de sua própria história. Considerando a hipótese de que, no passado, Zeca e o eu narrado fundiram-se em um mesmo ser, tem-se a explicação da biografia com característica de autobiografia. O problema reside no fato do autor-ficcional se colocar na posição de testemunha da sua própria história. Fica-se diante da presença do duplo. Ser testemunha da sua própria história pode significar que a personagem não a protagonizou, logo, não viveu. Nesta perspectiva, a problemática de gênero, biografia, autobiografia e ficção revela mais do que a junção entre eu e outro/externo, expõe a angústia da impossibilidade de conciliação entre os eus que se situam no interior do herói.

Neste contexto, a personagem considera-se uma sombra, sem luz própria e sem voz. Trata-se da sensação de “não-existência” mencionada por Rosset (1976). Diante da ideia de que somente existimos mediante o olhar do outro e de que existe mais de um ser em nós, pode ocorrer a dúvida em relação à existência real. O verbo “ilumina” contrapondo-se ao substantivo “sombra” remete à presença de dois entes distintos – um representante da sombra, o outro da luz. O discurso narrativo deixa clara a identidade da metáfora da sombra, conforme este fragmento: “sou apenas a sombra de planeta eclipsado”. No entanto, em relação à metáfora representada pela “luz” a estrutura não esclarece.

Efetivamente, Zeca seria a supracitada “luz” que ilumina a “sombra” na qual o narrador tornou-se ao longo da vida? Ou se trata de um desdobramento de personalidade em que o eu narrador seria a sombra e o eu narrado a luz? O exame do texto de Santiago tem nos demonstrado que, mesmo em face das inúmeras autodeclarações do narrador na condição de homodiegético, este se revela autodiegético em um plano profundo. Se por um lado, a personagem afirma escrever a biografia de Zeca, por outro, é sua própria vida e trajetória que vai se descortinando no decorrer do discurso narrativo. Por conseguinte, embora a estrutura tende a revelar que o narrador tenha sido relegado à sombra de Zeca (e, de fato, isso pode ser verdade), a análise macroestrutural nos remete a um conflito de maior proporção, a saber: aquele que se trava entre os dois eus do protagonista.

Não se pode ignorar a ironia presente no fragmento da página 270 do romance. Este é outro componente de duplicidade que acompanha o discurso. O sujeito da enunciação, conforme temos averiguado nesta análise, parece estar vivenciando um processo de epifania por intermédio de sua escrita. Assim, é possível que ele tenha mais a ver com esta produção

do que o eu narrado teria, ou, até mesmo, sua face está mais presente do que o perfil do sujeito supostamente biografado. Desta maneira, faz-se necessário desconfiar do comportamento excessivamente humilde, no qual o herói se coloca em determinados momentos do relato. Provavelmente, ele tem consciência de que sua posição de sombra vai, aos poucos, se dissipando, na medida em que o eu narrado desaparece e sua condição de eu narrador vai ocupando todos os espaços da composição artística.

Não obstante, pode-se dizer que na superfície Zeca é a Luz e o narrador a Sombra, entretanto, nos meandros da microestrutura tais personificações podem esconder relações mais complexas, conforme aquelas que se estabelecem entre a “Razão e a Imaginação”. A suposta sensação de “não-existência” do narrador pode ter sido despertada pelo olhar destemido de Zeca, porém esta se instalou na interioridade da personagem, no relacionamento entre o “duplo e o fantasma”. Para melhor pensar sobre tais implicações atentemo-nos nas palavras de Clément Rosset:

No fundo, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação. (ROSSET, 1976, p. 77)

Percebe-se, de acordo com as palavras do autor, que o narcisista, ao contrário do que se afirma o senso comum, sofre não por amar-se de forma excessiva, mas por não se amar. Isso ocorre, pois, na escolha entre si mesmo e seu duplo, ele escolhe aquela máscara que compõe a imagem vista pelo olhar do outro. Parece que o sujeito só se reconhece na sua imagem, que é vista por todos e não no seu eu profundo.

Assim sendo, o tom melancólico do narrador é reflexo de sua saída de si e encontro com outro/Zeca. Entretanto, é somente quando ele regressa a si novamente de posse do olhar impiedoso do amigo, que este vivencia o seu desdobramento. Se por um lado, o eu narrador é a luz que conseguiu clarear a sombra na qual o eu narrado se achava submergido, por outro, era justamente a sombra que era enxergada e admirada pelos outros, portanto, paradoxalmente, quem se achava às sombras era o próprio eu-narrador. Destruir uma imagem, no entanto, não deixa de ser um processo de autodestruição do eu. É na epifania do narrador que a atmosfera de melancolia ganha força:

Ao sobrepor a meu rosto a máscara do sujeito pesquisado eu fazia de conta que não era quem era. Como a uma vela acesa, era assim que eu depositava minha identidade falsa no altar da vida universitária. Em atenção à modéstia da oferenda depositada aos pés do santo venerado, ele me oferecia passe livre para circular entre a reitoria e o chefe do departamento, me liberava o alto-

falante a fim de impor a voz nas infundáveis reuniões da congregação e nas demandas a favor do aumento de salário e das melhorias trabalhistas. Era bem-visto e admirado pelos colegas e estudantes. (SANTIAGO, 2014, p. 270)

Neste trecho é possível notar o processo de desdobramento pelo qual passa a personagem de *Mil rosas roubadas*. A sentença “meu rosto” contraposta à “máscara do sujeito pesquisado” compõem a ideia de duplicidade no interior do herói-autor. Não obstante, o narrador divide seu rosto de uma máscara que precisara usar para conquistar sucesso na trajetória acadêmica. A tensão intensifica-se mediante a afirmação de que a identidade construída pelo pesquisador era falsa. Em troca dessa máscara por ele assumida, o protagonista conquistava status na vida acadêmica. Os significantes “aumento de salário” e “melhoria trabalhista” fazem alusão a certos ideais adotados pelo eu narrado, no que se refere à supervalorização de uma vida confortável que, no momento da enunciação o narrador parece questionar.

Com efeito, o escritor-ficcional parece ter vestido uma máscara como forma de sobrevivência, ao longo da sua vida profissional. É provável que tenha tido certo momento da vida madura que ele desejara tirar tal máscara; mas esta já se fazia inerente a sua pele e todos o conheciam daquela forma. O problema que parece desafiar o leitor, neste sentido, provém da sentença “depositava minha identidade falsa”. Diante de duas faces no interior do mesmo eu, como saber qual seria falsa e, qual seria verdadeira? Neste pormenor pode residir a importância da escrita operada pelo eu no processo de autoconhecimento. Além de revelar detalhes desconhecidos acerca do eu profundo, a escrita do romance traz à superfície o caráter sublime deste eu relegado à sombra.

Entretanto, o último período do fragmento traz a real revelação da recompensa conquistada pela personagem. Ao vestir sua máscara de profissional bem-sucedido, haja vista a realização em seu trabalho, o narrador obteve a condição de “bem-visto e respeitado pelos colegas e estudantes”. Relembrando as palavras de Rosset (1976), a respeito do fantasma e do eu, o sucesso profissional do protagonista leva-nos a perguntar de quem era sua preferência – da máscara ou do seu próprio rosto? O narrador se encantara pelo seu eu superficial, pois era este quem era conhecido, respeitado e admirado. Este era digno do olhar do outro, ao passo que o eu profundo vivia à sombra.

Rosset (1976, p. 64) afirma “não ser o outro que me duplica e sim, sou eu o duplo do outro”. Transpondo tal afirmação para análise do texto de Santiago, o real parece estar do lado do fantasma, pois o eu visto por todos é apenas uma máscara. Neste contexto, o eu profundo é o duplo do eu superficial. Diante desta complexidade o processo de escrita torna-se um perigo

iminente à existência do protagonista, uma vez que o eu da enunciação ao tomar conhecimento do outro vai aos poucos retirando a máscara cultivada por este no passado. Para melhor compreender este processo atentemo-nos às palavras de Rosset (1976):

E o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu 'duplo'. Matando-o, matará ele próprio, ou o melhor, aquele que desesperadamente tentava ser. (ROSSET, 1976, p. 64)

Em face das palavras do escritor notamos um paradoxo em relação ao movimento do herói-autor do romance em análise. No desdobramento de personalidade vivenciado pelo narrador, o eu narrador funcionaria como uma face dupla do eu narrado. O processo de escrita do narrador-escritor vai, de certa forma, matando o eu do enunciado, na medida em que tira sua máscara e constrói a identidade do eu da enunciação. Entretanto, no passado o eu narrado também matou o eu narrador impedindo seu aparecimento. O eu narrador sempre experimentou a sensação de não-existência devido a sua outra face sustentada na vida social. Mas na iminência de publicar seu romance tal sensação vai se intensificando, haja vista a morte próxima do eu do enunciado que culminará na sua própria morte. Este pormenor pode ser verificado no fragmento que se segue:

O que acontecerá comigo quando o coração se entregar a descoberto, nu, e todos enxergarem a natureza insana, persecutória e incontrolável do meu desejo? O que dirão aqueles que admiram minha dedicação aos estudos e à sala de aula? Deixarão de se interessar pelo espírito e pelas luzes? Vão vasculhar exclusivamente meu coração? (SANTIAGO, 2014, p. 275)

Neste momento da narrativa o herói-autor reflete em monólogo interior a respeito de como será sua vida após a publicação de *Mil rosas roubadas*. O que ocorrerá quando o eu profundo desmascarar o eu superficial. É sabido que quem conquistou a admiração e o respeito dos colegas e dos alunos foi o eu do enunciado, ao passo que este novo eu, sequer é conhecido socialmente. Os significantes “natureza insana, persecutória e incontrolável do meu desejo” trazem uma atmosfera de irracionalidade que em muito se contrapõe à expressão “pelo espírito e pelas luzes”. Será que ao conhecer este sujeito passional os alunos e colegas deixarão de admirar sua outra face? O último período do fragmento “vão vasculhar exclusivamente meu coração” traduz a ideia de morte do pesquisador e da razão, além do receio, outrora mencionado, de que o interesse por sua vida supere a apreciação de sua obra.

Com efeito, a morte do professor universitário “iluminado” pelos ideais pequeno-burgueses não teria que significar o nascimento do escritor-ficcional? Este pormenor, de

alguma maneira, não traria uma dose de satisfação íntima ao herói-autor? O tom de melancolia que perpassa o discurso narrativo evidencia uma ideia contrária – quanto mais o processo de desconstrução do eu narrado avança e o eu narrador constrói a sua face, mais melancólica vai se tornando a narrativa *Mil rosas roubadas*. Se o eu narrado queria ser desesperadamente o eu narrador para poder ser mais bem-visto aos olhos de Zeca, o eu narrador também precisava desesperadamente ser o eu narrado para garantir sua subsistência.

A esta altura da reflexão, o leitor pode pensar que estamos desviando do foco proposto, a saber – observar o relacionamento entre Zeca e o narrador -, porém compreende-se, mediante o processo de desdobramento de personalidade vivenciado pelo narrador, a postura de Zeca como mediadora do conflito entre os dois eus do protagonista. À vista disso, passemos a olhar com maior atenção como este fator se deu na construção do romance de Santiago.

4.2 A saída de si e o encontro com o outro

Para construir o universo diegético de seu romance, o protagonista de *Mil rosas roubadas* enfrentou inúmeros obstáculos. Sabe-se que o processo de criação literária não é uma tarefa fácil, no entanto, mediante a proposta biográfica ou autobiográfica os desafios podem ser maiores. Vimos no capítulo anterior o confronto que se estabeleceu na psique do herói-autor entre a razão e a imaginação, ou entre o historiador e o ficcionista. Escrever uma biografia pressuporia a reconstrução das memórias reais. Entretanto, quando o narrador se via diante de sentimentos nunca compreendidos em relação ao amigo Zeca e, sobretudo, em relação a si mesmo, a imaginação precisava surgir para compor as lacunas deixadas pela razão.

Na construção do herói foi necessário um movimento de saída de si. Neste percurso, o encontro com o olhar de Zeca fez com que o protagonista regressasse a si transformado em dois entes distintos. Tal acontecimento proporcionou um reconhecimento de um eu profundo e um eu superficial no interior do autor-ficcional. Dessa forma, com seu olhar perscrutador Zeca pode ser considerado o mediador entre o encontro dos dois eus do narrador. Todavia, faz-se necessário investigar como se estabeleceu a relação entre os dois amigos e de que forma Zeca se fez tão importante na trajetória do narrador.

Conforme foi mencionado, o primeiro período do romance de Santiago já traz consigo a tensão do narrador no desejo de uma vida inteira de ser biografado por Zeca: “Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele”. (SANTIAGO, 2014, p. 7) O discurso narrativo inicia-se com o narrador diante do leito de morte de Zeca, lamentando o fato de

ninguém tê-lo conhecido melhor que o amigo, portanto, somente este poderia biografá-lo. Este pormenor provoca certo estranhamento no leitor que pode experimentar a impressão de que o herói-autor sofre mais pela perda do biógrafo do que do amigo. As inúmeras anacronias e anisocronias, contudo, demonstram outros sentimentos por parte do protagonista.

Com efeito, a forma pela qual o narrador-escritor opta contar sua trajetória em comum com Zeca é o fluxo de consciência. Se no primeiro período do texto o narrador encontra-se amadurecido, no momento da enunciação, no próximo período ele já realiza analepse e retoma o tempo do enunciado, lembrando o momento em que conhecera Zeca, em 1952. O discurso narrativo, assim, é situado em um tempo e espaço: Minas Gerais, entre os anos de 1952 a 2010 – momento em que se deu a morte de Zeca. São 58 anos de trajetória em comum. Apesar da marcação precisa no plano diegético, o discurso narrativo não segue a ordem linear. A presença do fluxo de consciência traz a impressão de que a diegese é transformada em discurso impregnada pela fragmentação das memórias do narrador.

O estilo é dialético. Aparentemente, o narrador-escritor vai sistematizando suas reflexões acerca do passado. Por conseguinte, ao mesmo tempo em que suas lembranças se encontram no tempo do enunciado, suas reflexões lançam-no ao tempo da enunciação. Tem-se a impressão de que, enquanto o narrador retoma o tempo do enunciado e deixa suas lembranças contarem sua história com Zeca, ele aproxima-se mais da proposta de biografia. Quando salta ao tempo da enunciação e mergulha em reflexões profundas sobre os desentendimentos do passado, seu romance torna-se autobiográfico. Todavia, mesmo quando no momento em que reflete sobre si mesmo, Zeca parece funcionar como estopim para todos os sentimentos vivenciados pelo protagonista. Atentemo-nos ao fragmento que se segue:

Sem a escrita do amigo e cúmplice, minha vida é mero contrapeso na balança do açougueiro com ambição de capitalista primitivo. Minha carne não é de primeira, mas por ser contrapeso vale como se de primeira. Bem acima do preço da tabela.

Graças ao olhar dele, a carne de segunda ou de terceira, gordurosa ou muxibenta, minha carne de professor universitário aposentado vira filémignon. Quarenta por cento de proteína, doze por cento de ferro, zero por cento de gordura. (SANTIAGO, 2014, p. 34)

Neste trecho do romance, o herói-autor encontra-se no tempo da enunciação, refletindo acerca de como seria caso Zeca tivesse escrito sua biografia. As sentenças “carne de segunda ou de terceira”, bem como os significantes “gordurosa” e “muxibenta” metaforizam o próprio sujeito da enunciação. Em vez de ser humano, ele se descreve como carne de segunda ou de terceira que se relaciona diretamente com sua condição de professor universitário

aposentado. Existe uma condição, contudo, para que essa carne de má qualidade vire filé-mignon: o olhar de Zeca. O fragmento sustenta-se por forte carga irônica. Se em diversos momentos do relato o enunciador rememora certa atitude hostil e depreciativa de Zeca, no que tange a sua forma de vida, como seria possível que o olhar do amigo transformasse sua carne muxibenta em filé-mignon? Ao nível superficial, o analista pode compreender que a conquista da biografia escrita por Zeca iria transformar para melhor a vida do narrador, uma vez que lhe atribuiria importância e sentido. A imersão na profundidade da escrita metafórica do autor-ficcional pode demonstrar, contudo, que a carne gordurosa do professor aposentado vira filé-mignon no processo de sistematização da escrita do romance. Neste percurso, além da epifania vivenciada pelo eu do presente, ele ainda tem a oportunidade de consolidar-se como artista e, quem sabe, superar a grandeza do “Super-Zeca”. Deste modo, concorda-se com o narrador a respeito da informação de que o olhar de Zeca é responsável por sua mudança. Este pormenor não ocorrera, todavia, porque a admiração que Zeca sentira por ele era tão grande que refletiria em seus olhos uma imagem superior à realidade. Com efeito, é provável que semelhante transformação tenha ocorrido no momento em que o eu do presente mergulhou nas lembranças e encontrou o olhar de Zeca novamente. Este olhar trouxe descobertas que, aparentemente, no passado ele preferira ignorar. Em vista disso, por intermédio do olhar do amigo o autor compreendeu o lugar que ocupara no passado e encontrou material para a escrita do romance. Desta escrita pode resultar a transformação do eu. A ironia reside no fato do enunciador fazer crer que a biografia escrita pelo outro superestimaria sua vida, quando, provavelmente, estas autodepreciações foram despertadas por parte deste outro.

As imagens com que o narrador descreve a si mesmo contêm significantes com significados depreciativos e até mesmo agressivos como fruto da compreensão do eu narrador que, no momento do enunciado, apresentava uma visão diferenciada sobre si mesmo. Mediante este discurso autodepreciativo e agressivo, no entanto, é possível afirmar que o eu narrador considerava seu amigo superior a ele? Se tal resposta for afirmativa, como a personagem lidou com tal sentimento?

Neste ponto é necessário esclarecer certos pormenores da relação entre os dois rapazes. O discurso narrativo revela uma forte paixão do narrador pelo seu amigo Zeca. Todavia, tal sentimento nunca foi consumado, conforme se pode observar neste trecho do romance: “[...] gostávamos de sentir a volúpia do adeus como se fôssemos dois amantes – e nunca o fomos”. (SANTIAGO, 2014, p. 13) Se, em inúmeros trechos do romance, é possível notar a paixão que o narrador nutriu por Zeca; não obstante, temos a informação de que eles

nunca foram amantes, pode-se inferir que Zeca não correspondeu ao sentimento do protagonista da forma que ele esperava:

Diante de alvo animado ou inanimado a ponta dos dedos e a palma das mãos recusam o precavido meio-termo. Avançam. Dobram o corpo e o esticam. De braços abertos, os carinhosos se atiram. Ao menor sinal de divergência do outro, a exigir moderação ou a frustrar o excesso de confiança, braços, dedos e palma das mãos dão marcha a ré. [...] o desinteresse expresso pelo outro ou o alheamento manifestado pelo objeto entrevisto os abatem como flecha mortal disparada do além. Se fosse possível carinhosos morreriam no ato. Como não é possível, morrem de vergonha, põem o rabo entre as pernas e se transformam em raivosos. Vão-se embora com o rosto impetuoso e a respiração afogueada, que os encorajavam e os fortaleciam. (SANTIAGO, 2014, p. 96)

O sentimento de afeição e de amor é descrito de modo figurativo, metonimizado nas partes do corpo – palma das mãos, dedos, braços, cujos gestos descritos revelam o modo como o protagonista percebe a atmosfera entre ele e o amigo. Os verbos que apresentam os gestos - “avançam, atiram e abatem” no presente do indicativo - trazem uma atmosfera de agressividade que, paradoxalmente, em muito pode traduzir a relação amorosa. Tal descrição, encenada pelo corpo, revela que os carinhosos são frustrados pelo olhar do outro, como se fossem abatidos. Após a morte da ilusão romanesca, eles precisam recalcar tal sentimento, logo, o desejo transforma-se em raiva de tudo aquilo que o outro representa.

Neste fragmento da página 96 nota-se uma atmosfera tensa que ultrapassa a melancolia verificada ao longo do texto. O escritor-ficcional retrata o sentimento que acompanha a experiência de frustração amorosa como algo capaz de matar metaforicamente o sujeito. Neste contexto, os sentimentos parecem digladiarem no interior deste trecho: amor, paixão, desejo, frustração, vaidade, humilhação, vergonha, raiva. Provavelmente, tenha sido difícil ao eu narrado, tendo em vista certa consciência elevada sobre si mesmo, experimentar a recusa por parte de seu objeto amoroso. É interessante observar com atenção, no entanto, a sentença “se transformam em raivosos”. Os carinhosos que enfrentam a recusa do amor do outro, que naturalmente metaforizam Zeca e o narrador, são tomados de raiva após a humilhação sofrida. Este pormenor pode fornecer pistas acerca da necessidade do processo de escrita pelo autor-ficcional.

Retornando a Moreira (2009), a constituição do eu encontra-se presente nas escolhas frustradas de objeto. A negação do outro em ser possuído deixa marcas de sua presença na composição do eu, por intermédio da identificação. As perdas que o eu vai colecionando ao longo da vida, compõem marcas que despedaçam sua imagem totalizante, paradoxalmente, ao

colar tais pedaços cria-se o eu. Além disso, ao falar do par “sadismo/masochismo”, citando Freud, a autora pondera que a dor é agradável ao masochista, pois lhe remete à satisfação sexual. Transpondo tais informações ao fragmento do texto literário citado anteriormente, infere-se que ao ver seu desejo frustrado pelo objeto amoroso, o eu-narrado foi, aos poucos, se desfazendo em pedaços ao longo da vida. No passado, porém, insistiu em conservar sua face idealizada, relegando a Zeca a posição de duplo do seu eu. Talvez tal postura seja fruto de uma suposta tentativa de amenizar a dor advinda da negação por parte do outro. O problema se intensifica no decorrer da escrita do narrador-escritor, haja vista, a informação de que mesmo sendo rejeitado e, certas vezes, até humilhado pelo amigo, o narrador permaneceu ao lado de Zeca até o momento de sua morte. Este pormenor demonstra certo masochismo por parte do herói, que, em hipótese, pode ser justificado pela aproximação da dor ao sentimento de satisfação sexual que a personagem jamais experimentara ao lado de Zeca.

Não obstante, retomando a ideia de “castração” discutida por Moreira no mesmo texto, pode-se inferir que semelhante experiência psíquica fora experimentada pelo eu narrado no momento do enunciado. A sensação de perda do objeto de desejo evidencia-se na relação entre os amigos. Embora Zeca estivesse sempre ao lado do narrador, desde o primeiro encontro em 1952, sua ausência se fizera latente no momento em que recusara o amor do autor-ficcional. É no momento de vivência da “castração” que o eu abre caminho para a alteridade e adquire a percepção da presença fundamental do outro em sua vida. Com efeito, tal experiência do passado parece ter sido tênue, no que diz respeito à castração, sendo esta sistematizada, de fato, no momento da morte de Zeca no leito do hospital.

Eis, assim, os sentimentos que envolveram a história do narrador e de Zeca. Provavelmente, o herói-autor ao conhecer o amigo em 1952 foi tomado de paixão e acreditou que Zeca pudesse corresponder aos seus sentimentos. Mediante a recusa do outro, o desejo foi frustrado e, conseqüentemente, transformado em outro sentimento. É neste pormenor que se encontra a ambivalência de sentimentos que perpassam a psique do protagonista. No decorrer do discurso narrativo a percepção do narrador em relação ao Zeca vai evoluindo. Neste contexto, tem-se a revelação de sentimentos paradoxais. A respeito da ambivalência de sentimentos que perpassam o sujeito, vejamos as palavras de Sigmund Freud, em *O mal estar na civilização*:

Evidentemente, estou falando da modalidade de vida que faz do amor o centro de tudo, que busca toda satisfação em amar e ser amado. Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós: uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca de felicidade. [...] O lado fraco dessa

técnica de viver é de fácil percepção, pois, do contrário, nenhum ser humano pensaria em abandonar esse caminho de felicidade por qualquer outro. É que nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor. Isso, porém, não liquida com a técnica de viver baseada no valor do amor como um meio de obter felicidade. (FREUD, 1930, p. 13)

Os estudos psicanalíticos demonstram que o indivíduo espera obter felicidade na vida e neste estado permanecer. Neste fragmento, Freud afirma que uma das formas de tentar a obtenção da felicidade é a descoberta de satisfação do amor sexual. Este caminho, porém, é ambivalente, visto que se por um lado ele pode proporcionar a mais intensa possibilidade de prazer, por outro nunca nos encontramos tão tristes e desamparados quando perdemos, ou simplesmente não obtemos nosso objeto amoroso. Não obstante, de acordo com o escritor, mesmo em face desse perigo, o sujeito não desiste dessa modalidade de busca de felicidade.

Em *Mil rosas roubadas*, é possível perceber semelhante fenômeno no que se refere ao protagonista. A personagem almejou a felicidade enveredando-se pelo caminho do amor, entretanto, foi frustrada pelo desinteresse do outro. Nessa relação amorosa não concretizada do narrador pode residir o tom melancólico, irônico e por vezes agressivo de seu discurso narrativo. Intensificando semelhante reflexão pode ser que o próprio romance *Mil rosas roubadas* tenha como sustentáculo o sentimento do protagonista em relação a Zeca.

Faz-se necessário refletir, contudo, a respeito da natureza profunda dos sentimentos do narrador após a suposta recusa de Zeca. A admiração do protagonista pelo amigo dissipou-se? Com a escrita de *Mil rosas roubadas* o narrador quis demonstrar as melhores qualidades do amigo, ou ressaltar seus principais defeitos? Provavelmente, a admiração não tenha cessado mediante a recusa do afeto, tampouco o narrador pensara em escrever a biografia de Zeca como forma de vingança pela sua desilusão amorosa. Mas o fato é que remontando as lembranças do passado, o eu narrador não escapa à reflexão. Tal atitude reflexiva traz à superfície certos comportamentos do amigo que, no passado, ele não compreendera, ou simplesmente, não quisera compreender numa tentativa desesperada de conservar a única relação possível com Zeca – a amizade.

Quando o eu narrador retorna ao tempo do enunciado e se vê novamente diante de algumas palavras e atitudes de Zeca, ele encontra-se, naturalmente, amadurecido, portanto, mais experiente. Dessa forma, torna-se inevitável a presença de um misto de ironia, melancolia e até mesmo agressividade por parte deste herói-autor. No momento em que um sujeito amadurecido relembra seu passado em comum com alguém que lhe foi especial, e percebe que este nem sempre fora tão amável conforme supôs no passado, é natural que seus

sentimentos ganhem tons mais austeros. A respeito dessa relação conflituosa, vejamos esse trecho do romance de Santiago:

Admiro como nossa amizade sobreviveu às suas dicas realistas sobre a precariedade do monumento que eu construía vinte e quatro horas por dia, todos os dias, e a que dava o nome pomposo de Minha Vida. Se nossa amizade sobreviveu às indiretas é porque as farpas eram silenciosas e reverentes, embora muitas vezes, caso houvesse ouvinte ou espectador no pedaço, elas assumissem o tom quase imperdoável de gozação ferina e impiedosa. Suas indiretas eram silenciosas e reverentes, descubro tardiamente. (SANTIAGO, 2014, p. 262)

Neste trecho do romance o eu narrador encontra-se em um momento de epifania em relação ao passado em comum com Zeca. Fica surpreso ao ver como tal amizade sobrevivera aos comentários sutilmente agressivos do amigo. Os significantes “Minha Vida” com letra maiúscula trazem um tom de ironia ao discurso do narrador que tem sua carga completada pelos pares “precariedade do monumento” e o adjetivo “pomposo”. Neste contexto, o eu narrado acreditava que construía sua vida como um monumento sólido – uma vida de sucesso profissional. O discurso torna-se tenso mediante os adjetivos “silenciosas e reverentes” contrapondo-se com “gozação ferina e impiedosa”. Aparentemente, quando os rapazes estavam sozinhos, Zeca utilizava-se de indiretas sutis para desconstruir o “monumento” cultivado pelo narrador. Em contrapartida, diante de alguma “plateia”, o protagonista era cruelmente ridicularizado.

Sabe-se que em se tratando de um narrador autodiegético que narra sob apenas um ângulo de visão, há, por vezes, que se desconfiar da postura desta personagem, haja vista que este não cede em nenhum momento o ponto de vista; só é dado ao narratário o conhecimento dos resultados de sua percepção. Desta maneira, conhecemos através do olhar do narrador um traço importante da personalidade de Zeca – ele agia com pouca consideração em relação ao seu melhor amigo. O discurso narrativo nos mostra que Zeca apresentava personalidade difícil. Este pormenor é passível de ser averiguado neste fragmento: “Julgava-me um patinho feio [...] ‘Um professorzinho de merda’, não escondia dos íntimos o apodo pejorativo, embora o escondesse de mim. Soube do apodo por terceiro.” (SANTIAGO, 2014, p. 176)

Faz-se relevante ressaltar o comportamento dúbio de Zeca: diante de seu grande amigo ele é sutil nas críticas, ao passo que quando está às voltas de outras pessoas, tende a desmoralizar o outro. Este traço peculiar revela muito sobre a personalidade do amigo do narrador. Nota-se certo desvio de caráter por parte da personagem, visto que, caso as críticas se limitassem à particularidade de ambos, poderia supor que Zeca almejava apenas contribuir

com o amadurecimento do herói-autor. O problema surge quando nos atemos à oração “caso houvesse ouvinte ou espectador no pedaço”. As críticas tornavam-se cruéis, na medida em que a plateia crescia. Caso este pormenor não seja apenas impressão do narrador, fazemos a inferência de que Zeca sentia prazer em humilhar seu amigo e ostentar sua suposta superioridade, uma vez que o sujeito humilhado permanecia ao seu lado e, aparentemente, dependia de tais indiretas e farpas para a subsistência.

Mas esta suposta atitude pouco amistosa de Zeca para com seu amigo gerou no herói-autor outros sentimentos além do amor e da admiração? Qual era a natureza profunda dos sentimentos do narrador em relação a Zeca? O discurso narrativo demonstra, assim como no fenômeno de desdobramento de personalidade outrora mencionado, certa ambivalência de sentimentos por parte do narrador. Com efeito, se foi possível através da análise textual depreender o mesmo ser dividido em duas faces distintas, é possível que semelhantes faces apresentem sentimentos e desejos diferenciados. Dessa forma, atentemo-nos ao fragmento a seguir remetendo às ideologias do eu narrado:

Eu o instruíra todo o tempo sobre minha vida e, indiretamente, sobre a vida que compartilhamos. E tanto mais o instruía, tanto mais crescia minha delirante admiração por ele, cujas raízes tortuosas se alimentavam no solo do amor impossível ou da amizade. (SANTIAGO, 2014, p. 23)

Nesse fragmento, o herói-autor relembra certas atitudes do eu do enunciado. No passado, o eu narrado apresentava todos os pormenores de sua vida na esperança de que no futuro Zeca o biografasse. Vemos no adjetivo “delirante” acompanhado do substantivo “admiração” a profundidade dos sentimentos do eu do enunciado em relação ao amigo Zeca. Não obstante, quanto mais o autor-ficcional esperou ser biografado um dia por Zeca, mais ele quis mostrar ao suposto biógrafo o seu valor. Mais adiante, o substantivo “amor”, ao lado do adjetivo “impossível”, fornece a pista do motivo da admiração do protagonista conquistar o status de “delirante”. Era delirante, possivelmente, pois se sustentava no solo da impossibilidade de ser correspondida pelo objeto amoroso. O substantivo “raízes” acompanhado do adjetivo “tortuosas”, neste contexto, reforça a ideia de impossibilidade, no que se refere à realização do sentimento do narrador. Se as raízes de semelhante sentimento já nasceram tortas, dificilmente este teria probabilidade de concretização. O problema é que, quanto mais o outro se fazia imprescindível na sua vida, mais sua admiração absurda, devido à impossibilidade de ser correspondida, crescia no interior do protagonista. Clement Rosset (1976) afirma que se um acontecimento surpreende uma expectativa é porque a expectativa é

culpada e o acontecimento inocente¹⁶. O engano não é da parte do acontecimento e sim da expectativa.

De posse de tal afirmação da personagem no que se refere a sua “admiração delirante” por Zeca faz-se necessário o seguinte questionamento: a esperança profunda do narrador em relação ao amigo consistia de fato na conquista da almejada biografia? A estrutura do romance nos fornece, por meio de uma narrativa repetitiva¹⁷, conforme Genette (1979), a ideia de que o narrador queria imensamente ser biografado por Zeca. A microestrutura, no entanto, por vezes esconde alguns meandros da macroestrutura. Sabe-se que para que um indivíduo biografasse o outro é necessário um conhecimento completo sobre este, o que implicaria na observação atenta. Semelhante contemplação cuidadosa pode despertar vários sentimentos por parte do observador: pode-se passar a admirar, por exemplo, certos traços da personalidade do observado. Vale lembrar que é comum o sentimento de admiração do biógrafo por seu biografado.

Ao retornar ao significado profundo do adjetivo delirante no contexto narrativo, percebe-se que o escritor não utiliza tal significante aleatoriamente. Além da admiração do narrador por Zeca ser delirante, porque não podia ser correspondida, pode haver nesta palavra certa carga irônica que compõe a compreensão daquilo que surge de um nível macroestrutural. Nesta perspectiva, o analista deve desconfiar de tal adjetivo, uma vez que ele pode remeter ao caráter insano que, certas vezes, acompanha o discurso do narrador. Se a admiração do escritor pelo amigo era delirante em que mais o enunciador delira? Pode-se admitir a possibilidade de parte de seu relato estar sustentado pelos delírios consequentes de sua admiração pelo suposto biografado. Neste percurso, mais uma vez o herói põe em xeque o gênero de sua escrita, bem como a confiabilidade de seu relato.

Dessa forma, é possível que o narrador tenha almejado desesperadamente a escrita de sua biografia na esperança de que tal escrito pudesse revelar a admiração de Zeca por sua vida e trajetória. Esta hipótese é passível de ser inferida neste fragmento: “Não poderá mais esclarecer aquela antiga e velhíssima dúvida [...] que fica encaramujada num canto da memória [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 12) Embora a estrutura não esclareça em que consistiria a “antiga e velhíssima dúvida” mencionada pelo narrador, é possível inferir que tal dúvida

¹⁶ “Se é verdade que o acontecimento surpreendeu a expectativa ao mesmo tempo em que a satisfazia, é que a expectativa é culpada, e o acontecimento inocente. O logro não está, então, do lado do acontecimento, mas do lado da expectativa. A análise da expectativa frustrada revela que, na verdade, inventa-se, paralelamente à percepção do fato, uma ideia espontânea segundo a qual o acontecimento, ao se realizar, eliminou uma outra versão do acontecimento, aquela mesma que precisamente se esperava.” (ROSSET, 1976, p. 24)

¹⁷ Conforme vimos no capítulo 1, para Genette em *O discurso da narrativa*, quando se conta várias vezes no discurso aquilo que ocorrera uma única vez na diegese, tem-se a narrativa repetitiva.

seja em relação aos reais sentimentos que Zeca nutriria por ele no passado. Neste contexto, a personagem-narradora parecia ter dúvidas acerca da profundidade dos sentimentos de Zeca, mesmo em face de suas palavras ásperas a respeito da forma como o protagonista conduzia sua vida. Sendo assim, a escrita da biografia por Zeca poderia trazer à luz certos sentimentos nunca compreendidos e, na melhor das hipóteses, revelar algum vestígio de amor por parte do amigo. Considerando tal prognóstico, a escrita da biografia significaria muito mais do que a possibilidade de realização pessoal – um mérito social e acadêmico – mas a salvação de uma vida construída sobre a frustração e o recalque. No intuito de direcionar o olhar ao sentimento do eu narrador, vejamos o seguinte fragmento:

Já não sou o único manquitola, somos os dois.
 Justiça cega? Ironia do destino? Tarda mas não falha? Quem com ferro fere,
 com ferro será ferido. Podem ser levantados à exaustão todos os lugares-
 comuns da repetição do ato, que se volta contra o agressor, e irmana na dor o
 assaltante ao assaltado. [...] Compreenda de maneira terra a terra a situação
 desesperadora. Compreenda-a no marco zero onde os bons sentimentos de
 admiração e de amizade reganham o reino dado como perdido:
 Zeca significou para mim o que Roberto significa para ele. (SANTIAGO,
 2014, p. 241)

Neste fragmento do romance o herói-autor insere uma narrativa de segundo grau – nível metadieético – e informa ao narratário sobre a chegada de um terceiro elemento na sua trajetória em comum com Zeca. Neste seguimento, a narrativa demonstra que Zeca sente-se arrebatadamente atraído por Roberto tão logo este surge em cena: “Notei a força exclusiva da atração pelo Roberto no modo diferente como passou a se distanciar de mim.” (SANTIAGO, 2014, p. 237) Zeca experimenta uma sensação de forte paixão pela nova personagem, no entanto, o discurso demonstra que o sentimento não encontra reciprocidade: “Não há melhor maneira de eu me reconciliar com Zeca que reencontrá-lo hoje no antigo lugar do bloqueio sentimental e da frustração amorosa [...]”. (SANTIAGO, 2014, p. 240)

É interessante esclarecer que a narrativa é de nível metadieético, não porque o narrador afirma que Roberto não é uma personagem muito importante na biografia de seu amigo: “Roberto não é personagem tão importante na biografia” (SANTIAGO, 2014, p. 236) A narrativa é de segundo grau, pois desvia parcialmente do foco central, a saber: a história do narrador e de Zeca. Efetivamente, ao nível superficial o escritor-ficcional afirma que a nova personagem não apresenta tanta importância ao relato; todavia, é por meio de seu aparecimento que os sentimentos outrora mascarados por parte do enunciador invadem o plano ostensivo do discurso. Em seguida, tem-se a informação de que Roberto é “jogador reserva”: “Roberto é jogador reserva que entra em campo quando o placar final está definido”.

(SANTIAGO, 2014, p. 236) Nesta perspectiva, o eu narrador parece ter compreendido, por meio da maturidade, bem como do processo de enunciação, que não foi a presença de Roberto na vida de Zeca que o impediu de corresponder aos sentimentos do eu do passado. Aparentemente, Zeca jamais teria amado o herói, com ou sem a chegada de Roberto. Por outro lado, se, no tempo do enunciado, Roberto não tivera tanta importância para determinar a relação entre os protagonistas, no tempo da enunciação ele pode ter trazido à tona os sentimentos mais inconfessáveis do escritor.

Observando as expressões “manquitolá”, “justiça”, “com ferro será ferido”; “agressor”, “dor” e “assalto”, acreditamos ser possível que o fragmento repleto de palavras semanticamente tristes ou negativas traz para a estrutura uma atmosfera que vinha sendo anunciada no decorrer da narrativa, mas que se ocultava no plano macroestrutural. Remetendo ao relacionamento entre Zeca e Roberto, o narrador deixa aflorar alguns sentimentos que pareciam recalcados ao longo do tempo: amando Roberto e não sendo correspondido por este, Zeca tornou-se tão manquitolá quanto o narrador, que passou a vida sendo ferido com ferro, sendo assaltado em seus sentimentos, sofrendo assim uma dor atroz. Dessa forma, a justiça foi feita ao agredido que teve a sinistra felicidade de ver seu agressor sofrendo e, principalmente, pode aproximar-se muito mais de si pela agressão sofrida em comum.

Aqui se pode perceber o paradoxo vivenciado pelo herói moderno deflagrado por Lukács¹⁸ (2000). Ao longo dos setenta anos de vida, o narrador precisou fazer diversas escolhas, como, por exemplo, levar adiante um relacionamento que aparentemente lhe fizera muito mal. Com seu destino nas suas mãos e não nas mãos dos deuses e, conseqüentemente, exercendo o direito da escolha e da liberdade tão aclamadas pelos ideais iluministas, ninguém avisou à personagem de que as decisões tomadas lá atrás, na juventude, não traziam nenhuma garantia de sucesso no futuro, tão pouco nenhuma promessa de felicidade.

Dessa forma, o desdobramento de personalidade vivenciado pelo escritor-narrador revela também um desdobramento sentimental que foi construído ao longo do tempo entre os dois eus distintos de *Mil rosas roubadas*. O eu narrado amou Zeca de uma forma sincera e autêntica. Por consequência, aturou seu humor ácido que beirava ao desrespeito ao longo de várias décadas. Aturar o desrespeito e o desamor do objeto amoroso, entretanto, pode ser apenas uma estratégia psíquica para não perdê-lo por completo, não significando a ausência da mágoa. Aparentemente, o acúmulo da dor mediante a recusa conduziu o eu do enunciado a

¹⁸ Nos capítulos anteriores, mencionamos as ideias defendidas por Lukács em *A teoria do romance* a respeito do herói-problemático. Este seria o herói do romance que se difere do herói épico, pois precisa fazer escolhas e vive em um mundo abandonado por Deus.

chegar transformado, ou desdobrado em outro sujeito no tempo da enunciação. Neste momento de epifania é que o narrador alcança a compreensão acerca da natureza profunda de seus sentimentos. Para melhor refletir sobre estas implicações convidemos Freud, no texto *O mal estar na civilização*, à discussão, momento no qual o estudioso argumenta a respeito de um suposto instinto de agressividade que se apresentaria de forma natural no ser humano:

O elemento de verdade por trás disso tudo, elemento que as pessoas estão tão dispostas a repudiar, é que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. [...] Em circunstâncias que lhe são favoráveis, quando as forças mentais contrárias que normalmente a inibem se encontram fora de ação, ela também se manifesta espontaneamente e revela o homem como uma besta selvagem, a quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho. (FREUD, 1930, p. 29)

Neste fragmento de *O mal estar na civilização*, Freud argumenta a respeito da necessidade, inerente à espécie humana, de lançar sua agressividade introjetada ao exterior. Neste contexto, o psicanalista revela um sujeito que em circunstâncias favoráveis - quando o superego não consegue atuar sobre o ego – traz à superfície de sua psique toda a barbárie outrora refreada pelo processo de civilização. Com efeito, tal personalidade selvagem não apresenta nenhuma consideração com outros indivíduos de sua espécie. Semelhante ideia vai ao encontro do desdobramento de personalidade, o qual tem sido discutido neste trabalho. Muitas vezes, é possível notar um mesmo eu dividido em duas faces diferenciadas. Provavelmente, uma face trata-se daquela domada pelo superego,¹⁹ já a outra encontra-se tomada pelas exigências do id.²⁰

Todavia, as palavras de Freud acerca dessa “besta selvagem” relacionam-se com o herói-autor de *Mil rosas roubadas?* Em que medida um sujeito erudito, professor universitário, pode apresentar agressividade em certos comportamentos? Para Freud (1930),

¹⁹ Freud (1930) indaga acerca dos meios que a civilização utiliza para conter a agressividade do sujeito. Infere-se, assim, que tal agressividade é introjetada, ou internalizada. É enviada de volta ao lugar de onde proveio. Assumida por uma parte do ego, esta parte coloca-se como um superego que, sob forma de consciência, está preparado para agir contra o ego, com a mesma agressividade que ele costuma agir com os outros. Sendo assim, infere-se que o superego seja a própria consciência.

²⁰ Para Freud (1930), o ego se mostra como algo autônomo e distinto. No entanto, esta aparência é enganadora, pois ele é continuado para dentro, sem nenhuma demarcação nítida, por uma entidade inconsciente a que se denomina de id. Deste modo, o id pode ser considerado o inconsciente.

nenhum aspecto caracteriza tão bem a civilização do que sua estima relacionada às elevadas atividades mentais do homem. As atividades intelectuais e artísticas, bem como a capacidade de elaborar excelentes raciocínios são bem preciosos conquistados pela civilização. Ademais, no mesmo texto de Freud, o autor argumenta acerca da possibilidade de um instinto domado pelo superego ser “economicamente recompensado”²¹. Caso este processo psíquico não aconteça, sérios distúrbios podem decorrer a partir deste ponto. Em síntese, se uma dada pulsão trazida pelo id até o terreno do ego for silenciada pelo superego, o ego precisará recompensar esta frustração. Por este ângulo, infere-se que a energia seja retirada de um dado lugar e posta em outro²² e, assim, o ego pode sentir-se recompensado e escapar de certos distúrbios psíquicos. Dessa forma, é possível levantar a hipótese de que o ego do narrador precisou recalcar seu desejo amoroso em relação a Zeca, este sentimento, por sua vez, precisou ser economicamente recompensado, transferindo o foco da realização amorosa ao sucesso profissional e intelectual. Neste contexto, um pesquisador, iluminado pelo espírito das luzes, supostamente, deveria ter dominado sua pulsão destrutiva em relação ao outro.

Vimos, no entanto, na reflexão do eu narrador que Zeca parece não tê-lo poupado de sua sinceridade agressiva ao longo dos anos. Por seu lado, o herói-autor parece ter compensado sua pulsão agressiva, adormecida ao longo da vida, com sua atividade intelectual. No entanto, a decisão da escrita da biografia levou seu eu a sair de si e ir buscar o conhecimento profundo do outro. Estando no interior deste outro, ele pôde também se enxergar por este olhar diferenciado. Neste processo, a atitude reflexiva tornou-se inevitável e, assim, ao regressar a si para a sistematização da diegese em discurso narrativo, o eu narrador precisou trazer à luz seus mais inconfessáveis sentimentos.

Deste modo, o leitor se vê diante dos significantes “manquitolá”, “ferro”, “fere” e “ferido” em meio ao discurso erudito e metafórico do narrador-escritor. Trata-se de um reflexo da pulsão destrutiva que se encontrava adormecida no eu narrado que por sua vez não tinha força para confrontá-la. Quando o eu da enunciação mergulhou no mais íntimo da psique do outro/Zeca e do outro/eu narrado finalmente encontrou sentimentos que em muito pareciam se distanciarem de sua personalidade erudita. Para o eu narrado, o sofrimento de Zeca em face da desilusão amorosa em relação a Roberto foi um momento prazeroso em meio

²¹ Segundo Freud (1930, p. 22), “[...] é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação [...] de instintos poderosos. [...] Não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Não se faz isso impunemente. Se a perda não for economicamente recompensada, pode-se ficar certo de que sérios distúrbios decorrerão a partir de tal processo.”

²² Nesta perspectiva, é possível estabelecer analogia com os argumentos de Cimet Rosset (1976), a respeito da ilusão. Neste contexto, é mencionada a técnica do ilusionista em transferir o acontecimento real para outro ponto, enquanto o espectador foca no elemento de ilusão.

a sua vida de frustração e melancolia. Nessa mesma linha, atentemo-nos aos seguintes fragmentos:

Neste exato momento, espelho-me no amigo que ama sem ser amado, assim como eu o venho levando a se espelhar em mim. Colo-me a ele e o leio como leio a mim mesmo. Ele se cola em mim e me lê como leitor de si mesmo.

[...]

Identificamo-nos um ao outro, sabendo também que na infelicidade do outro não há espaço para mim e que na infelicidade minha não há espaço para o outro (SANTIAGO, 2014, p. 242-243)

Este trecho revela um momento da enunciação, no qual o narrador reflete sobre seu relacionamento com Zeca após a chegada de Roberto em suas vidas. Os significantes “espelho-me” e “colo-me” trazem uma ideia de proximidade. Talvez a desilusão amorosa vivenciada por ambos os tenha unido. Em contrapartida, as orações “não há espaço para mim”, e “não há espaço para o outro” revelam a situação paradoxal na qual o herói-autor se encontra inserido. Se por um lado, a paixão frustrada experimentada pelos rapazes une-os no mesmo sentimento, por outro o narrador sofre por Zeca, no entanto, o protagonista não é a causa do sofrimento de Zeca. A partir deste pormenor, pode-se depreender o caráter duplo do sentimento experimentado pelo eu da enunciação. Por conseguinte, nota-se o prazer advindo da vingança pela rejeição por parte do objeto amoroso, permeado pela melancolia na constatação de que tal prazer não substituirá aquele que ele jamais experimentara ao lado de Zeca.

Neste contexto, nem mesmo o enlevo de se sentir a razão do sofrimento do outro o narrador pode experimentar. Desta forma, mesmo Zeca se igualando a ele em termos de sofrimento amoroso, ainda parece superior, haja vista que ao menos este não passou pela vida sem ter sido amado. Não obstante, a presença de Roberto nessa história em muito pode ter contribuído com a intensidade dos sentimentos do herói-autor. Para Rene Girard, em “O desejo triangular”, (2009), um objeto só é verdadeiramente desejado quando outro sujeito também o deseja, visto que nenhum desejo é gratuito. Neste contexto, o desejo advém da admiração que o sujeito apresenta pelo outro. Assim, em face de uma mediação interna – quando o sujeito e o mediador disputam o objeto, faz-se inevitável a presença do conflito entre ambos. Desta relação complexa pode resultar a agressão ao próprio objeto em uma pressuposição de que a culpa de se fazer desejar seja sua. Neste ponto de vista, apesar de Roberto não ter correspondido ao desejo de Zeca, no momento em que ele aparecera na história e Zeca partiu em direção de sua conquista, o protagonista, provavelmente, acreditou que o amigo teria a posse de seu objeto amoroso: “Tão logo Zeca conhece Roberto quer atraí-

lo para dentro do alçapão do próprio desejo [...] quer prendê-lo e domesticá-lo”. (SANTIAGO, 2014, p. 237) Com efeito, fica-se diante de um conflito entre sujeito e mediador – Narrador e Roberto –, mas o conflito de maior proporção e, também o mais agressivo, é observado entre sujeito e objeto – narrador e Zeca. Caso o receio do narrador se confirmasse, e Zeca conquistasse o desejo de Roberto, possivelmente, a ira do narrador seria maior em direção a seu amigo, pelo fato de se fazer desejar, do que de Roberto por desejar o mesmo objeto que ele; ou seja, em qualquer situação a mágoa do narrador em relação a Zeca persistiria.

Semelhante crença no poder de sedução de Zeca pode ter intensificado o desejo do narrador que em determinado momento da história é possível que tenha acreditado que, de fato, Zeca teria despertado o afeto e o desejo de Roberto. Essa suposição trouxe à superfície alguns sentimentos que, provavelmente, nem a própria personagem, no tempo do enunciado havia conhecido. Até naquele momento da trajetória dos dois amigos Zeca tinha experimentado diversos relacionamentos amorosos, os quais sempre despertavam o ciúme do narrador. Mas o fato é que o narrador-escritor jamais tinha visto seu amigo em semelhante atitude de prostração em face de um objeto de conquista. Este pormenor pode ser observado nas seguintes palavras do escritor ficcional:

Eu nunca tinha presenciado e nunca voltaria a presenciar assanhamento tão feroso em ser humano, e tão ferosamente autodestrutivo. Vi-o em cachorro vira-lata no cio. Em cavalo garanhão no campo a montar égua subserviente. Em macaquinho silvestre despuadorado nas matas que cercam o Rio de Janeiro. (SANTIAGO, 2014, p. 238)

Neste trecho o protagonista relembra a atitude de Zeca em face de Roberto. A tensão é gerada pelas orações “Vi-o em cachorro vira-lata no cio”; “cavalo garanhão no campo a montar égua subserviente”; bem como os significantes “macaquinho silvestre despuadorado”. Temos visto um discurso carregado de ironia sarcástica por parte do escritor-ficcional, mas, nesse trecho, a decisão do protagonista em ridicularizar o comportamento subserviente de Zeca, traz ao plano ostensivo uma carga maior de agressividade ao comparar o desejo do amigo àquele que presenciamos em animais no cio. O significante “autodestrutivo” revela o ponto de vista do eu narrador, haja vista que no momento da enunciação ele percebera que seu amigo se autodestruía na tentativa do relacionamento com Roberto, assim como ele próprio se autodestruía na esperança de conquistar Zeca. Não se pode ignorar a analogia estabelecida entre os sentimentos de Zeca e o comportamento que se percebe em animais. O enunciadador ridiculariza o amigo com certa dose de crueldade, na medida em que revela toda sua raiva

acumulada em décadas de convívio. Diante disso, é possível inferir que este fragmento desmascara alguns sentimentos escondidos no nível profundo. Nesse contexto, o problema da autodestruição deve ser visto com mais cuidado nessa reflexão acerca do relacionamento entre Zeca e o narrador.

4.3 As pulsões violentas do eu

A análise textual de *Mil rosas roubadas* no que se refere à relação conturbada entre Zeca e o protagonista tem trazido do plano macroestrutural certos sentimentos passíveis de serem recuperados por meio da microestrutura. Em um primeiro momento, o discurso do narrador era carregado de ironia capaz de revelar alguns meandros de seu real sentimento em relação a seu amigo. Apesar de sua proposta inicial de biografia, vimos, apoiados na teoria de Genette (1979), que se tratava de um narrador autodiegético, uma vez que contar a história de Zeca parecia mero pretexto para mergulhar no íntimo do outro no intuito de compor algum reconhecimento sobre si. Com efeito, na medida em que o discurso narrativo avança, é possível notar a ironia assumindo um tom mais agressivo. A respeito do caráter agressivo que impregna o discurso do narrador, vejamos as palavras de Freud (1930):

Poder-se-ia presumir que o instinto de morte operava silenciosamente dentro do organismo no sentido de sua destruição, mas isso, naturalmente, não constituía uma prova. Uma ideia mais fecunda era a de que uma parte do instinto é desviada no sentido do mundo externo e vem à luz como um instinto de agressividade e destrutividade. Dessa maneira, o próprio instinto podia ser compelido para o serviço de Eros, no caso de o organismo destruir alguma outra coisa, inanimada ou animada, em vez de destruir o seu próprio eu (self). Inversamente, qualquer restrição dessa agressividade dirigida para fora estaria fadada a aumentar a autodestruição, a qual, em todo e qualquer caso, prossegue. (FREUD, 1930, p. 33)

Neste fragmento de *O mal estar na civilização*, Freud argumenta acerca da outra pulsão inferida pela psicanálise que provavelmente operava lado a lado com Eros²³. Neste contexto, ao lado de Eros que funciona como a pulsão de Vida, teríamos a Pulsão de Morte, ou destruição. Outros autores que se dedicam à psicanálise chamam o instinto de Morte inferido por Freud de Tânatos²⁴. O que provoca tensão mediante as palavras de Freud é a

²³ Em *O mal estar na civilização*, Freud recupera o termo Eros que havia sido desenvolvido pelo mesmo autor em *Totem e Tabu*. Neste contexto, Eros é o representante do amor que remete à vida. Em outros autores que se dedicam à psicanálise, Eros é entendido como “pulsão de vida”. Esclarecemos que esse termo advém da mitologia grega, na qual Eros (o Cupido romano) é o deus do amor.

²⁴ Freud (1930) fala a respeito de dois instintos elementares do indivíduo, a saber, Eros e o instinto de destruição. O autor não usa o termo Tânatos. Partindo dos estudos de Freud, porém, outros autores utilizam esse termo para

questão da agressividade e destrutividade que, de acordo com o autor é capaz de persistir em qualquer situação.

Desta forma, Eros na condição de instinto de preservação costuma lançar a agressividade encontrada no interior do ego em direção ao exterior como forma de salvação deste ego de uma iminente autodestruição. O problema é que tal agressividade nunca é lançada de forma aleatória, sendo que sempre segue a direção do outro. Neste percurso, o ego é atormentado pelo superego que cobra a sua punição. Eis que surge Tântatos como forma de instinto de morte e traz de volta toda a agressividade para o lugar de onde proveio. Assim, ao proteger o outro ele destrói o ego. Em vista disso, trava-se uma ferrenha batalha entre os dois instintos presentes no interior da psique do sujeito – destruição ou autodestruição, em qualquer situação a agressividade prevalece.

Trouxemos os argumentos de Freud no tocante à destruição do eu e do outro por acreditar que pode auxiliar-nos na análise do relacionamento de Zeca e do narrador, bem como nos conflitos entre o eu profundo e o eu superficial. Por meio do exame microestrutural do romance objeto de nossa análise pode haver a possibilidade de verificar se de fato houve semelhante conflito na psique do protagonista e, em caso afirmativo, quem supostamente saiu vencedor de tal confronto – Eros ou Tântatos? Não obstante, a compreensão dessa batalha pode trazer à luz certos pormenores ainda incompreendidos. Nesse sentido, atentemo-nos ao seguinte fragmento do romance de Santiago:

Até agora, só é verdadeira e objetiva a posição de vítima perseguida e ferida que assumo. Não quero advogado de defesa nem canivete. Compreendo, e como!, as razões que levam a vítima a suplicar ao carrasco que baixe com carinho e amor a guilhotina, o mais rápido possível. Por atos, gestos e palavras, próprios ou tomados a outrem, sou vítima e já não quero saber porque desejei e desejo ser vítima na eternidade de corpo guilhotinado pela paranoia. (SANTIAGO, 2014, p. 145)

Neste fragmento, o protagonista comenta acerca da única verdade e objetividade de seu relato: a postura de vítima por ele assumida. Os significantes “vítima perseguida e ferida” traduzem tanto as ideologias do eu narrado no passado, quanto o amadurecimento reflexivo do eu narrador no presente. Sabe-se que aquele que se considera vítima elege também o seu carrasco. Por este ângulo, Zeca apresenta-se como carrasco do herói-autor, haja vista que em todas as outras esferas da vida o protagonista era admirado e respeitado. Somente no

o instinto de destruição ou “pulsão de morte”. Na mitologia grega, Tântatos é o deus da morte. Aqui, utilizaremos Eros como representante da vida e Tântatos, representando a morte.

relacionamento com Zeca é que as críticas sobre sua vida e sobre seu comportamento eram frequentes.

Com efeito, o narrador considerava-se vítima do olhar de seu amigo que o perscrutava, com um sarcasmo por vezes quase violento. Provavelmente, nesses momentos Eros atuava em Zeca, lançando toda a agressividade ao exterior como forma de preservação do ego. Percorrendo o caminho externo, tal violência encontrava sempre o amigo mais próximo que, por sua vez, recebia tal atitude como a única possibilidade de receber a observação, ou qualquer sentimento vindo de seu objeto de desejo.

Os significantes “canivete” e “advogado de defesa” remetem a uma carga semântica violenta, uma vez que, para que um sujeito se defenda é necessário que o outro saia ferido. A tensão intensifica-se mediante a recusa de tal canivete e advogado de defesa. Neste momento, faz-se necessário dividir as ideologias do eu do enunciado e do eu da enunciação. Tal processo de divisão pode ser mediado pelo tom de ironia que perpassa o discurso narrativo. É possível que o eu narrado via-se como vítima do olhar e das duras palavras de Zeca e, todavia, em uma atitude masoquista escolhia prosseguir vivendo tal relação, pois caso rompesse com o amigo, nem mesmo seu desprezo poderia vivenciar. Semelhante atitude fazia com que Eros reinasse soberano na psique do amigo Zeca, visto que o ego não precisava enfrentar o contra-ataque de Tânatos mediado pela ação do superego.

Em contrapartida, percebe-se através da estrutura textual as marcas de ironia que perpassam o discurso do escritor-narrador. No final do fragmento da página 145 do romance, temos a informação de que o narrador é vítima de um corpo guilhotinado pela paranoia. O significante “guilhotinado” transmite um sentido de violência ao discurso, no entanto, o substantivo paranoia quebra a ideia da posição de “vítima perseguida e ferida”. A guilhotina como metáfora para as atitudes agressivas de Zeca é desconstruída pela autodenominação de paranoico por parte do protagonista. Assim, o eu narrador parece compreender em meio ao processo de reflexão que, possivelmente, sua condição de vítima de Zeca pode ser fruto de uma desconfiança irreal de seu amigo que gerou uma mania de perseguição. Em meio à autodescoberta da condição de vítima assumida, o enunciador ironiza seu próprio fazer estético ao afirmar que a única característica que parece real e objetiva em seu relato é a posição de vítima por ele adotada. A ironia consiste na presença do significante “paranoia” que parece subverter a condição de vítima da personagem-narradora. Deste modo, o eu da enunciação parece desafiar o leitor acerca da confiabilidade de sua vitimização.

Ao adotar semelhante mania de perseguição outros sentimentos vieram à tona na psique do narrador. Provavelmente, o eu narrado acreditava que não precisava defender-se da

perseguição de Zeca, pois tal defesa implicaria em uma atitude de rompimento daquele relacionamento. Todavia, no momento da enunciação o narrador parece compreender a sucessão de mágoas que o comportamento de Zeca causou em sua interioridade. Assim sendo, ao experimentar tais mágoas é possível que a vítima saia desta posição e assuma o lugar do carrasco, pois na maioria das vezes, não basta ao agredido abandonar tal posição humilhante ele precisa passar à condição de agressor. Sobre essas implicações vejamos as palavras de Marcos Aguinis (2004, p. 15):

Eros une y estimula la vida, Tánatos desune y favorece la muerte. Esa oposición conceptualiza em otros niveles conocido antagonismo entre amor y odio. Sería algo análogo la polaridad física entre atracción y repulsión. Cada una de estas pulsiones es indispensable, porque de las acciones conjugadas y contrarias de ambas nacen los fenómenos de la vida. Parece que nunca una pulsión perteneciente a una de estas dos clases puede actuar en forma solitaria, con total asepsia: siempre la contamina un monto e la opuesta que a veces modifica su meta final y otras, paradójicamente, contribuye a que La alcance²⁵.

Os argumentos de Aguinis vão ao encontro dos estudos de Freud. Ao estimular a vida, Eros opõe-se a Tánatos, que favorece a morte, e essa oposição conceitua alguns antagonismos conhecidos, como as relações de amor e ódio, de atração e repulsão. Ambas as pulsões são indispensáveis ao ser humano, na medida em que todas as suas ações nascem por meio do fenômeno da vida e não aparecem solitárias. Algumas vezes, a pulsão de vida ou a de morte pode contaminar a oposta e modificar sua meta final. Por outro lado, uma pulsão também pode contribuir para que a outra alcance sua meta.

Podemos relacionar as afirmações de Aguinis à trajetória de Zeca e do narrador de *Mil rosas roubadas*. É possível perceber, através da análise estrutural, marcas de juízos de valor, por parte do escritor-ficcional, que compõem um misto de amor e ódio na relação entre as duas personagens. Faz-se necessário investigar, contudo, qual pulsão foi contaminada para que modificasse a meta final. Ou, então, será que uma pulsão contribuiu para que a outra encontrasse sua meta? No intuito de refletir acerca de tais questionamentos atentemo-nos ao fragmento que se segue de *Mil rosas roubadas*:

²⁵ Eros une e estimula a vida, Tánatos divide e favorece a morte. Essa oposição conceitua em outros níveis o conhecido antagonismo entre amor e ódio. Seria algo semelhante à polaridade física entre atração e repulsão. Cada uma destas pulsões é indispensável, porque das ações conjugadas e contrarias de ambas, nascem os fenômenos da vida. Parece que nunca uma pulsão pertencente a uma dessas classes pode atuar de forma solitária, com total asepsia: sempre ela contamina uma parte da oposta, que, às vezes, modifica sua meta final e outras, paradoxalmente, contribui para que ela a alcance. (tradução nossa)

Suas indiretas e farpas insinuavam que não é por precaução que cada cidadão e cada cidadã, julgados como bem realizados pela sociedade metropolitana, elabora lenta e gradativamente o próprio currículo, real e simbólico, privado e público. A precaução é apenas a camuflagem que resguarda a armadilha em que o indivíduo cai por ter se encantado consigo mesmo, mesmo se bem formado e talentoso. Ninguém pula por descuido, ou escorrega e cai no alçapão da ambição pessoal, sobretudo os imaginativos e inteligentes. É por mero exercício de vaidade – eis o que as indiretas e as farpas insinuavam – que fazemos crer que o pouco que melhor fazemos resulta do trabalho infundável e mais custoso. (SANTIAGO, 2014, p. 263)

Pudemos verificar, no fragmento no qual o narrador comentava acerca da desilusão amorosa de Zeca em relação a Roberto, marcas de agressividade por parte do protagonista, sobretudo quando o chamava de “manquitolá” e apresentava certa felicidade mediante o sofrimento do amigo. Isso demonstra a relação de amor e ódio anteriormente mencionada que pode ser reflexo da batalha entre Eros e Tânatos travada na psique do sujeito. De fato, a ausência de correspondência de sentimentos por parte de Zeca fez com que o amor do narrador assumisse sua outra face, a saber – a face do ódio. Entretanto, no trecho que transcrevemos aqui, percebe-se um sentimento diferente por parte do escritor-ficcional.

O substantivo “indiretas” transmite uma ideia daquilo que se expressa por meio de subentendidos. Nesse contexto, provavelmente o discurso de Zeca era metafórico no intuito de dizer tudo aquilo que pensava sobre o modo de vida de seu amigo, mas indiretamente, confiando que a inteligência do outro fosse capaz de interpretar suas palavras. No substantivo “farpas” tem-se uma noção mais próxima de ataque. Para fazer com que o narrador entendesse sua mensagem, Zeca trazia ao relacionamento certos conflitos que em muito aborreciam seu amigo. A oração “a armadilha em que o indivíduo cai por ter se encantado consigo mesmo” compõe a ideia na qual os subentendidos de Zeca queria alcançar: o protagonista caiu em uma cilada por ele mesmo armada no momento em que supervalorizou sua vida profissional e chegou a se encantar consigo mesmo, acreditando, inclusive, que era merecedor de biografia.

Pode-se inferir, contudo, que de fato Zeca gostaria de que seu amigo compreendesse que não havia razão para tamanho encantamento: o modo que construiu sua vida profissional era pouco ou nada importante. À vista disso, podemos visualizar Eros atuando na psique de Zeca – preservando seu ego e lançando para o exterior toda a agressividade que se fazia presente no interior. Tal agressividade encontra uma psique enfraquecida por um sentimento não correspondido. De acordo com Freud (1930), nunca nos encontramos tão desamparados como quando dependemos do outro e o perdemos pela deslealdade ou pela morte. O herói-autor estava exposto ao outro e experimentou a sensação de ver todas as suas expectativas amorosas frustradas.

Não obstante, já que Zeca não correspondia à paixão do narrador este formava uma cadeia de acontecimentos exibicionistas para que seu objeto amoroso ao menos admirasse suas conquistas no âmbito profissional. Nesta perspectiva, as indiretas e as farpas de Zeca no momento do enunciado adquiriam status de uma forma destrutiva na qual Eros apresentava sua face. Se o eu da enunciação compreendeu as razões de Zeca, e até em certa medida concordou com ele, o eu narrado sentia-se mortalmente ferido pelas agressões satíricas de seu amigo. Todavia, seguindo tal linha de pensamento, surge um questionamento: as indiretas e farpas de Zeca a respeito da vida do narrador eram direcionadas apenas no sentido de ajudá-lo a compreender certos pormenores não compreendidos ao longo de sua trajetória? Para refletir sobre semelhante implicação atentemo-nos ao fragmento que se segue:

Ele não tinha centavo para pagar hotel no Rio. Hospedara-se comigo, no pequeno apartamento que aluguei depois de regressar dos Estados Unidos, no Jardim de Alá. A convivência diária não era fácil pela falta de conforto (ele dormia no sofá-cama da sala) e por causa do conflito nos horários de dormir e de acordar. [...]

Repeti-lhe velha queixa. Hospedado em meu apartamento, desfrutando de roupa lavada e da alimentação caseira na hora que lhe convinha, por que sentia prazer em esconder-me os amigos e esconder os amigos de mim? Sentiria vergonha de estar hospedado em minha casa e de ser meu amigo? Seria eu assim tão diferente dos demais membros da sua turma atual, parecido a ornitorrinco? (SANTIAGO, 2014, p. 213)

Neste fragmento do romance de Santiago tem-se o relato do momento em que Zeca precisou hospedar-se com o narrador devido a problemas financeiros. A tensão instala-se mediante os significantes “esconder” e “vergonha”. Mesmo contando com a ajuda de seu amigo, tendo casa, alimentação e roupa lavada, Zeca esconde o narrador de seus amigos como se sentisse vergonha de sua situação como hospede do protagonista. O substantivo “vergonha” traduz toda a mágoa do herói-autor em face da situação vivenciada pelo eu narrado. Além de não ser correspondido por seu objeto amoroso, este ainda se dava ao luxo de sentir vergonha da amizade que os unia.

Não obstante, este substantivo também pode esclarecer o questionamento que fizemos anteriormente: aquele que sente vergonha de sua condição não se sente confortável em semelhante situação e, provavelmente, incomoda o fato do outro ter uma condição financeira superior a sua. Se Zeca acreditasse de fato que a vida por ele construída era superior àquela que o narrador construiu, como suas indiretas faziam supor, ele não sentiria vergonha pelo fato de passar por aquela situação, uma vez que esta era consequência de sua escolha. O problema era que a personagem passara a vida criticando e menosprezando a trajetória

burguesa do herói-autor e, ironicamente, acabou dependendo dos recursos financeiros de seu amigo pequeno-burguês.

Neste contexto, pode-se confirmar que as críticas que Zeca dirigia ao narrador podiam até ser sinceras, no sentido de que sua visão de mundo era diferente daquela que se observa em seu amigo. Tais indiretas, no entanto, não funcionavam apenas como forma de contribuição ao amadurecimento do eu narrado, mas se tratavam do trabalho de Eros no sentido de preservar o ego de Zeca de uma iminente autodestruição. Provavelmente, apesar de acreditar no modo de vida que construía – vivendo apenas o presente, sem preocupação com o amanhã – incomodava profundamente depender do sucesso financeiro de seu amigo. Assim, Zeca lançava tais farpas no intuito de destruir o encantamento do narrador consigo mesmo. Ao deixar o narrador infeliz devido à ausência de admiração por parte de seu objeto amoroso, Eros vence a batalha na psique da personagem.

Todavia, a pulsão de destruição dirigida para fora volta para o lugar de onde proveio com a atuação de Tânetos. Se Eros faz com que o ego de Zeca utilize farpas e ironias para destruir o ego do narrador, tal pulsão é redirecionada ao interior mediante a constatação do ego de que se a vida do narrador é medíocre, sua vida não está conseguindo atingir nem mesmo a mediocridade, pois não apresenta condições de manter-se financeiramente. Semelhante inferência pode ser constatada através da recuperação do substantivo “vergonha” apresentado no fragmento da página 213 do romance. Com efeito, sentir vergonha implica em certa dose de sofrimento e, assim, infere-se que o ego abandonou temporariamente a condição de felicidade proporcionada por Eros e está experimentando a destrutividade por parte da ação do instinto de morte. A batalha entre Eros e Tânetos traz uma atmosfera de violência ao texto de Santiago. Sobre tais implicações vejamos as palavras de Ronaldo Lima Lins (1990, p. 53):

Pode-se dizer, sem exagero, que o novo homem cedeu lugar ao homem violento, um tipo que luta contra todos os habitantes da cidade e que se destaca de seu antecessor pelo caráter cotidiano e onipresente de seu organismo. A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que a particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano. Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem alguma forma de reação. No que o mundo oferece a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior, imagina-se, não se limita às esferas da introspecção; transborda, agride, contamina tudo.

Esse trecho insere-se no capítulo “Um novo personagem: o homem violento”, inscrito na coletânea *Violência e Literatura* (LINS, 1990). Os argumentos do autor nesse artigo dizem

respeito à falsa ideia de que os homens estão em contato uns com os outros, quando o que acontece é que cada vez mais as pessoas se fecham dentro de si mesmas. A ideia de comunhão, contudo, é defendida pelos meios de comunicação. Partindo dessas constatações, Lins conclui que a alienação, o medo e a subestimação da inteligência do outro são capazes de gerar um novo homem – “o homem violento”. A respeito de semelhantes implicações, atentemo-nos ao fragmento de *Mil rosas roubadas*:

Na frustração, e não nas lágrimas, é que nossa amizade se recobre e se fortifica. A relação a dois não é familiar nem fraterna. Por definição geológica e humana, somos os dois secos e de ferro, impermeáveis à dor, sem ser em nada insensíveis aos estragos causados pelas chicotadas do martírio no corpo. A dor nos desperta a fúria, e dela brota a sede descompromissada do primeiro alvo do desejo, a duras penas definido e defendido. Encontramo-nos na exuberância dos sentidos e no abandono da alma. (SANTIAGO, 2014, 243)

Neste fragmento o narrador-escritor afirma que sua amizade com Zeca experimentou o fortalecimento mediante a experiência mútua de frustração amorosa. Existe a constatação de que o relacionamento a dois não é de natureza amistosa. Nos significantes “secos”, “ferro”, “dor”, “estragos”, “martírio” e “fúria”, tem-se uma carga semântica responsável por trazer uma atmosfera de agressividade ao discurso do narrador. Após as frustrações amorosas os dois amigos tornaram-se secos e de ferro, sendo que a dor não mais os acomete. O substantivo “estragos” traz uma ideia de prejuízo irreparável. Já em “martírio” temos a noção de grande aflição, que culmina com o substantivo “fúria” compondo a atmosfera agressiva do discurso narrativo.

O sentimento frustrado do narrador em relação a Zeca deixou-o seco e vazio impedindo que a dor adentrasse o seu interior. No entanto, de acordo com os estudos de Freud (1930), mencionados anteriormente, ninguém abdica a um instinto impunemente, caso a perda não seja economicamente recompensada o ego pode sofrer graves distúrbios. Mediante a dor em face da não correspondência do amor, este sentimento precisou ser recalçado e deste recalque emergiu a fúria pela insatisfação do desejo reprimido. Assim, a dor ultrapassou o âmbito da alma e martirizou o próprio corpo. Conforme sinalizou Ronaldo Lima Lins (1990), deste processo é possível que tenha resultado outro sujeito no interior do narrador, a saber – o homem violento.

Provavelmente, o herói-autor não conseguiu suportar a pressão de seu relacionamento malsucedido com o outro sem uma forma de reação e, dessa forma, no intuito de manter a preservação do ego, Eros precisou lançar para o exterior toda a agressividade internalizada. Não obstante, o homem violento que age sob a influência de Eros parece gerar outros homens

violentos, pois, conforme vimos em Freud (1930), em qualquer situação a agressividade persiste. Em vista disso, Zeca também não soube lidar de forma tranquila com as pressões impostas pelo mundo exterior, posto que também precisou reagir de forma não menos agressiva em relação ao outro/narrador.

Neste seguimento fazem-se necessários certos questionamentos: qual agressividade possui maior intensidade: aquela que se estabelece entre eu-narrador e outro/Zeca, ou aquela apreendida entre o eu superficial e o eu profundo do narrador? Será somente Eros que atua na psique do herói-autor ou Tânetos também aparece para intensificar o conflito interior? Com efeito, quando Eros reina soberano na psique do indivíduo, o conflito interno não se faz sentir, uma vez que este lança a agressividade para fora do sujeito sem se importar com a direção que esta irá tomar. A missão de tal pulsão é proteger o ego sem apresentar compromisso com o outro. Para melhor estabelecer semelhantes reflexões vejamos um trecho do romance de Santiago:

Na falta de experiência para escrever a biografia do Zeca, aprendi a escarafunchá-lo para corrigir e ir corrigindo o texto. Sou o zeloso funcionário federal tapa-buraco. Sou humilde operário municipal tapa-buraco. Isto é: sou escritor sem prova e sem comprovação, amador, e trabalhador interino, embora permanente, incansável.

Como é que ainda não me dou conta de que é na própria e dupla autodefinição como tapa-buraco que continuo a ser o idiossincrático velho professor aposentado, às voltas com a interminável e sempre fracassada busca de perfeição? (SANTIAGO, 2014, p. 265)

Neste fragmento, fica-se às voltas de um tom melancólico por parte do narrador-escritor. A expressão “tapa-buraco” transmite a ideia de alguém ou algo que está substituindo o titular por falta de alguém mais capacitado na ocupação de semelhante cargo. O adjetivo “humilde” reforça a ideia de pequenez que acompanha o significante tapa-buraco. O adjetivo “idiossincrático” transmite a ideia daquele que compreende sua posição no mundo de forma peculiar. O substantivo “professor” acompanhado do adjetivo “aposentado” continua remetendo uma ideia melancólica de final de carreira ou a chegada da senilidade.

Dessa forma, o eu-narrador parece constatar que quem de fato teria a mestria para escrever a biografia seria seu amigo Zeca. Na falta do escritor de calibre suficiente para semelhante tarefa, ele surgiu como humilde substituto – um professor aposentado que devido à mania de perfeição, sempre fracassada, acreditou poder escrever uma biografia à altura de Zeca. Não obstante, em um relâmpago de lucidez, o herói-autor compreende que quando se intitula tapa-buraco é que mais se aproxima do professor aposentado e se afasta do escritor que precisaria se transformar.

Sendo assim, a relação agressiva que se estabelece entre Zeca e o narrador parece ser apenas pano de fundo para um conflito de natureza mais intensa, a saber – o conflito entre os dois eus do narrador. Tânatos contra-ataca Eros trazendo a agressividade de volta ao interior do eu narrado. Neste contexto, o narrador torna-se melancólico em face ao entendimento da vida vazia que construíra ao longo de todos aqueles anos que julgara estar construindo algo sólido e importante. A ironia presente no discurso da personagem-narradora também pode ser considerada uma das facetas de Tânatos. Ao ironizar sua própria escrita, aparentemente, a agressividade outrora direcionada ao exterior é reconduzida ao interior do herói. Deste modo, é possível inferir que o eixo metalinguístico apresenta duplamente as faces de Eros e do Instinto de Morte. Por um lado, em certos momentos da escrita, conforme pudemos observar, Eros lança a violência em direção a Zeca, por outro lado, Tânatos contra-ataca o instinto de preservação por meio da ironia melancólica que perpassa o discurso narrativo.

4.4 O desdobramento do eu: o único e o duplo

Temos visto no decorrer desta reflexão certa relação agressiva entre Zeca e o narrador. Todavia, tal relacionamento parece esconder um conflito de maior proporção, a saber a batalha psíquica entre os dois eus do herói-autor. No passado, o eu narrado, aparentemente, deixou que sua vida fosse construída de forma condicionada ao olhar de Zeca, conforme é possível verificar no fragmento que se segue: “Sou explícito: pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo”. (SANTIAGO, 2014, p. 22) O problema é que este olhar passou, no decorrer dos anos, a revelar pormenores difíceis de serem enfrentados pelo protagonista. Em vista disso, o olhar implacável de Zeca trouxe à escrita da personagem-narradora um tom de violência permeado pela ironia. Para refletir acerca do relacionamento entre os dois rapazes, vejamos as palavras de Isabel Marin (2002):

É uma situação na qual o outro é destruído por não poder existir de modo algum, em que não se constitui alteridade e impera o princípio absoluto do Um. Estou me referindo ao sujeito que se vê absolutamente ameaçado, com riscos de esfacelamento e desmoronamento, que precisa apagar qualquer vestígio do outro que por algum motivo o ameaça, o excita, convoque-o ou represente aspectos seus renegados que não quer enfrentar. [...] ou ainda quando o sujeito considera o outro apenas a serviço de garantir o seu próprio gozo, rompendo as barreiras dos organizadores sociais e das leis. (MARIN, 2002, p. 78)

Este é um fragmento do capítulo de “De violências à violência fundamental” que consta no livro *Violência*, de Isabel Marin. Neste contexto, a autora fala sobre a violência em seu aspecto aniquilador que se constitui no ódio destruidor, nos votos de morte, contatos

eróticos e indiferença. Nesta perspectiva, em certos relacionamentos, duas pessoas distintas parecem fundir-se no mesmo ser. Contrariamente àquilo que se pensa este pormenor não ocorre devido à afinidade capaz de anular as diferenças de forma que se pode ver os aspectos em comum. Esta suposta fusão ocorre pela face concorrente do amor que faz com que um sujeito opte em anular o outro como forma de garantir a subsistência.

Direcionando tais afirmações ao romance de Santiago, é possível notar certos indícios dessa relação conflituosa entre Zeca e o narrador. Entretanto, como tal processo se constrói no romance em questão? Zeca tenta anular o narrador? Ou será o protagonista quem procura destruir seu amigo? O que importa, neste momento, é revelar que, em muitos momentos da narrativa do herói-autor, é possível verificar que os dois amigos fundiram-se no mesmo ser imperando, conforme as palavras de Marin (2002), o princípio absoluto do UM. Semelhante pormenor pode ser observado no trecho que se segue de *Mil rosas roubadas*:

Durante quase seis décadas, de 1952 a 2010, para ser preciso, fomos cúmplices e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro. No silêncio exigido pelo hospital e no ambiente asséptico albergado pelas paredes brancas, constato que o Zeca já não me vê e não me escuta mais. Tinha delegado a ele a palavra biográfica sobre nosso legado comum porque ele me dizia que se esperassem dele todas as maldades, menos a traição à vida. (SANTIAGO, 2014, p. 11)

Neste fragmento, o eu narrador está no momento da enunciação relembrando as mais de cinco décadas vivenciadas ao lado de seu amigo que acabara de perder para a morte. Os substantivos “cúmplices” e “comparsas” transmitem a noção de grande proximidade entre os rapazes. Não obstante, o substantivo “cotidiano” compõe a ideia de que a cumplicidade não se fazia de forma esporádica, mas os dois amigos eram inseparáveis no dia a dia. Com efeito, a sentença “sempre espectador um do outro” revela uma noção de reciprocidade na relação de cumplicidade entre os rapazes. Eles se observavam mutuamente. Nas orações “constato que o Zeca já não me vê e não me escuta mais” tem-se na expressão “já não me vê”, toda a carga melancólica que perpassa o discurso do narrador, haja vista que tudo que ele almejava na vida foi ser visto por seu amigo.

Provavelmente, pior do que perder o amigo e biógrafo seria perder o olhar de garimpeiro de Zeca. Em outro trecho apresentado o narrador afirmara que pouco enxergava Zeca para que este o visse o tempo todo. Desta maneira, se o protagonista desse muita atenção à vida de Zeca, possivelmente o amigo não teria tempo de olhar e se atentar a vida dele. Anular Zeca, ou mais precisamente ignorar a sua vida, era uma forma de garantir a subsistência que somente se fazia possível através do olhar do outro. Efetivamente, ao morrer

no quarto de hospital Zeca levou consigo o olhar responsável em garantir a sobrevivência do narrador.

Nessa perspectiva, ocorre uma espécie de ambivalência de sentimentos em relação ao objeto amoroso. Ao mesmo tempo em que este precisa ser destruído metaforicamente, visto que a vida deste objeto não pode ser mais importante do que a vida do sujeito, sua destruição literal traz uma dor insuportável a este mesmo sujeito que não mais poderá se enxergar através do olhar do outro. O caso do protagonista pode ser muito difícil de suportar, haja vista que nem ao menos se pode dizer que ele perdera o amor de seu objeto, uma vez que ele nunca chegou a conquistá-lo.

Não obstante, o ódio daquilo que o olhar de Zeca trazia à psique do narrador em vez de fazer com que este quisesse escapar de semelhante olhar, transformava as personagens cada vez mais cúmplices e comparsas. Provavelmente, pior do que constatar o desprezo que o outro tem por nossa vida é constatar sua indiferença, e pior do que receber um olhar reprovador é simplesmente não ser merecedor de tal olhar. Neste contexto, o outro precisa ser destruído não pela sua falta de importância, mas justamente pela sua iminente superioridade aos olhos do sujeito. Para aprofundar tal discussão, atentemo-nos ao fragmento que se segue:

Eu me senti – logo depois de ter trocado o primeiro olhar e as primeiras palavras terem sido ditas – diamante ou pepita de ouro na bateia da praça Sete. Caí nos seus olhos como cisco impelido por vento soprado do Oeste Mineiro. Levei tombo na surpresa. Confesso. Levantei, dei a volta por cima e escorri como mel pelos seus nervos óticos. Só reganhei figura humana quando bati finalmente à porta do coração. (SANTIAGO, 2014, p. 103)

Este fragmento insere-se no capítulo “Garimpeiro”. Neste contexto, o eu da enunciação descreve seus sentimentos no momento do primeiro encontro com Zeca. No capítulo 1, quando apresentamos algumas ideias de outros autores acerca da obra *Mil rosas roubadas*, trouxemos à discussão o artigo de Lessa (2017), “Garimpeiro: o nascimento do narrador-observado na Praça Sete, em *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago”. Neste trabalho, a autora pondera que o capítulo “Garimpeiro” que se insere no romance de Santiago trata-se de uns dos mais belos da literatura brasileira contemporânea e foi construído como um conceito elogioso à personagem Zeca. Neste momento é construída a metáfora que compõe a imagem do amigo do narrador: o garimpeiro. Tal imagem é desenvolvida neste capítulo, porém, é recorrente ao longo do romance, sendo que se torna uma narrativa repetitiva dos efeitos do olhar perscrutador de Zeca em direção ao escritor-ficcional. A partir de tal imagem, Lessa (2017) interpreta Zeca na condição de garimpeiro, e ao

professor/narrador cabe a posição de pedra preciosa. É verdade que o discurso narrativo traz tal possibilidade de interpretação, que se encontra posta na própria estrutura textual: “Eu me senti [...] diamante, ou pepita de ouro na bateia da praça Sete.” (SANTIAGO, 2014, p. 103) Além da informação presente na estrutura, no entanto, é importante considerar os inúmeros recursos estilísticos presentes no texto. Tais recursos são responsáveis em trazer a beleza depreendida por Lessa à composição do herói-escritor. Não podemos nos esquecer da problemática de voz apresentada no capítulo 1 desta tese, posto que, conforme temos visto até aqui, Zeca apresenta poderes ilimitados, contudo, é relegado ao silêncio, na medida em que imperam predominantemente a voz e o ponto de vista de seu suposto biógrafo.

Os significantes “diamante” e “pepita de ouro” reforçam o comportamento narcísico por parte do eu do enunciado. Neste contexto, o olhar de Zeca parece ter promovido ou supervalorizado a imagem do eu narrado e, em tal perspectiva, é possível inferir que o amor delirante da personagem-narradora pelo amigo obtenha raiz nesta experiência de supervalorização do eu. Considera-se a hipótese de que ao se sentir tão valioso a ponto de metaforizar-se em pedra preciosa, o narrador passou a vivenciar uma espécie de dependência daquele olhar que lhe proporcionara semelhante sentimento. De acordo com Lessa (2017), a metáfora do garimpeiro e da pedra preciosa é o movimento central para o nascimento do “narrador-observado”. Este termo seria gerado devido ao desvio de foco da característica tradicional do narrador, sendo que esta personagem, ao longo do tempo, apresentava a condição de observador em vez de observado. O problema, contudo, é que este pormenor também se coloca em termos superficiais, haja vista que não se pode ignorar que, para se chegar a este sentimento de ser perscrutado, observado e lido pelo olhar de Zeca, o narrador, naturalmente, precisou observá-lo com considerável detenção. Além disso, o protagonista se confessa delirantemente apaixonado por seu amigo e este sentimento por si só pode fazer com que sua visão ou percepção acerca dos eventos vivenciados o traia.

Nas orações “Só reganhei figura humana quando bati finalmente à porta do coração” tem-se a ideia de que Zeca, em um primeiro momento, vira seu novo amigo como um objeto de conquista. O objeto se torna mais humanizado quando tenta adentrar o coração do explorador. É interessante observar que bater a alguma porta não significa adentrá-la. Possivelmente, a personagem de fato tenha visto o narrador como uma pedra preciosa a qual ele conquistaria para fortalecer seu ego. Amanhã, porém, viriam muitas outras. Vislumbra-se, assim, uma batalha entre os egos de ambas as personagens: Zeca enxergara o narrador como pedra preciosa e partira em direção a sua posse no intuito de escravizar sentimentalmente o herói ao longo da vida. O narrador, no que lhe concerne, sentiu seu ego fortalecido na

condição de pedra preciosa que o olhar de Zeca lhe proporcionara, portanto, escolhera passar pela vida sempre experimentando este olhar na esperança, quem sabe, de que, a partir dele, viesse a sensação que ele tanto almejava.

Todas essas inferências que o texto literário nos proporciona são verificadas a partir do tempo do enunciado. No passado o eu narrador acreditara na metáfora do garimpeiro e da pedra preciosa. No tempo da enunciação, todavia, a presença da ironia parece sempre presente em relação a tais metáforas. Neste contexto, o discurso narrativo aparentemente sugere que as posições podem ter sido invertidas ao longo da amizade entre os dois rapazes. A paixão delirante que o olhar de Zeca despertou no narrador pode ter feito com que aquele saísse da posição de garimpeiro e se tornasse a pedra preciosa do escritor-ficcional que, neste sentido, torna-se o garimpeiro do diamante Zeca. Em suas posições primárias, porém, Zeca parece ter sido mais competente na condição de garimpeiro da pedra/narrador.

A ironia está presente na metáfora do diamante/narrador. No tempo da enunciação depreende-se a sátira na voz do narrador: como o eu narrado pôde se sentir uma pepita de ouro de Zeca, sendo que este passara a vida se esquivando de semelhante preciosidade? Talvez o desejo do escritor-ficcional em conquistar seu objeto amoroso tenha traído sua percepção e, diante do olhar profundo de Zeca, ele tenha enxergado o garimpeiro e, a partir de tal visão, autodenominou-se diamante bruto que o outro desejava lapidar. Intensificando tal reflexão, é possível que Zeca tenha almejado, de fato, a conquista do novo amigo somente para tê-lo como objeto, diamante, ou conforme sugere o capítulo intitulado “Borboletas-azuis”, uma rara espécie de borboletas. Diante deste suposto comportamento de Zeca, parece relevante refletir acerca da informação apontada por Lessa (2017), de que o capítulo “Garimpeiro” seja composto por uma espécie de elogio a Zeca. Em tal contexto, a autora faz uma analogia entre Zeca, personagem de ficção criado por Silviano Santiago e Ezequiel Neves, sujeito empírico grande amigo de Santiago. Para a autora, Ezequiel Neves não alcançara na vida tamanha expressividade quanto aquela que Santiago dá a sua personagem. A metáfora do garimpeiro torna Zeca o construtor da personalidade do herói-escritor. O diamante lapidado em condições de criar *Mil rosas roubadas* somente se constitui como tal devido à existência do garimpeiro em sua vida. Concordamos com a importância decisiva de Zeca na constituição da personalidade e do estilo do ficcionista. Não se pode esquecer, todavia, a duplicidade que perpassa o texto de Santiago. Este capítulo também desmascara a crueldade de Zeca, que, aparentemente, só conquistara o narrador para tê-lo a sua mercê; explorar sua paixão delirante. Quando o objeto de conquista estava totalmente entregue, Zeca

se esquivara, deixando o sabor da frustração amorosa: “O desinteresse expresso pelo outro [...] os abatem como flecha mortal disparada do além”. (SANTIAGO, 2014, p. 96)

Mediante semelhante reflexão faz-se necessário questionar: o eu narrado tinha consciência da natureza profunda e ambivalente de seu sentimento por Zeca? Para melhor direcionar semelhante discussão convidemos Rosset (1976) à discussão:

O reconhecimento de si, que já implica um paradoxo (pois trata-se de apreender justamente o que é impossível de apreender, e que a captura de si mesmo reside paradoxalmente na própria renúncia a esta captura), implica também necessariamente um exorcismo: o exorcismo do duplo, que põe um obstáculo para a existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais. Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo [...] (ROSSET, 1976, p. 67)

Compreende-se que reconhecer a si mesmo traduz uma empreitada impossível ao sujeito. O reconhecimento de si próprio é, ao mesmo tempo e, paradoxalmente, renunciar a tal apreensão. É necessário expulsar o duplo que por sua vez atrapalha a existência do único. O que todos enxergam é o único, mas este vivencia a tensão da tentativa de emersão do duplo. A existência do duplo faz com que o eu não seja apenas eu e o agora não seja apenas agora. Para melhor compreender como se dá este processo no romance de Santiago confrontemos as ideias paradoxais de Rosset a um trecho do romance:

Em trabalho norteado pela qualidade e pela perfeição, sujeitos diametralmente opostos se superpunham em oposição. Não me cabia distinguir, no exercício do ofício e na busca do conhecimento, a parte da mediação do sujeito acadêmico, do outro. [...] (SANTIAGO, 2014, p. 271)

Seguindo esta perspectiva de duplicidade, mais adiante, o escritor vai afirmar que a imagem do artesão e humilde reunida à imagem do professor universitário bem-sucedido na profissão purificava sua consciência. Pode-se inferir, neste contexto, que o significante “artesão” funciona como metáfora para o sujeito que construiu sua vida por meio da luta diária, logo, comprometido com problemas sociais. Em contrapartida, o professor universitário apresentava certo comodismo em relação ao seu status de homem admirado pelo sucesso profissional. Por conseguinte, é possível observar a presença de dois eus distintos na psique do narrador. Possivelmente, o artesão era o sujeito engajado com as questões sociais, comportamento que ele demonstrava em suas aulas e que agradava seus alunos. Mas o artesão humilde com quem ele se identificava ideologicamente precisou assumir a face de professor universitário como forma de sobrevivência. Nesta perspectiva, sua consciência mostrava-se

purificada, posta a possibilidade de compartilhar com os ideais da massa, embora recebesse o alto salário do professor universitário. Todavia, tal purificação da consciência era sustentada pelo eu narrado, sendo que, no momento da enunciação, o eu narrador passa a refletir sobre semelhantes sentimentos. Assim sendo, a personagem parece compreender a existência de dois eus em seu interior, desta compreensão resultam os questionamentos acerca da identidade profunda de cada eu: quem seria o original, quem seria a máscara? Existe de fato um original, ou ambos compõem a face do eu profundo?

Neste momento podemos nos remeter a Rosset (1976), a respeito do desdobramento de personalidade. Podemos estar diante, neste contexto, daquilo que o autor denomina como “único” e “duplo”. Com efeito, ao contrário do que faria supor o senso comum, o duplo seria o rosto original e o único seria a máscara. Tal discrepância ocorre, pois o rosto original é invisível, ao passo que aquilo que todos enxergam é a máscara: “Ao sobrepor o meu rosto a máscara do sujeito pesquisado eu fazia de conta que não era quem era”. (SANTIAGO, 2014, p. 270) Neste sentido, o narrador o reconhece como “nada”, pois compreende que aquele que é depreendido pelo olhar do outro – de seus alunos e leitores é a máscara e não o original. Não obstante, este original nem ele próprio ainda conhece. Deste modo, retirar a máscara implica matar o único. Resta saber, no entanto, se o exorcismo do único vai de fato fazer com que o duplo possa emergir.

Ainda em consonância com as ideias de Rosset (1976, p. 65), o eu nunca poderá ser visto por ninguém, nem mesmo em espelho. Este fato ocorre porque o espelho é enganador e revela “uma falsa evidência”, ou a ilusão de uma visão. Este espelho, em vez de mostrar o eu, mostra um inverso deste eu – um outro. Não mostra o eu, mas sua superfície, seu reflexo. Mediante semelhante afirmação, é possível inferir que o eu-narrador seja o eu mencionado pelo autor, ao passo que o eu narrado seria o outro. Tal hipótese é levantada devido ao fato do eu narrado ser o sujeito visto por todos socialmente, enquanto o eu-narrador não pode ser visto nem mesmo refletido no espelho.

Diante de semelhantes reflexões, pode-se inferir que o eu narrado seja a máscara que cobre a face do protagonista, enquanto o eu-narrador seria o duplo. Deste processo, surge a necessidade do eu-narrador emergir no discurso narrativo, pois do contrário chegará às vias do desaparecimento. Nesse contexto, o eu da enunciação tornou-se testemunha fiel do eu do enunciado. O duplo mergulhou nas mais íntimas lembranças do único, retornou ao passado, viu-se pelo olhar do outro/Zeca e retornou a si na tentativa de conciliar as discrepâncias entre o seu eu profundo e seu eu superficial.

Não obstante, quem viveu a vida pública e profissional foi o único. O narrador precisou depositar uma identidade falsa no altar da vida universitária, haja vista que até o momento da enunciação quem de fato teve voz foi o único, sendo o duplo apenas sua sombra. Mediante tal reflexão ficam-nos alguns questionamentos: ainda haverá tempo de expulsar o único e trazer o duplo à superfície? Após uma vida inteira na qual o único apresentou sua face matar esta face não implicaria em suicídio? Sobre tais pormenores atentemo-nos nas palavras de Rosset (1976):

É justamente isto que pressente e teme o herói romântico: que não queimem o meu duplo, porque não sou nada fora dele e só existo no papel. Queimar o duplo é, ao mesmo tempo, queimar o único. Temor justificado num certo sentido: não que o indivíduo seja de papel, mas porque ele é incapaz de tornar-se visível – enquanto único – em outro lugar que não no papel. (ROSSET, 1976, p. 81)

Neste fragmento de *O real e seu duplo*, Rosset argumenta acerca da impossibilidade de desfazer-se do duplo sem se desfazer do único. O duplo é invisível e somente pode tornar-se visível no papel. Este papel pode ser compreendido como uma espécie de RG do indivíduo. O duplo precisaria tornar-se único conquistando um RG, ou seja, existindo no papel; neste caso, o único precisaria desaparecer e ceder seu lugar social. Diante de tal impossibilidade depreende-se em meio à postura dialética e paradoxal de Rosset, que o duplo – eu narrador – somente poderá tornar-se único, portanto visível, quando estiver petrificado na folha de papel com a escrita do romance. Talvez seja por este motivo que o protagonista de *Mil rosas roubadas* precisou transformar-se em herói-autor de seu romance para tentar separar seu único de seu duplo. Vejamos um fragmento do romance para melhor refletir sobre tais implicações:

Confessada a queda no alçapão armado pela morte do Zeca, pergunto-me se, às vésperas do meu próprio desaparecimento, ainda encontro forças para me transformar em outro e definitivo ser humano? Ao pôr o ponto final na biografia do amigo, estaria ao meu alcance mudar publicamente de sistema de comportamento, ou seria preferível continuar a ser até o dia da morte como tenho sido? (SANTIAGO, 2014, p. 272)

Neste momento o narrador encontra-se no tempo da enunciação realizando não um processo de rememoração do passado, mas uma densa reflexão sobre o presente. Na sentença “às vésperas do meu próprio desaparecimento” ocorre um estranhamento na prolepse anunciada pelo protagonista de que ele irá desaparecer. Em “ainda encontro forças para me transformar em outro e definitivo ser humano” fica-nos a pergunta de que se ele está às

vésperas de desaparecer como haverá tempo de transformar-se em outro ser humano? No término da biografia em que ele afirma ser do amigo Zeca, o herói-autor sairia mudado em face ao processo de escrita, ou tudo ficaria como era antes? Neste pormenor depreende-se o percurso metalinguístico que ironiza o discurso do narrador. Geralmente, existe a possibilidade de sair transformado de um processo rememorativo sobre si mesmo. A escrita do eu seria capaz de promover essa mudança. Desta forma, quando o escritor insiste na transformação ao término da biografia de Zeca, ele força o leitor a repensar teorias já arraigadas.

Possivelmente estamos diante do processo de desdobramento de personalidade. A biografia funcionaria como exorcismo do único do narrador. Embora ele constantemente afirme que a biografia é de Zeca, no decorrer deste processo sua psique foi retratada de forma transparente, sendo que já não haverá, após a publicação do romance, condições de sustentar a máscara do professor universitário, seguro de si e bem-sucedido. À vista disso, o único está às vésperas do desaparecimento. Por outro lado, o eu da enunciação reflete se ainda haveria tempo para transformar-se definitivamente no duplo, salvando assim sua existência, ou o único teria que viver como uma espécie de fantasma até o dia da morte de seu corpo.

Com a publicação do romance, o eu narrado, que funciona como o único do eu narrador, iria desaparecer, posto que todos os leitores saberiam que ele apenas existiu como máscara na trajetória do narrador-escritor. Entretanto, como resolver o problema do duplo? O único não irá carregá-lo para junto de si também o matando? Na verdade, o que irá ocorrer com a pessoa do herói-autor após a expulsão do único fica apenas no campo da especulação e da hipótese. No entanto, sabe-se que o duplo vai sobreviver de alguma forma, a saber: no papel.

No processo de saída e regresso de si, o herói-autor encontrou o outro, Zeca. Talvez por este fato ele insista em afirmar que a biografia é de Zeca e não sua. No fragmento da página 272 do romance, a personagem afirma que caiu no alçapão armado pela morte de Zeca. Sabe-se que o que ele de fato queria era ter uma biografia e não biografar o outro. Assim, a morte do amigo, futuro biógrafo, apresentou-se como armadilha, na qual ele caiu quando escreveu uma biografia de Zeca, mas desnudando todos os pormenores de sua própria intimidade. O problema é que, para iluminar a si mesmo, antes de mais nada ele precisava iluminar o amigo, pois tudo que ele era havia sido depreendido pelo olhar de Zeca.

Quando o narrador regressa a si, de posse de todas as informações e percepções conquistadas no mergulho na psique de Zeca, o único, outrora tão admirado e envaidecido parece não fazer mais o mínimo sentido. Era imperioso fazer emergir o duplo mesmo que seja

para desaparecer logo em seguida junto ao único. Todavia, o romance *Mil rosas roubadas* parece a garantia de vida deste duplo que somente sobreviverá na folha de papel. Caso as reflexões que são frutos do processo de rememoração do protagonista não fossem sistematizadas em discurso narrativo, talvez o destino do duplo fosse o desaparecimento simultaneamente ao único. Prosseguindo nessa linha de pensamento vejamos um fragmento de *O real e seu duplo*:

Seria certamente exagerado fazer derivar esta alegria apenas do abandono de sua própria especificidade, desta descoberta de que o eu, enquanto ser singular, não só não interessa a ninguém, como também não interessa a mim mesmo, que só tenho vantagem em desembaraçar-me da minha imagem. (ROSSET, 1976, p. 76)

Neste fragmento, Rosset acrescenta uma dose extra de tensão à natureza paradoxal de seus argumentos. Fica-se diante da informação de que este eu, enquanto ser singular, ou seja, o duplo que emerge do processo de desdobramento de personalidade, não interessa a ninguém e tampouco a si mesmo. Se o único não é real e o duplo não interessa a ninguém qual seria a vantagem em desembaraçar-me de minha imagem? Se o indivíduo somente consegue prosseguir vivendo no mundo mediante o olhar do outro em que consistiria descortinar um eu que não é interessante ao olhar deste outro? Para pensar acerca de semelhantes implicações, vejamos um trecho de *Mil rosas roubadas*:

Pude passar a perna em tudo o que cheirava a institucional, mas não consigo passar a perna nas confidências que sairão à rua em letras de imprensa. [...] O que acontecerá comigo quando o coração se entregar a descoberto, nu, e todos enxergarem a natureza insana, persecutória e incontrolável do meu desejo? O que dirão aqueles que admiram minha disciplina e talento, minha dedicação aos estudos e à sala de aula? Deixarão de se interessar pelo espírito e pelas luzes? Vão vasculhar exclusivamente meu coração? (SANTIAGO, 2014, p. 275)

Neste trecho, o eu narrador encontra-se no tempo da enunciação submerso em densa reflexão sobre a sua escrita. A sentença “passar a perna” traduz uma ideia de trapaça. O eu narrado passou a vida trapaceando em face às pessoas de seu círculo social – alunos e colegas de trabalho -, no sentido de não deixar cair a máscara que escondia o seu duplo. Deste processo de fuga surgem todos os questionamentos do eu narrador acerca daquilo que poderá acontecer após a publicação do romance que desmascara o único. Os significantes “descobertos” e “nu” transmitem a natureza reveladora que perpassa o relato do herói-autor.

Neste contexto, o que dirão e farão todos aqueles que lerem o romance e enxergarem a única face do narrador-escritor? Um ser humano que ultrapassa o sujeito erudito que todos admiravam na sala de aula, provavelmente pela inteligência e autocontrole sobre todas as situações. Essas pessoas virão um homem comum que após ter seu desejo frustrado pelo outro, tal sentimento tornou-se insano e perseguidor. Mas o que acontecerá depois disso? E quanto àqueles que admiravam a inteligência e o talento do único? Irão perder o interesse pelo espírito da pesquisa e passarão a investigar a natureza profunda do sentimento do duplo?

Neste momento questiona-se em que consiste o medo real do eu narrador. Cogita-se se ele sente medo de que as pessoas que admiravam o único percam o interesse e deixem de devotar seus olhares, fazendo, dessa forma, com que este único deixe de existir. Coloca-se também em questão se o medo seria em relação à mudança de foco do único ao duplo, ou seria em relação ao fato de que ele soubesse que a vida comum do duplo não interessaria a ninguém. Vimos em Rosset que o eu singular não interessa a ninguém, talvez porque não interesse a si mesmo. Provavelmente, o eu narrador apreciava o modo no qual o eu narrado construía sua vida. Era bem-sucedido em sua profissão, portanto, merecia olhares de admiração. Mas do processo de desdobramento de personalidade, emergiu um eu inseguro e melancólico em face da recusa de seu objeto amoroso. Possivelmente entre um pesquisador badalado e um sujeito melancólico prefira-se o primeiro ao segundo.

Por este ângulo, o medo do eu narrador não é de que passem a investigar seu coração em vez de pesquisarem sua trajetória acadêmica, mas sim que este duplo seja destruído junto ao único. Se o eu profundo não apresenta uma existência interessante a ninguém, nem a si mesmo, seria natural que a destruição do único significasse o desaparecimento também do duplo.

Mas qual foi o mecanismo responsável em emergir o duplo e desmascarar o único? Como se deu o processo de saída do eu profundo dos meandros da psique do herói-autor? Vimos no decorrer de tal reflexão acerca do romance de Santiago que Zeca adquiriu decisiva participação no que se refere à tomada de consciência do protagonista. Suas atitudes e palavras hostis direcionadas ao amigo apaixonado em muito influenciaram nas reflexões do narrador no momento da enunciação. Ademais, a morte de Zeca levou consigo as últimas esperanças do narrador-escritor em ter uma biografia escrita por seu amigo e quem sabe, compreender seus reais sentimentos em relação à vida em comum dos dois. Seguindo nessa linha, atentemo-nos ao fragmento de *Mil rosas roubadas*:

Já seu bom humor tende a ser veneno rascante e mortífero (como a maldade desperta o riso nas pessoas!). [...] Seu bom humor é tiro e queda.

Ele pede antes a pedra àquele em que vai atirá-la.

A pedra que ele atira no rosto do outro lhe fora confiada em amizade. Seu bom humor – eu acrescento com pesar – não é assassino do interlocutor, é indutor do suicídio. Pelo humor cáustico e demolidor incita a pessoa atingida a cometer suicídio. Não conheço pílula mais eficiente no fortalecimento da depressão de viciados em arte, álcool ou em drogas. (SANTIAGO, 2014, p. 176)

Este é um trecho da enunciação no qual o narrador tece um comentário a respeito do comportamento de Zeca. A presença dos significantes “bom humor” contrasta com “veneno” e “mortífero” que revela um traço paradoxal ao discurso narrativo. O emprego dos parênteses na oração “como a maldade desperta o riso nas pessoas” aprofunda o juízo de valor que a personagem-narradora empreende em seu comentário sobre o amigo. Sabe-se, assim, que este considerava Zeca uma pessoa de atitudes maldosas. Seguindo nesta linha, o substantivo “pedra” junto ao o verbo “atirá-la” intensificam a atitude pouco amistosa de Zeca sob o olhar do protagonista.

Ocorre um acréscimo na tensão quando é revelado que tal pedra é atirada no rosto de outro, que por sua vez confiou-lhe em amizade. Este pormenor pode ser observado neste fragmento: O “bom-humor de Zeca não mata o outro, faz pior, incentiva-o a cometer suicídio”. Neste ponto, faz-se pertinente um questionamento: por que o narrador afirma acrescentar tais palavras com pesar? Seria porque tal denúncia sobre a personalidade cruel de Zeca destoaria da suposta admiração que ele afirmara sentir pelo amigo? Semelhante pormenor seria indício de que a máscara do único começava cair revelando com ironia o real sentimento pelo amigo Zeca? Com efeito, compreender a profundidade dos sentimentos do herói em relação a Zeca não parece tarefa fácil devido ao caráter paradoxal e irônico de sua escrita, todavia, em apenas um trecho do romance pode-se apreender diversas características atribuídas ao biografado por parte do escritor, sendo as principais delas a dissimulação e a falsidade.

Conforme já foi apresentado no decorrer dessa discussão, Zeca julgava o narrador um “patinho feio”, “um professorzinho de merda”. Ele não escondia isso de ninguém exceto do próprio narrador, como se pode verificar neste fragmento: “Ocultar o apodo de mim foi a forma de respeito menos traiçoeira que ele encontrou”. (SANTIAGO, 2014, p. 176) Em vista disso, é provável que o outro a quem o escritor se refere no trecho apresentado anteriormente a respeito das pedras atiradas por Zeca, fosse o próprio narrador. Não obstante, é possível verificar no discurso do herói-autor marcas de juízo de valor acerca de seu amigo Zeca – a

despeito de todo amor e admiração que sentira, no momento da enunciação, quando olha criticamente ao passado percebe em Zeca um sujeito cruel.

Perceber este traço da personalidade do outro não significa em absoluto deixar de amá-lo e até mesmo admirá-lo, mas por outro lado, significou uma mudança de perspectiva em relação a si mesmo. O único do narrador fora admirado por todos – seus colegas de trabalho, seus alunos e provavelmente seus familiares -, o problema é que de quem ele mais queria conquistar a admiração este sentimento não veio. Será que Zeca foi o primeiro a enxergar o duplo do narrador à sombra do único? Ou será que ele jamais enxergara o duplo e veio justamente daí a razão de todo o desprezo?

Aprofundando semelhante reflexão é possível que Zeca não tenha enxergado o duplo do narrador, mas tenha suscitado de sua existência e, assim, maltratando o único era uma forma de expulsá-lo e obrigar a emersão do duplo. Sabe-se que de todos que compunham o círculo de amizade do narrador, Zeca era o único que não apreciava sua forma de vida. A máscara que o narrador vestiu ao longo de sua trajetória agradava a todos – era inteligente, talentoso e bem-sucedido. Por parte do amigo, contudo, o reconhecimento da trajetória de sucesso não era demonstrado.

Inferem-se, portanto, duas possibilidades: ou Zeca era recalcado sustentando uma inveja acerca, sobretudo, da vida financeira do herói-autor que ele jamais conquistara e até dependera muitas vezes. Ou a personagem desprezava de fato a vida pequeno-burguesa de seu amigo e queria que ele se libertasse de semelhantes padrões impostos pela sociedade. Talvez Zeca não enxergasse o duplo do narrador porque ele ainda não havia se mostrado, mas gostaria de conhecê-lo. Neste sentido, será que o amigo do narrador sabia que o aparecimento do duplo implicaria na destruição do único? Em nível mais profundo, será que suspeitava que destruir o único implicaria em destruir também o duplo? O suposto comportamento cruel de Zeca observado e narrado pelo herói-autor fornece pistas de que é possível que semelhante destruição de seu amigo não provocasse grande abalo em sua psique.

Percebe-se que somente conhecemos pormenores do comportamento de Zeca por intermédio do olhar do narrador que sendo autodiegético não concede a voz ou o ponto de vista a não ser que seja em benefício daquilo que ele mesmo acredita. Todavia, ao aceitar o pacto ficcional estabelecido com o herói-autor de *Mil rosas roubadas*, só nos resta aceitar seu olhar, mesmo por vezes desconfiando da subjetividade dos fatos narrados. Evidentemente, caso Zeca tivesse escrito a biografia, o olhar seria bem diferente. Provavelmente, teríamos outras informações acerca da psique de seu amigo.

Mas o fato é que Zeca não escreveu e o que sabemos de sua índole passa pelo olhar do narrador-escritor. Desta maneira, é possível inferir que Zeca suspeitava que a emersão do eu profundo de seu amigo provocaria sua autodestruição, logo, mesmo que não tivesse morrido no hospital naquela tarde ele jamais escreveria a biografia. Talvez o amigo do narrador compreendesse aquilo que ele mesmo ainda não havia entendido, a saber: a escrita da biografia seria a única forma de reconhecimento de seu eu profundo.

4.5 O eu-narrador e o eu-narrado: o duplo e o único

Através do ponto de vista do narrador, observamos em Zeca uma atitude que beirava à crueldade no sentido de despertar o senso crítico do escritor-ficcional acerca da vida que ele havia construído ao longo de sua trajetória acadêmica. Zeca parecia ser o único a não apreciar a estabilidade financeira e o sucesso profissional que o herói-autor havia conquistado no decorrer de suas vidas em comum. Deste modo, o discurso narrativo é permeado por uma espécie de violência observada no comportamento de Zeca em relação ao amigo, bem como de um ressentimento no que se refere à voz narrativa. Diante disso, faz-se necessário pensar no papel da morte de Zeca em meio a tais sentimentos conturbados. Para tanto, atentemo-nos às palavras de Bakhtin (1997):

Assim como o caráter de acontecimento da minha vida é elaborado pelos outros que nela são heróis – é apenas na exposição que faço de minha vida para o outro, apenas através do olhar e do tom emotivo-volitivo do outro, que me torno o herói dela – assim também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é elaborada pela vida acabada e suscetível de acabamento dos outros que são seus heróis [...] Cumpro compreender que tudo o que dá valor ao dado do mundo, tudo o que atribui um valor autônomo à presença no mundo, está vinculado ao outro que é seu herói, fundamentado em seu acabamento: é a respeito do outro que se inventam histórias, é pelo outro que se derramam lágrimas, é ao outro que se erigem monumentos; apenas os outros povoam cemitérios, a memória só conhece, preserva e reconstitui o outro; e tudo isso é feito a fim de que minha própria memória das coisas do mundo e da vida se torne, por sua vez, memória estética. Somente no mundo dos outros é possível a dinâmica estética, com caráter de acontecimento, em seu valor autônomo – uma dinâmica operante no passado que tem seu valor sem levar em conta o futuro [...] Cumpro sair de si mesmo se quiser libertar o herói para o movimento livre de seu caráter de acontecimento no mundo. (BAKHTIN, 1997, p. 126)

Percebe-se nas palavras do crítico que se o outro é herói de minha vida é apenas através do olhar do outro que posso me tornar herói dessa mesma vida. É somente pelo outro que se inventam histórias e se derramam lágrimas. É somente o outro que ocupa os túmulos dos cemitérios. Até que a memória mesma se transforme em memória estética, ela só conhece

e reconstitui o outro. Por conseguinte, caso queira libertar o herói para o encontro com o mundo, é necessário retirar-se de si para que assim possa enxergar-se com o olhar do outro e dar o acabamento estético a esta personagem.

Vimos que Zeca fora sempre o herói da vida do narrador. Este assumira, contudo, uma atitude exibicionista ao longo da vida na esperança de também se tornar o herói da vida de Zeca e conquistar sua biografia. Dessa forma, para falar sobre si mesmo o narrador-escritor precisou mergulhar no mais íntimo das memórias de seu amigo. Ele precisou sair de si e ir ao encontro do outro e, assim, de posse daquele olhar perscrutador compor o herói de seu romance. Para melhor pensar sobre semelhantes implicações vejamos um trecho do romance de Santiago:

Ele me conheceu como eu não me conhecia e eu (reconheço agora ante a presença temível do anjo da morte) não o conheço por inteiro. [...] Ao escrever minha biografia e ao me deixar lê-la a posteriori, as várias e sucessivas versões o contrapeso gorduroso, muxibento e enigmático (que é a vidinha de professor que levei) estariam sendo estateladas na minha frente como números reais de qualquer livro-caixa. (SANTIAGO, 2014, p. 33-34)

Mediante as orações “Ele me conheceu como eu não me conhecia” já se tem a medida da importância do olhar do outro mencionado por Bakhtin. Freud (1930) afirma que aparentemente não existe nada de que estejamos mais seguros do que de nosso próprio eu. O ego nos parece como algo distinto e autônomo, porém, essa aparência é enganadora, pois ele é continuado para dentro sem nenhuma demarcação nítida por uma entidade psíquica que se denomina de id. Provavelmente, é por isso que, muitas vezes, o outro sabe mais sobre nossos sentimentos do que nós mesmos sabemos.

Observando a oração entre parênteses, “reconheço agora ante a presença temível do anjo da morte”, tem-se a revelação de que a morte de Zeca provoca uma espécie de epifania no narrador. O advérbio “agora” remete-nos à ideia, apresentada no capítulo 1, de uma suposta simultaneidade entre o momento da morte de Zeca e a escrita do narrador. Por tal ângulo, o enunciador parece arrastar o leitor à cena fúnebre de seu passado recente. Semelhante atitude pode funcionar como um apelo para que o interlocutor sinta, por si só, aquilo que não é possível de ser narrado. Existe um conceito de pacto ficcional que se estabelece entre escritor e leitor, que, por conseguinte, é transferido para o relacionamento entre narrador e narratário. Desta maneira, o herói-autor chama o narratário ao jogo, este, no que lhe concerne, acompanha o escritor em sua visão panorâmica da morte de Zeca. Nesta perspectiva, o eu do enunciado passara várias décadas convivendo diariamente com o amigo e

somente compreendeu que não o conhecia no seu leito de morte. No fragmento da página 34 do romance, o protagonista retoma seu discurso hipotético no sentido de como seria se Zeca não tivesse morrido e tivesse escrito sua biografia. Após a escrita da suposta biografia pelo amigo o narrador a leria e, assim, teria a exata dimensão acerca do olhar do outro direcionado a sua própria vida. Na oração “estariam sendo estateladas na minha frente”, nota-se por parte do autor quase uma certeza daquilo que Zeca supostamente escreveria sobre ele. Esta escrita desnudaria a vida medíocre enxergada pelo amigo e ignorada pelo narrador. Mas estando tal discurso apenas no nível da hipótese, como a personagem-narradora conseguiu compreensão suficiente para escrever tais significantes: “gorduroso”; “muxibento” e “vidinha de professor”?

No capítulo anterior mencionamos a obra *Luto e melancolia*, de Freud. Ao estabelecer uma distinção entre o luto e a melancolia, o autor afirma que na melancolia o ego torna-se esvaziado de sentido e, assim, o melancólico passa a uma atitude de autoflagelo, intitulado-se como sem valor algum perante a sociedade. A tensão acresce quando Freud pondera que é interessante compreender o motivo de as pessoas precisarem adoecer para finalmente tomar conhecimento de si. Percebe-se no narrador uma atitude melancólica em face de sua escrita. Constantemente ele se autodeprecia e revela atitude hostil mediante suas próprias conquistas.

É possível que o luto devido à morte de Zeca tenha intensificado a melancolia do narrador. A personagem vivera várias décadas ao lado do amigo; provavelmente, a perda deste não fora fácil e tenha causado uma tristeza profunda em sua alma. Contudo, aparentemente, a melancolia do narrador fora intensificada não somente pela morte do outro, mas por aquilo que esta morte acarretou na sua vida. Se Zeca não tivesse morrido ele passaria toda a vida esperando por uma biografia – que presumivelmente não viria - na ânsia desesperada em descobrir o sentimento do amigo e, sobretudo, se autodescobrir através da escrita do outro.

Ao morrer, no hospital, Zeca não só levou as esperanças do narrador em ser biografado, como o obrigou a escrever sua biografia. Adentrando ao interior de Zeca com os dados que conhecemos sobre ele através do relato do narrador, ficam-nos alguns questionamentos: Zeca supostamente também esperava uma biografia sua vinda de seu amigo? Ele sempre quis obrigar o narrador a se autobiografar para buscar conhecimento sobre seu eu profundo? Na verdade, mediante sua morte podem-se considerar as duas possibilidades. No intuito de biografar Zeca, o narrador deslocou-se do interior de si mesmo ao interior do outro e utilizou-se do recurso de rememoração. Neste novo espaço, ele encontrou uma parte importante sobre si mesmo que até o momento não conhecia.

Conforme mencionamos anteriormente a respeito do conceito de “castração”, é no momento da morte de Zeca que se sistematiza semelhante processo psíquico no narrador. No passado, a ausência do outro era sentida apenas em relação ao desejo frustrado e, assim, a personagem-narradora ainda conseguira conservar sua face essencialmente narcísica. Contudo, mediante a irreversível morte, o eu da enunciação precisou enxergar a importância do outro/Zeca em sua vida. Possivelmente, neste momento, Zeca saíra, aos olhos do narrador, da posição de seu duplo, para assumir, finalmente, a face do outro, confirmando a presença da alteridade.

No decorrer dessa reflexão, temos questionado se o narrador, a despeito de afirmar escrever a biografia de Zeca e, posteriormente cair na armadilha de escrever uma autobiografia, não sabia desde o início que seu romance era autobiográfico. Presumivelmente, essa oscilação entre biografia e autobiografia repouse na problemática da construção do herói. Compreende-se, com base nas palavras de Bakhtin (1997), sobre o herói no romance, que Zeca era o herói da vida do narrador. Talvez, quando ele retirou-se de si, encontrou o outro e mergulhou em seu interior para então poder se enxergar, ele tenha constatado que, a despeito de todas as críticas de Zeca, de sua atitude de desprezo em face da trajetória construída pelo narrador, ele (o narrador) também era herói ou quem sabe anti-herói da vida de Zeca.

Depois de se enxergar pelo olhar do outro, o narrador-personagem pode voltar a si de posse das informações necessárias para a composição de seu herói. Dessa forma, se ele mergulhou no íntimo de Zeca em rememoração e, neste espaço, encontrou a si mesmo como herói nada mais natural do que torná-lo ele mesmo herói de seu romance. O problema é que este herói visto sob a ótica de Zeca apresenta uma face de anti-herói. Esta face, até o momento da enunciação, era ignorada pelo protagonista. Até aquele momento seu olhar sobre si mesmo estava voltado para as conquistas do eu superficial, que era admirado pelos olhares de alunos e colegas.

Como resolver o problema de um romance que era para ter como herói – Zeca – e, não obstante adquiriu outro herói com uma face de anti-herói? Constata-se que o retorno a si após ter se visto pelo olhar de Zeca por parte do narrador fora um tanto perturbador. O olhar de Zeca não somente deu a ele o material estético para a composição do herói, antes disso, mostrou o desdobramento de sua personalidade que ele sequer suspeitara até aquele momento. Sobre estes pormenores atentemo-nos ao fragmento do romance:

Pela destreza das mãos apetrechadas pelas calosidades, pela dedicação diária ao ofício e pelo controle da imaginação, o artesão exercia a profissão de professor universitário.

[...]

Não me cabia distinguir, no exercício do ofício e na busca do conhecimento, a parte da mediação do sujeito artesão, de um lado, e a parte da mediação do sujeito acadêmico, do outro. No intrincado livro de contas mantido pelo Ministério da educação, que os sindicatos gostariam de controlar e nunca conseguem, o processo de superposição de sujeitos distintos – o artesão na sua banca, o professor na sala de aula – não era apenas devaneio financeiro a justificar o alto salário que só o segundo recebia. (SANTIAGO, 2014, p.p 270-271)

Retomando a reflexão acerca dos eus que se desdobram em artesão e professor universitário, neste fragmento o narrador encontra-se no tempo da enunciação refletindo acerca destes dois eus que a escrita lhe mostrou. A oração “o artesão exercia a profissão de professor universitário” demonstra um sujeito que ao regressar a si após ter se visto pelo olhar do outro encontra-se em um processo de análise dos dados que foram conquistados no mergulho na interioridade do outro. Enxergar-se através do olhar de Zeca trouxe ao protagonista a visão de algo outrora nunca enxergado, a saber: as duas faces de seu eu. Na sala de aula ele apresentava ideias revolucionárias e acreditava que tais ideias eram totalmente compatíveis com as regalias que recebia. É interessante notar que era o artesão quem exercia a profissão de professor universitário e não o contrário. Desta maneira, pode-se inferir que o artesão correspondia à face do eu profundo, ao passo que o professor universitário ostentava a máscara do eu superficial. Sabemos, contudo, que em uma sociedade burguesa encontra-se a ideia de que o trabalho traduz a essência do sujeito. Trata-se da razão profunda pela qual este continue a existir. Deste modo, a despeito dos ideais mais nobres do artesão, quem de fato existira até o momento da enunciação fora o professor universitário.

Na verdade, seu eu profundo simpatizava com o trabalho do artesão e se engajava com problemas sociais. Mas o eu superficial era narcisista e exibicionista e orgulhava-se do alto salário conquistado em sua profissão. De posse das informações coletadas através do olhar de Zeca, o eu narrador parece compreender o quão incompatível era seu discurso e seus sentimentos com a forma material que ele construiu sua vida ao longo dos anos. Pensando em tal desdobramento de personalidade que se operou no eu da enunciação, em termos de construção estética, quem se tornou o herói de *Mil rosas roubadas* – o único, ou o duplo do narrador?

O romance é construído de forma dialética. O narrador-personagem encontra-se inserido em um processo de densa reflexão na medida em que avança o discurso narrativo. Vimos no capítulo anterior que o narrador rememora eventos situados no passado sobre sua vida em comum com Zeca, mas é possível notar alguns espaços vazios que somente o recurso

da memória não consegue preencher. Existem diversos sentimentos e atitudes que não alcançaram entendimento satisfatório no passado que requerem reflexões no presente. À vista disso, este herói é construído na medida em que tais reflexões sobre o passado vão alcançando o entendimento necessário. Ao compreender dados importantes sobre si mesmo, que, antes de iniciar o processo estético não havia compreendido, o eu profundo torna-se o herói-autor de seu romance. Para melhor compreender semelhante processo, vejamos este trecho do romance:

Durante décadas fui conformado pela armadilha do exibicionismo e do narcisismo, descubro que também fui conformado pela armadilha da profissão liberal, e de tal modo fui sendo prisioneiro e sou feito que talvez não chegue mais a me substituir por outro e semelhante, ou não tenha mais tempo hábil para mudança.

Zeca e todos os colegas e amigos que fiz durante décadas de vida não poderiam ter imaginado como a decisão tomada à beira do leito do hospital me transformaria noutra e diferente pessoa. Quem quer que seja que mandou Zeca para o bebeléu está também mandando para o bebeléu minha carreira universitária (tida por muitos, sou obrigado a esclarecer, como exemplar). (SANTIAGO, 2014, p. 273)

Os significantes “armadilha”, “exibicionismo” e “narcisismo” compõem a ideia da tomada de consciência por parte do narrador. No momento da enunciação ele compreende que sua profissão funcionou como armadilha para que, no passado, ele se encantasse consigo mesmo. O substantivo “prisioneiro” traz a ideia de que o narrador se encontra preso nessa condição de narcisista, pois talvez não haja tempo para uma transformação de personalidade.

No próximo fragmento, no entanto, temos um momento de contradição: o narrador que havia afirmado ser um prisioneiro de atitude exibicionista e narcisista e que talvez não houvesse tempo para mudança, afirma que se transformou em outra e diferente pessoa. Não obstante, o que provocou tal transformação fora a decisão tomada à beira do leito de morte de Zeca. O leitor já tem conhecimento que neste momento, mediante a perda do amigo e futuro biógrafo, o narrador decidiu escrever a biografia de Zeca. No final do fragmento, tem-se a informação que a morte de Zeca tinha decretado o fim de sua carreira universitária. Para pensar acerca da morte atentemo-nos ao fragmento de Jeane Marie Gagnebin:

O fato da palavra grega *sema* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45)

Neste fragmento a autora argumenta sobre a profunda relação entre memória, escrita e morte. Neste contexto, a própria escrita torna-se uma forma de trabalho de luto. Túmulo e signo possuem o mesmo significado em grego e este fato remete à ideia de que o processo de escrita pode trazer a possibilidade do enterro de lembranças dolorosas. Esta atitude de rememoração e escrita pode significar a oportunidade de seguir em frente após o enterro de um passado perturbador.

Em *Mil rosas roubadas* foi a morte de Zeca o fator responsável em desencadear todo o processo rememorativo do narrador. Neste caso, morte, memória e escrita estão diretamente ligadas. Caso Zeca não tivesse morrido o protagonista não teria escrito sua biografia, uma vez que o que ele de fato desejava era ser biografado pelo amigo. No momento do enunciado ele tinha a ilusão de que se Zeca escrevesse a biografia ele poderia compreender os sentimentos do amigo, bem como compreender pormenores de sua própria psique que somente Zeca poderia desvendar.

Todavia, ao perder seu grande amigo naquele quarto de hospital ele compreendeu que a morte de Zeca funcionou como uma armadilha para que ele mesmo escrevesse a biografia. Neste contexto, a personagem afirma que irá escrever a biografia de Zeca, mas se depara com o seguinte problema: como escrever sobre alguém que ele jamais compreendeu em sua essência? Além disso, escrever sobre a vida de Zeca implicava em escrever sobre sua própria trajetória, sendo que neste sentido surgira o segundo problema: se ele passou a vida almejando uma biografia escrita por Zeca para que ele pudesse compreender pormenores sobre sua própria personalidade que somente Zeca sabia, como ele poderia escrever sobre si mesmo?

O único recurso para resolver este impasse foi lançar mão do processo de retirada e regresso de si. No entanto, ver-se pelo olhar do outro não parece ter sido uma tarefa fácil para o herói-autor de *Mil rosas roubadas*. A personagem voltou para seu interior em condições de escrever seu romance, todavia, neste percurso, muitas coisas mudaram mediante as descobertas conquistadas através do olhar de Zeca. Neste ponto de vista é possível inferir que a morte de Zeca desencadeou as memórias do narrador, que trouxeram a necessidade de saída de si e encontro do outro que por sua vez culminou na escrita de *Mil rosas roubadas*.

Não se podem ignorar, contudo, as orações “Quem quer que seja que mandou Zeca para o beleléu está também mandando para o beleléu minha carreira universitária”. A expressão popular “beleléu” funciona como uma quebra na erudição do discurso narrativo. Este pormenor ocorre em outros momentos da produção textual de Silviano Santiago. Em hipótese, estas expressões promovem uma espécie de hibridização à composição estética a exemplo daquilo que se observa em relação aos gêneros textuais. Ao nível profundo este fator

pode representar o desdobramento de personalidade do herói que, aparentemente, passa, ao longo do percurso de escrita, por um processo de desconstrução do professor universitário para que finalmente nasça o artista. Talvez o professor universitário, erudito e metódico, não utilize muitas expressões populares, sobretudo diante do público, mas o artista descompromissado torna-se destemido até mesmo no que tange à linguagem. A expressão *beleléu* traz, além do fator meramente linguístico, certa atmosfera de estranhamento ao discurso. Mandar para o *beleléu*, neste contexto, significa destruir. Por que a destruição ou morte de Zeca acarretaria a destruição da carreira profissional do narrador? Neste sentido, levanta-se a hipótese de que se a morte conduziu à escrita, no que lhe concerne, está, aos poucos, matando o professor e construindo a face do romancista.

Desta maneira, o túmulo de Zeca funcionou como estopim para as memórias do protagonista que foram sistematizadas na escrita de seu romance. Seguindo esta linha faz-se necessário um questionamento: depois do processo de escrita o narrador está pronto para enterrar as lembranças dolorosas que emergiram com suas descobertas e seguir em frente? Para tanto, vejamos um trecho do romance:

Órgão do desejo, o coração me arrastou para a linguagem desavergonhada, aflitiva e fútil. Linguagem de confessor. Será que colegas e estudantes esperavam minhas palavras como se espera a hora de ser atendido pelo médico, ou como se aguarda do amado a chamada telefônica prometida? [...] O coração é que me resta nos últimos e poucos anos de vida. Sobressaem os pontos fracos. Neles martelarão um a um os cravos? De que palavras irônicas se valerão? Com quantas esponjas de fel se faz a canoa por onde os inimigos navegarão em escarnio?
Coração pesado, debochado, ferido, sangrento, sangrado. Coração feliz.
(SANTIAGO, 2019, p. 275)

Vimos no capítulo anterior uma espécie de duelo que se travou entre a imaginação e a razão em face do discurso do narrador. Neste contexto, o herói-autor via-se aborrecido pelo fato de que a imaginação estava impregnando o discurso narrativo de uma subjetividade incompatível com o estilo e característica do autor. Com efeito, na medida em que a trajetória de Zeca era rememorada e detalhes sobre sua vida chegavam ao conhecimento do narratário a imaginação parecia sobressair no nível da trama.

Não obstante, este pormenor ocorria haja vista a necessidade de preencher espaços que somente o processo de rememoração não era capaz de reconstruir, pois se esbarrava no problema da incompreensão. O protagonista encontrava-se diante das memórias, mas quando o assunto era sobre seu relacionamento com Zeca muitos pormenores não alcançavam o entendimento necessário. A reflexão acerca dessas questões incompreendidas trazia a faceta

subjetiva da imaginação ao relato do narrador, que por sua vez, orgulhava-se de ser um historiador objetivo e factual.

No fragmento da página 275, que se insere no último capítulo do romance, o narrador parece resignado em face da presença da subjetividade impregnando o seu discurso narrativo. O substantivo “coração” metaforiza o grau de subjetividade alcançado pelo discurso do herói-autor. Nesse contexto, o eu da enunciação questiona-se a si mesmo acerca de como os colegas e estudantes aguardam a publicação de sua obra. Provavelmente eles esperem encontrar no relato as marcas de objetividade do professor, pesquisador e historiador.

O problema é que a publicação de *Mil rosas roubadas* metaforiza o nascimento do ficcionista e, para tanto, o professor precisa desaparecer. A duplicidade que acompanha o discurso narrativo no fragmento da página 275 encontra-se neste pormenor. O professor está na iminência do desaparecimento, ao passo que o artista encontra-se às vésperas do nascimento. A única certeza que o herói tem, no entanto, é acerca do sucesso e da popularidade do professor. Quanto à nova personagem, como o olhar do outro a receberá?

Ao analisar os significantes “irônicas”; “fel”; “inimigos”; e “escárnio”, encontramos nas palavras com carga semântica negativa uma espécie de temor do eu narrador em relação àquilo que as pessoas de seu círculo social vão pensar quando ler o romance. Os dois últimos períodos trazem a tensão da linguagem metafórica do autor com o substantivo coração acompanhado de alguns adjetivos. O primeiro destes dois períodos revela os adjetivos “pesado”, “debochado”, “ferido”, “sangrento”, “sangrado” que traduzem uma carga semântica melancólica. O estranhamento se faz sentir no último período, no qual o mesmo substantivo – “coração” surge acompanhado do adjetivo “feliz” alterando a semântica do discurso narrativo.

Neste momento questiona-se: a presença da imaginação e, por conseguinte, da subjetividade de fato incomodava o herói-autor? Em que consistia a natureza profunda da escrita do eu? Notamos, conforme sinalizou Gagnebin (2006), o quanto a escrita e a morte estão intimamente ligadas no romance de Santiago. Mediante a impossibilidade de ser biografado pelo amigo, o narrador afirma que irá escrever a biografia de Zeca. Podemos perceber que a suposta biografia de Zeca se tornou a autobiografia do narrador.

A análise literária tem demonstrado que o narrador parecia querer ser biografado por Zeca para quem sabe poder entender a profundidade dos sentimentos do amigo em relação a ele. Como a personagem havia passado a vida exibindo-se a Zeca na esperança de conquistar a futura biografia, ele deixou que este se ocupasse de sua vida; mas talvez não tenha prestado muita atenção nos pormenores sobre a vida e a personalidade de Zeca. Dessa forma, para compor o romance seu eu profundo precisou desprender-se de si mesmo e visitar o interior do

amigo. Este espaço mostrou-se por vezes hostil trazendo revelações que em muito alterou o estado de espírito do protagonista.

Quando ele finalmente volta ao seu interior, de posse das informações sobre o outro e sobre si para compor seu romance, provavelmente já sabia que tal relato estaria longe de ser factual e objetivo. A atitude de iluminar a vida de Zeca através do processo de rememoração acabou por iluminar uma parte de sua própria vida que nem ele mesmo conhecia. Em vista disso, o reconhecimento de Zeca implicava em afastar a faceta da razão e imergir nos meandros da imaginação. Contrariamente ao que se faz supor, tal recurso não deixou que o relato da vida de Zeca prevalecesse no romance do herói-autor. O romance apresenta um narrador autodiegético que, mesmo mediante a afirmação de que irá biografar a história de seu amigo, mergulha na interioridade de Zeca em rememoração para compor os retalhos de sua própria trajetória.

Ao chegar ao último capítulo do romance, o coração do narrador encontra-se dividido em dois estados distintos: por um lado, a escrita iluminou sua trajetória ao trazer revelações sobre a personalidade de Zeca que o eu narrado fazia questão de ignorar no passado, e sua própria personalidade, revelando inclusive a faceta imaginativa e subjetiva do professor universitário. Neste seguimento, sabe-se que qualquer mudança em nossa trajetória é passível de receio no que se refere à constatação de como o outro receberá esta nova imagem do eu. É somente por meio do conhecimento da identidade do outro que o eu constrói sua própria identidade, somos o reflexo do olhar do outro, e sem este não nos sentimos nada. Deste modo, o narrador sentia medo da forma diferenciada que passaria a receber o olhar das pessoas de sua relação – alunos e colegas – depois da publicação do romance. Por outro lado, este mesmo coração chega-se ao último capítulo feliz, supostamente, por ter alcançado aquilo que se propôs a fazer. No reflexo do olhar do outro o protagonista encontrou verdades em relação à imagem que Zeca fazia dele, muito difíceis de serem digeridas. Assim, ele pôde compreender a natureza profunda de sua melancolia – um sujeito sempre insatisfeito mesmo diante do sucesso profissional e acadêmico. O reconhecimento de tal fato mostrou a personagem-narradora os dois eus distintos que se faziam presentes em seu interior.

Tal estado de epifania parece ter libertado o narrador da pressão social que ele próprio havia se imposto ao longo dos anos. Conforme vimos anteriormente, para Rosset (1976), o que traz angústia ao sujeito é justamente esta sensação de estar no mundo, mas sentir que, de fato, não existe. Aparentemente, a sensação de não-realidade perturba mais o sujeito do que a certeza da chegada da morte. Neste contexto, ocorre a necessidade de investigar acerca do desdobramento de personalidade na tentativa de descobrir se existe um eu real e qual a

natureza profunda de sua existência. Se ao morrer pudéssemos levar a certeza de que pelo menos se viveu tudo seria mais fácil. Consequentemente, a constatação dessa vida vazia parece libertar o herói-autor da tentativa de continuar insistindo nela.

Vimos em um fragmento de *Mil rosas roubadas* a afirmação do narrador de que ele estaria às vésperas de seu desaparecimento: “[...] às vésperas do meu próprio desaparecimento, ainda encontro forças para me transformar em outro e definitivo ser humano?” (SANTIAGO, 2014, p. 272) Ao lembrar Rosset (1976), quando se tenta matar aquele que se julga seu duplo, mas que na verdade é o original, mata-se a si próprio.

Com efeito, o protagonista afirma que a publicação de seu romance significará a morte do eu narrado. Porém, ele passou toda uma vida tentando desesperadamente ser este que julgou ser seu duplo, mas que, na verdade, era o único, pois ele era aquele que todos enxergavam. Quando o único sucumbir aos golpes de seu duplo isto significará a queda do próprio narrador. Se é por meio do olhar do outro que se constrói identidade significa que o sujeito somente se constitui como tal por intermédio deste olhar. Assim, matar a identidade reconhecida por todos implica em matar também o desdobramento dessa identidade, visto que ninguém a conhece e somente o único que efetivamente é o original é digno do olhar do outro.

Ainda em consonância com as ideias de Rosset (1976, p. 64), “[...] o real não está do lado do eu, mas do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro”. Não obstante, o eu narrador é o duplo do eu narrado. Por conseguinte, o real não está do lado do eu narrador, mas sim do lado do eu narrado. Isto ocorre, devido ao fato de que foi este eu superficial ou esta espécie de fantasma que todos enxergaram no decorrer da vida do herói-autor. Deste modo, se o eu narrado desaparecer após a publicação do romance, o eu narrador também fatalmente sucumbirá, haja vista que a morte do único leva consigo o duplo.

Todavia, se o processo de escrita está diretamente ligado à noção de túmulo e isso implica, conforme temos discutido, na morte do único e do duplo do narrador, paradoxalmente, este mesmo processo também pode remeter à ideia de imortalização. O sujeito pode deixar este mundo, mas quando se tem sua trajetória sistematizada em escrita literária, tais memórias já não serão passíveis de serem apagadas pelo tempo. Dessa forma, observemos novamente o trecho final do epílogo de *Mil rosas roubadas*:

O anjo deixará que eu sofra e me alegre, que ame até o fim. Não quero mais brincar de viver por detrás de vidraça. Nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento? Sentado diante do computador, não sonho mais. A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta. Não é passível de ser

substituída, ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem. Nela, ele e eu estamos sentados num sofá da sala de estar da sua casa. (SANTIAGO, 2014, p. 276)

No capítulo 2 analisamos este fragmento na perspectiva da construção estética pelo narrador-escritor. Neste momento, faz-se necessário deslocar o olhar à problemática do duplo. O herói-autor encerra seu romance com a mesma atmosfera paradoxal que adotara ao longo de toda a obra. O significante “sofra” reflete semanticamente a psique do eu narrado que além de ter passado por um processo difícil de saída e regresso de si, no qual teve que encontrar o olhar do outro que, naquilo que lhe concerne, refletiu seus sentimentos mais profundos, está às vias de ser desmascarado pelo eu narrador. Em contrapartida o significante “alegre” retrata o amadurecimento do eu narrador que, provavelmente, daquele momento em diante não precisará utilizar a máscara social que tinha adotado ao longo dos anos.

A atmosfera paradoxal revela o desdobramento de personalidade do narrador que oscila entre significantes de semântica positiva e outros de semântica negativa. As orações “sentado diante do computador, não sonho mais” trazem o tom de melancolia para a voz do narrador. Com a escrita chegando ao seu desfecho já não existe mais razão para sonho, nada mais poderá ser mudado. Presumivelmente, no processo de saída e regresso de si, o herói-autor enxergou muitas coisas das quais gostaria de fazer diferente, de fazer novas escolhas, caso fosse possível voltar atrás. Todavia, ele reconhece que já não existe tal possibilidade, a realidade de sua vida em comum com Zeca está petrificada na folha de papel.

O substantivo “morta” traduzindo a ligação entre escrita e sepultura traz a ideia de que a morte de Zeca que gerou a escrita da biografia por parte do herói-autor, acabou desencadeando a morte dos dois eus do narrador. No que se refere ao único irá morrer fatalmente, uma vez que todos descobrirão que era uma fraude, já o duplo terá que sobreviver numa existência sem sonho, sem a presença do olhar do outro/Zeca, o que não deixa de significar uma espécie de morte.

Mesmo com a presença do porta-retratos querendo reviver as memórias do herói-autor, ele chegou ao entendimento de que a escrita de sua autobiografia iria destruir a vida que ele construía no passado e que o porta-retratos fazia lembrar com nostalgia. Zeca estava morto, sendo que, naturalmente, aquele momento jamais poderia ser reconstituído. Ademais, ele acreditava veementemente que após a publicação do romance, o olhar que constituiu sua identidade no passado já não se refletiria da mesma forma. Deixar de merecer o olhar admirador do outro é também uma forma de morte para o eu.

Deste modo, pode-se dizer que a biografia funcionou como uma ação de Tântatos na psique do narrador, após Eros ter atuado por diversas vezes, lançando a agressividade da personagem em direção ao exterior/Zeca que, por sua vez, cometeu o grave erro de não corresponder aos sentimentos do narrador. Considerando a hipótese de que a escrita da biografia implicaria na morte do único e do duplo do narrador, parece que esta agressividade é introjetada, voltando para o lugar de onde proveio com a ação de Tântatos.

Com efeito, mesmo diante de tal atmosfera melancólica no desfecho de *Mil rosas roubadas*, pode-se dizer que se retirar de si e experimentar o olhar do outro/Zeca foi uma atitude importante para o amadurecimento do eu narrado que chega ao momento da enunciação consciente dos equívocos cometidos no passado. Assim, pode-se dizer que do confronto entre eu x outro/Zeca, chegou-se a um confronto de maior proporção que foi aquele verificado entre os dois eus do narrador. Diante disso, relembro Gagnebin (2006), pode-se constatar a importância de lembrar e escrever, pois é somente no enterro dessas lembranças que existe a possibilidade de esquecer e seguir em frente, mesmo que isso signifique o esfacelamento de dois eus. À vista disso, pode-se dizer que a atmosfera paradoxal acompanha o discurso narrativo até o desfecho do romance. Em meio ao tom melancólico é possível depreender o movimento de morte e de vida, simultaneamente: a morte do professor e o nascimento do artista.

5 Considerações Finais

A peculiaridade no comportamento enunciativo do narrador de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago (2014) conduziu-nos a refletir acerca das implicações entre narrador e memória, tendo como alicerce teórico os estudos narratológicos de Gérard Genette. A partir daí, pudemos observar que tal proposta de trabalho em muito se complexificava em face do caráter híbrido do texto de Santiago. Neste sentido, respeitamos a informação advinda do próprio escritor (Santiago) de que sua produção literária é classificada como autoficção, no entanto, era imperioso a investigação, por nossa parte, a respeito da sustentabilidade de semelhante gênero, no que tange à escrita de *Mil rosas roubadas*, não necessariamente pelo Silviano Santiago, mas pelo narrador-escritor por ele criado.

Neste percurso, a proposta de análise sobre o relacionamento entre o narrador e suas memórias precisou partir de algumas hipóteses: existia uma metanarrativa tanto para o escritor empírico, como para o ficcional. Se o escritor real escreveu uma autoficção, significa que o narrador-escritor também optou por semelhante gênero na sua construção estética. Desta maneira, questionamo-nos sobre como classificar a produção do narrador-autor – biografia, autobiografia, relato, confissão, romance? Outros questionamentos surgiram ao longo da investigação do romance de Santiago. No decorrer deste processo pudemos depreender que o narrador criado por Santiago encontrava-se muito influenciado pelas características do próprio escritor, haja vista seu discurso tendencioso no sentido de despertar a dúvida do leitor, sem, contudo, responder a nenhuma delas em nível microestrutural, obrigando, assim, este interlocutor ao abandono da atitude confortável da leitura pela transformação em personagem atuante da diegese. Deste modo, comprovamos a eficácia dos estudos de Genette, naquilo que respeita à categoria de narratário. Quando Santiago escrevera seu romance, provavelmente, tinha em mente um leitor específico que precisaria tornar-se atuante, caso se interessasse em compreender sua obra; entretanto, este interlocutor somente tem a possibilidade real de transformar-se em personagem quando finalmente é construída a face do narrador e, no que lhe concerne, chama o narratário a compor o vazio deixado pela memória e, sobretudo, pela incompreensão dos fatos.

Com efeito, no capítulo 1, vimos a necessidade de estabelecer os principais aspectos de nossa proposta de abordagem, bem como apresentar criticamente alguns aspectos da teoria de Genette (1979), que seriam desenvolvidos ao longo da escrita da tese. Desta atitude, além da conquista do objetivo de elucidar alguns pormenores da narratologia que, por vezes, encontram dificuldade de entendimento, sobretudo, tendo em vista aqueles que se iniciam nos

estudos literários, ainda pudemos iniciar a abordagem crítica no romance de Santiago na perspectiva de seus aspectos formais. Esta estratégia confirmou-nos a suposição de que a partir do estatuto do narrador, das categorias de modo e voz, que acabam por interligar-se às categorias de ordem e frequência, além das implicações acerca dos níveis narrativos, podem-se alcançar efeitos de sentido que se escondem atrás do nível microestrutural. Por este ângulo, em vez da ideia de que a narratologia mostra-se pouco eficaz na abordagem da narrativa contemporânea, percebemos que os instrumentos fornecidos pela teoria analítica de Genette, aliada a outros teóricos, em muito contribuíram para a compreensão dos mecanismos de funcionamento das dimensões do narrador e do discurso.

Seguindo tal perspectiva, no capítulo 2 nos propusemos a investigar as implicações da escrita da suposta biografia pelo narrador-escritor. Neste processo, compreendemos que enquanto Santiago mostrava-se seguro no que tange à escolha do gênero textual de sua produção, ele complicara a vida de seu leitor construindo um narrador, que assumia a enunciação com forte tendência a subverter os limites entre aquilo que se conhece acerca das características de certos gêneros textuais. À vista disso, na medida em que sua escrita avançava, a personagem relativizava os conceitos arraigados no que diz respeito à biografia, autobiografia, confissão, relato ou ficção. Lançando mão de uma linguagem metafórica, o escritor-ficcional trazia a face de Zeca escondida atrás do conceito de imaginação, ao passo que diferenciava sua própria face daquela apresentada pelo amigo, colocando-se como representante da razão. Desta estratégia discursiva, ficou-nos a compreensão de que, embora o narrador supostamente quisesse trazer a ideia de que imaginação e razão são excludentes, ou incompatíveis, ele sabia que seria desmascarado pelo leitor atento, que, naquilo que lhe concerne, compreenderia que, sendo ambas formas de pensamento, razão e imaginação, não são incompatíveis, elas se complementam da mesma forma com que ele precisou complementar-se com a face do amigo para sistematizar sua produção estética.

Desta forma, é possível inferir que o narrador, a despeito do discurso narrativo possa afirmar o contrário, nunca pretendia escrever uma autobiografia, tampouco uma biografia. Sua intenção era escrever um romance, sustentado por dados biográficos e autobiográficos, mas fortemente contaminado pela faceta ilimitada da ficção. Sendo assim, infere-se que, a exemplo do escritor real, o escritor-ficcional escrevera uma autoficção. No que se refere à problemática de voz, pode-se depreender que o narrador conhecia, desde o início, a sua condição de herói do romance, embora o discurso levasse a crer na figura de Zeca neste posto. Por conseguinte, em nível superficial observava-se um narrador que se colocava na posição de homdiegético, porém, que ia se tornando cada vez mais autodiegético na medida em que o

discurso avançava. Todavia, em nível profundo, infere-se que tal personagem sempre soube da sua condição de autodiegético. Neste ponto de vista, sua intenção fora, desde o início, escrever sobre as memórias de sua trajetória em comum com o amigo Zeca, mas somente o fato destas memórias serem suas, já o colocava na posição de protagonista de seu romance. Existia uma necessidade de mergulhar no passado para organizar certos sentimentos que atormentavam o eu narrador no presente, o problema é que os maus entendidos do passado estavam todos ligados ao relacionamento de várias décadas com Zeca. Era necessário, portanto, um movimento de saída de si e encontro com o outro/Zeca. Depois que a personagem-narradora se viu pelo olhar de Zeca regressou a si de posse das informações necessárias para o acabamento estético do herói de *Mil rosas roubadas*.

Isto posto, pudemos constatar que o luto pela morte de Zeca vincula-se diretamente à decisão da escrita pelo herói-autor, no entanto, tal escrita não se sustenta na hipótese da homenagem ao amigo que perdera, tampouco na constatação de que diante da impossibilidade de ser biografado ele precisaria se apressar e escrever uma autobiografia. Presumivelmente, a escrita é fruto de uma tentativa ansiosa de mergulhar em atitude de rememoração, encontrar o objeto amoroso novamente nas lembranças do passado, tentar compreender os reais sentimentos do outro imerso em reflexão profunda e, finalmente, recompor sua própria psique, em frangalhos, após várias décadas de vida sem o reconhecimento de seu eu profundo. Nesta perspectiva, pode-se depreender certa duplicidade na escrita do herói: escrever para reviver e encontrar o objeto amoroso na lembrança e na imortalização da escrita e também como forma de matá-lo novamente, ou, por fim, sepultá-lo.

Neste processo de reconhecimento de si, pode-se dizer que o luto tenha conduzido o herói a uma atitude melancólica diante da vida. Tal melancolia permeia o discurso narrativo de uma espécie de tensão evidenciada nas expressões metafóricas e paradoxais. Por um lado, o escritor-ficcional sente-se melancólico pelo fato das descobertas dos sentimentos de Zeca que vão se operando no decorrer do processo de construção estética. Por outro lado, tais descobertas levaram ao conhecimento de seu eu adormecido que vai, aos poucos, tornando-se o herói do romance e sistematizando a sua construção estética. Neste seguimento, observou-se o quanto morte, escrita e sepultura interligavam-se no romance de Santiago, visto que a morte de Zeca resultou na escrita e, desta escrita, sepultou-se o eu superficial do protagonista. Nesse processo, o professor universitário encontrara o mesmo destino de Zeca, ao passo que se vislumbrou o nascimento do ficcionista contemporâneo. Em semelhante perspectiva, pode-se inferir com base em Barthes (2004), que enquanto o leitor confirma sua presença determinante no romance de Silviano, a morte do autor é decretada.

Ao chegar à suposição de que havia dois eus em conflito na interioridade do escritor-ficcional, pudemos, no capítulo 3, investigar a profundidade dos laços que uniram Zeca e o narrador ao longo dos anos. Tal proposta deveu-se a que, a partir do mergulho no outro/Zeca, vislumbrou-se a possibilidade de reconhecer outro eu, presente, porém, nas sombras da psique do herói-autor. Neste percurso, reconheceu-se a presença do duplo e do único no interior da personagem-narradora. Com base na teoria de Clement Rosset apresentada no capítulo 3, o real somente é admitido sem reservas quando não apresenta uma característica impertinente e agrada a todos. No entanto, a ilusão não é recusada, caso sua percepção incomode, ela é retirada de um lugar e posta em outro. Sua estrutura fundamental seria a faceta de perceber com extrema precisão, porém, ignorar as consequências desta percepção. Neste contexto, a ilusão estaria diretamente vinculada à problemática do duplo. Esta face do eu não é vista, nem mesmo no espelho – para o eu/único o real para o duplo a sombra. O único fica com a posição de real, uma vez que é ele quem é visto por todos, é a máscara que esconde o duplo. Nesta perspectiva, inferiu-se o único como o eu narrado, ao passo que o duplo assumia a face do eu narrador. Assim, o único visto por todos no decorrer da vida fora o eu narrado que apreciava a sua máscara de professor universitário, bem-sucedido e admirado por colegas e alunos. Todavia, na medida em que a escrita do romance avançava, a máscara que apresentava a face do eu do passado e escondia o rosto do eu da enunciação, estava na iminência de ser destruída. Por conseguinte, o eu narrado precisou vestir uma máscara ao longo da vida como forma de sobrevivência em meio ao mundo hostil. Quando quis tirar esta máscara, no entanto, ela já se fazia inerente a sua pele e todos o conheciam dessa forma. Eis que surge a necessidade de escrever o romance para tentar se desvencilhar do eu superficial. O problema é que, possivelmente, atrás da máscara superficial encontrar-se-á outra.

Nesse contexto, inferimos que Zeca levou consigo a face única do protagonista. É verdade que a destruição do eu superficial pode implicar na destruição do eu profundo. No entanto, o duplo do narrador fora imortalizado na folha de papel. Assim sendo, é possível que a escrita do romance tenha sepultado de forma definitiva a presença de Zeca, bem como a do eu narrado. Desta forma, pode-se dizer que a decisão do narrador em escrever este híbrido de autobiografia e ficção tenha significado a única atitude corajosa que ele tomara ao longo da vida, a saber: escolher seu eu profundo, porém, desconhecido, e abandonar a máscara fantasmática que ele tanto prezara durante toda a vida. Possivelmente, a batalha que se travou ao longo do discurso narrativo, entre razão e imaginação, deva-se à predileção do único em direção à razão, posto que, ao adotar um discurso factual e objetivo, a máscara da personagem-narradora poderia ser sustentada até o epílogo do romance. A presença da

imaginação, entretanto, insistia em preencher os vazios deixados pela incompreensão e, deste preenchimento, a face do duplo ia, aos poucos, saindo das sombras, ultrapassando a vidraça na qual se protegia o eu narrado e, finalmente, compondo o romance *Mil rosas roubadas*. Desta forma, relembramos as palavras de Rosset (1976, p. 73): “[...] é querendo a todo custo ser um outro que o homem habitualmente se confirma nele mesmo.” A tentativa do narrador, observada ao longo da escrita do romance, em incorporar o estilo de Zeca, transformando-se no amigo admirado, consolidou seu estilo, confirmando-o, assim, no seu próprio eu.

O romance escrito pelo escritor-ficcional parece ter transformado o vaidoso eu narrado no melancólico eu narrador. Vimos na constante autodepreciação do enunciador, com base nos estudos de Freud (2011), um eu que precisou adoecer para, enfim, conquistar a consciência de si. A frustração pela recusa por parte do objeto amoroso provocou marcas indeléveis no herói. Tal sentimento desencadeou um processo de castração que, no tempo do enunciado, o protagonista não percebera. Com a morte de Zeca a ausência do outro tornou-se preponderante e, assim, mergulhou-se em reflexão profunda na tentativa de compor seu romance. Esta escrita resultou em uma espécie de “colagem” dos estilhaços psíquicos colecionados pelo narrador ao longo de seu relacionamento com Zeca. Ao compreender a presença determinante do outro em sua vida, o herói reconhece a importância da alteridade na constituição de uma identidade. Provavelmente, ao concluir *Mil rosas roubadas*, romance que ostenta até mesmo no título a presença de Zeca, o narrador tenha adquirido a compreensão de que seu eu, traz no corpo e na psique, a forte presença do outro.

Em vista disso, é possível afirmar que o herói-autor mergulhou em lembranças do passado, escreveu sobre essas lembranças apoiado na magia ilimitada da ficção e, deste processo, supostamente, ele sairia pronto para enterrar as lembranças dolorosas e seguir em frente. É verdade que a carga de melancolia presente no epílogo do romance, evidenciada no tom do discurso narrativo, sugere que a personagem não parece ter chegado ao final de sua criação literária munido de forças suficientes para conseguir seguir em frente e garantir a existência do eu profundo. A despeito do tom melancólico sugerido pela presença do retratos na sala, insistindo em reviver a imagem de Zeca, que trazia a imagem do eu narrado, chega-se à compreensão de que, por trás de um discurso semanticamente triste, o eu profundo acredita na sua sobrevivência. Esta sobrevivência, possivelmente, poderá sustentar-se de forma mais autêntica, visto que o acabamento estético concedido ao herói de *Mil rosas roubadas* trouxe à superfície a face de um eu que, caso tivesse emergido no passado, talvez sua história com Zeca pudesse ter sido diferente. Deste modo, mesmo despedaçado pelas revelações sobre o outro e sobre si, o eu narrador atingiu seu objetivo na construção de seu herói e, sobretudo,

na reconstrução de seu eu – menos admirado e mais melancólico, porém, mais seguro e corajoso.

Ao relembrar a análise estrutural, no que se refere à expressão concessiva “ainda que”; “ainda que o porta-retratos no escritório queira me entregar-me uma velhíssima imagem”, chega-se ao entendimento de que o narrador está mais seguro e corajoso; contudo, a estratégia de matar Zeca junto ao eu do passado parece ter fracassado. Zeca permanece vivo na lembrança do narrador. Provavelmente, até que a última face do herói se dissolva, ou a última máscara finalmente caia; Zeca permanecerá resistindo ao lado de seu grande amigo. A ironia que perpassou grande parte do discurso narrativo, que se assemelhava à técnica do ilusionista observada por Rosset (1976), conduziu o analista a desviar o olhar em direção a Zeca, no intuito de compreender o complexo jogo discursivo de Santiago. Apesar de toda a importância da personagem Zeca na construção e compreensão do romance, todas as respostas tanto as possíveis, quanto as impossíveis de serem alcançadas, encontravam-se em posse do narrador-escritor. Esta personagem complexa trouxe considerável complexidade ao amigo Zeca, no entanto, este estava condenado ao silêncio.

Assim como ocorre comumente em romances de narradores autodiegéticos, o tempo em muito contribui com a transformação da personagem-narradora. Ao longo do percurso de análise pudemos observar certa atmosfera de tensão no discurso narrativo. O tempo da diegese era o tempo do Zeca vivo, bem como do eu narrado. O tempo do discurso, ou da narração, era o tempo de Zeca morto e do nascimento do eu narrador. É verdade que a narrativa, ao relembrar o passado, ou a refletir sobre o presente, apresenta sempre uma carga melancólica. No tempo da enunciação, contudo, as marcas de juízo de valor são recorrentes, posto que nelas, é possível depreender o processo de transformação do eu através do tempo. Esclarecemos que neste romance de Santiago a condição de escritor é mais importante que o tempo, no que tange à mudança de postura por parte do enunciador. Nesta perspectiva, sendo a morte de Zeca o estopim para a escrita do herói, pode-se depreender um terceiro tempo intermediário entre os atos da narração: antes da morte (vida), no momento da morte, e depois da morte. A memória funciona como matéria-prima para a construção do romance, sendo que os eventos trazidos por tais lembranças situam-se antes da morte de Zeca. É no momento da morte que o escritor-ficcional decide escrever a biografia. Todas as epifanias ocorrem, contudo, no ato da escrita, portanto, após a morte de Zeca. O efeito desta morte é peculiarmente forte no processo da escrita do eu. Tal força conduz o enunciador a empregar os verbos no presente nos momentos em que relembra a cena do amigo martirizado pelos aparelhos no quarto do hospital. Nesta perspectiva, o leitor, a exemplo do narrador, se vê

transportado para aquele cenário fúnebre e parece compartilhar do sofrimento desta personagem. O passado conquista a face de presente e, no âmbito do futuro, encontra-se o medo do narrador a respeito daquilo que poderá ocorrer quando a imagem de Zeca dissipar-se por completo. Se as personagens nasceram uma para a outra aos dezesseis anos, ocasião do primeiro encontro, como uma delas poderá sobreviver ao desaparecimento da outra?

Finalizando nossa leitura crítica do romance de Silviano Santiago, podemos confirmar nossa hipótese inicial: é por meio do eixo metalinguístico da obra que todas as reflexões do escritor-ficcional desenvolvem-se, sendo que, a partir do processo de interiorização, opera-se a autodescoberta do eu. A fusão da memória e da imaginação neste relato confessional e biográfico traz a possibilidade do professor factual e objetivo ficcionalizar. A ficção, naquilo que lhe concerne, pode ser mais real do que a própria vida, pois, tem o poder de desautomatizá-la, atribuindo-lhe singularização. Ao se afirmar como artista, o eu também se afirma como sujeito, na medida em que reconhece suas outras faces subjetivas – amorosa, apaixonada, vingativa, rancorosa e temerosa. Esta autoafirmação ocorre independentemente dos estragos que tais descobertas tenham trazido a sua psique. Conforme mencionamos no término do capítulo 1, o percurso metalinguístico fortalece o quesito voz no romance de Silviano. Por isso, refletir sobre o narrador é falar das personagens, do tempo e do espaço, uma vez que estes elementos estão no âmbito de domínio do autor-ficcional. Enquanto este escritor desenha a face do universo diegético: personagens, tempo e espaço, ele autoconstrói sua identidade de romancista contemporâneo. Neste percurso, pode-se inferir que a literatura promove a desautomatização do professor pragmático, na medida em que singulariza o ficcionista.

Diante disso, relembando as implicações acerca do suposto desaparecimento do narrador discutidas na introdução, pode-se constatar, mediante a análise de *Mil rosas roubadas*, que o narrador do romance contemporâneo não somente permanece vivo na narrativa, como ainda apresenta uma face mais dominante do que aquela que se podia observar em romances dos séculos XIX e XX. O estilo literário de Santiago conduz o narrador-escritor a construir uma autoficção capaz de promover uma retomada ideológica em relação aos conceitos arraigados sobre gênero textual. À vista disso, rememoração, razão e imaginação são todas formas de pensamento que podem coexistir no mesmo texto literário. A simples atitude de narração implica em rememoração de eventos passados, estes podem estar situados na realidade empírica, ou na realidade ficcional.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Trad: Jorge de Almeida. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p.55-63.
- AGUINIS, Marcos. **Las Redes Del Odio**. 3ª ed. Buenos Aires: Planeta, 2004.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Editora Unesp - Cultura Acadêmica, 2009.
- AMORIM, Orlando Nunes. Busato, Susanna. Nigro, Claudia Maria Ceneviva. **Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas**. São Paulo: Unesp, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Moderna, 1983.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas** : São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CARPEGGIANI, Schneider. “Literatura para mim é ruptura”. 2014. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/164/rliteratura--para-mim--e-ruptura>. Acesso em: 20/07/2020.
- Collot, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: **Signótica**, v. 25, n.1, p.221-241, jan/jun, 2013. Trad. Zênia de Faria, Universidade Federal de Goiás; Patrícia Souza Silva Cesaro, Universidade Federal de Goiás.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura na narrativa. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2ª Ed, Maringá: Eduem, 2005. p. 33-35.
- FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance**. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A, 1972.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Corac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Texto copiado integralmente da edição eletrônica das obras de Freud, versão 2.0 por Tupykurumin. Disponível em: www.projetovemser.com.br. Acesso em: 20 abr. 2019.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fabio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

GIRARD, R. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Grasset, 1961 (ed. Bras. Mentira romântica e verdade romanesca, Trad. Lília Ledon da Silva. Editora, 2009).

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Nova York: Routledge, 1985.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

LESSA, Carina Ferreira. “Garimpeiro: o nascimento do narrador-observado na praça sete, em Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago”. Recorte – revista eletrônica, ISSN 1807-8591 Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR. V. 14 - N.º 2 (julho-dezembro - 2017). Disponível em: periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/download/. Acesso: 24/11/2020.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARCHEZAN, Renata Coelho. PERNAMBUCO, Juscelino. “Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago, em perspectiva bakhtiniana”. Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 113-128, out. 2017. Disponível em: www.revistas.usp.br/linhadagua/article/download/. Acesso: 20/11/2020

MARIN, Isabel da Silva Rhan. **Violências**. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2002.

MOREIRA, Jaqueline de Oliveira. “Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade”. Disponível em: www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a18.pdf. Acesso em: 19/07/2020.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1995.

PESSOA, Fernando. “Meu Pensamento, Dito, Já Não É”. 1973. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2265>. Acesso em: 04/12/2020.

PESSOA, Fernando. 1932. “Autopsicografia”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4234>. Acesso em: 06/12/2020.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RIBEIRO, Roberto Carlos. “Silviano Santiago e a Leitura Crítica”. 3º Colóquio do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos e 100 anos de Afrânio Coutinho (1911-2011): A crítica Literária no Brasil. 2012. Disponível em: <http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3coloq.anais.pdf>. Acesso em: 22/07/2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. São Paulo: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: S/A, 1976.

SANTIAGO, Silviano. “Atração do mundo: políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira”. Disponível em: cadernosdolegislativo.almg.gov.br/ojs/index.php/. Acesso em: 15/12/2020.

SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura. V. 18. 2008. Disponível em: revistazcultural.pacc.ufrj.br/meditacao-sobre-o-oficio-de-criar. Acesso em: 20/10/2019.

SANTIAGO, Silviano. **Mil Rosas Roubadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 26 / 03 / 2021



Assinatura do autor