

Numa rede de linhas que entrelaçam as memórias de um falso mentiroso

Fabíola Padilha

Das negativas: o círculo da esterilidade

Irmão mais novo de Orfeu, Samuel, narrador de *O falso mentiroso: memórias*, é uma mentira. A evocação mitológica, acoplada ao pícaro personagem de Silviano Santiago, é arrebatada da imagem reproduzida num cartão postal enviado por Maria Luiza ao autor. Neste, a frase que paira “ao lado e um pouco acima da cabeça de Orfeu” talvez possa elucidar o fraternal parentesco: “je suis un mensonge qui dit toujours la vérité”¹. Entenda-se bem: Orfeu não é um sujeito que tem por hábito proferir mentiras a torto e a direito, sem eira nem beira. Tampouco está em questão a prática da mentira como ato moral e socialmente reprovável. Contornemos a esparrela. Retenhamos estritamente o que a frase anuncia: *je suis un mensonge*. Orfeu é *uma* mentira. Orfeu é a personificação da mentira².

Em que sentido, então, compreender a mentira – que é Orfeu, que é Samuel, e que é, claro, “Santiago”³, já que este mesmo confessa, em tom de modéstia, a herança genética recebida e partilhada: “A experiência da mentira me torna irmão mais novo de Orfeu, embora a ele não me iguale”?⁴.

A possível resposta é dada pelo próprio Santiago, numa entrevista em que comenta o lançamento de *O falso mentiroso*. Instado a falar sobre a série de paradoxos, flagrados desde o título, que atravessam, de ponta a ponta, seu romance, o autor se detém no que eleger como o maior dos paradoxos, a saber, a literatura mesma.

Tomando como base a binomia verdade x mentira, para, evidentemente, colocá-la em xeque, problematizando-a, Santiago explica o emprego do paradoxo, amplamente disseminado em sua obra, por meio de outro para-

¹ Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*, p. 250.

² Id., *ibid.*

³ O nome do autor entre aspas busca resguardar a dimensão de *persona* alcançada pela voz discursiva que se abriga sob sua assinatura, acatando os vários eus de que esta se traveste, ainda que coincida com o nome civil registrado em cartório, atestando a existência de um certo sujeito chamado Silviano Santiago.

⁴ Santiago, *op. cit.*, p. 251.

doxo, o que encampa a matriz de que se serve para compor seu discurso e que atende pelo nome de ficção: “A ficção é antes de mais nada, enquanto configuração ou definição, uma mentira, uma invenção, uma fabulação. Uma mentira, uma invenção, uma fabulação que acompanhada da palavra ‘ficção’ ou da palavra ‘literatura’ adquire um valor de verdade sobre aquele tema que está sendo tratado”⁵.

Relendo então a frase do cartão postal, que encabeça a figura de Orfeu, a partir da compreensão de Santiago do que seja ficção, podemos inferir que esta última é uma mentira que entrama a verdade.

A mentira que Samuel encarna constitui suas memórias. Uma invenção a muitas vozes. De seu extrato melódico, distinguimos variegados timbres, irmanados todos na mentira que entoam: Brás Cubas, João Miramar e Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, vêm fazer solo. Catalogar todos os participantes seria um trabalho à parte. Garimpagem numa mina generosa, farta, abundante.

Se Machado inaugura as memórias de seu defunto autor com o óbito do galhoifeiro personagem, Santiago inicia as de Samuel registrando a orfandade de sua condição. O desconhecimento dos pais biológicos, sua absoluta ausência de vínculos com os progenitores, é comunicado em forma de sucessivas negativas: “Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele” (FM⁶, p. 9). *A opção não é casual. Integra um projeto maior de adesão à arte de negar: “sou abertamente a favor da estilística da negativa. Não”* (FM, p. 220).

O processo iterativo de negação é coroado ao final das memórias, por meio do pastiche de “Das negativas”, capítulo que encerra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando então a “verdade da mentira” consagra o intuito de rarefação gradual que percorre, como uma espinha dorsal, todo o discurso do narrador. Último acorde de sua ópera burlesca. Subtrai-se o que a memória ofertou, logrou ofertar, ao leitor incauto, um desavisado nas artimanhas de Santiago. Com engenho e troça, muita manha e arte, o narrador toma de assalto o leitor em sua derradeira performance:

⁵ Santiago, *Trópico*, disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico>

⁶ As citações textuais da obra *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, serão indicadas pela sigla FM, seguida do número de página onde as mesmas aparecem.

Chega de mentiras.

Não serei um falso pai falso, como o doutor Eucanaã.

Não me casei com Esmeralda. Não tive filhos com ela.

Se me colocarem contra a parede deste relato, confessarei. Tive dois filhos virtuais.

Não poderia tê-los tido. Não os tive. Inventei-os.

Inventar não é bem o verbo. Gerei-os em outro útero. Com a mão esquerda (sou canhoto) e a ajuda da bolinha metálica da caneta bic. Com tinta azul lavável. Inseminação artificial.

O resto, pa-ra-rá, pa-ra-rá, pa-ra-rá...

Fim.

Lego ao mundo as minhas telas.

À história, uma família a menos (FM, p. 222).

A opção radical pelas negativas constitui um propósito fundamental, em torno do qual as memórias são tecidas. A consecução desse propósito, bem como a garantia de seu pleno êxito, implica a exclusão de qualquer atenuante, como seria o caso do uso das adversativas, aplainando as arestas ostensivas do “não”, debilitando assim sua aspereza. Não. O sectarismo não é discriminatório, derivando pura e simplesmente de uma total incompatibilidade com os prosélitos do *mas*, *porém*, *contudo*, *entretanto*, *no entanto*, *todavia*.

Não há uma só adversativa nas duzentas e vinte duas páginas de seu relato. A estreita fidelidade a essa atitude excêntrica é assinalada na penúltima página das memórias. Como prova da veracidade do que afirma, Samuel nos desafia a reler o livro, “de fio a pavio”, a ver se não tropeçamos numa adversativa que, porventura, tenha escapado à sua severa vigilância, imiscuindo-se traiçoeiramente no texto. A tentação de desmentir o narrador brota diante de sua promessa de pagar cem dólares por cada adversativa encontrada. Esforço vão. Samuel não mente. Diz a verdade. Frustração do leitor que espera obter dividendos com a releitura da obra. Adverte o memorialista: “Nada tenho a ver com a geração dos artistas da adversativa” (FM, p. 220). Sua estirpe é a dos que dizem sim ao não. Sem *perhaps*: “Pertença a uma geração afirmativa. Afirma pela negativa. Tem *não*. Não tem *mas*. Não tem *talvez*. (...) Há o *sim*. Ele cavalga com esporas o *não*. A pêlo. Nada entre. Nem sela. Confundem-se. Nenhuma partícula adversativa entre o *sim* e o *não*” (Id.).

Numa rápida avaliação, poder-se-ia considerar Samuel um primo de Bartleby, o solitário escrivão de Herman Melville. Nas artérias de ambos, correria o sangue comum da pulsão negativa. Não seria de todo absurdo toparmos, de

repente, com as seguintes frases de Samuel: “Acho melhor não [ter filhos]”, “Acho melhor não [me casar]” etc., que ecoam a sentença incansavelmente repetida pela enigmática figura criada por Melville, cuja espécie de bordão, ricocheteando toda a narrativa, é “I would prefer not to”. O personagem de Santiago seria assim um “tipo *Bartleby*”, embora com muito mais leveza e humor, indubitavelmente.

Em seu romance metaliterário *Bartleby e companhia*, Enrique Vila-Matas, inspirado na história do escritor norte-americano, discorre sobre a irresistível e obscura força que conduz à negação da vida, concebendo o que chama de “síndrome de *Bartleby*”, “doença” que, sob a perspectiva da relação que o escritor atual estabelece com a tradição, encarada como um fardo pelo neófito, pode despertar uma afasia, total ou parcial, naquele que se destina à escrita. A ótica do escritor contemporâneo espanhol, calcada na leitura que faz da novela de Melville, concorre para evidenciar a dificuldade de seguir escrevendo em face da presença fantasmagórica de Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Musil e tantos outros espíritos que assediam o autor, inibindo-lhe a pena. Como resultado dessas incômodas e obsedantes presenças, muitos escritores se curvam ao silêncio, resignando-se a aderir à fórmula bartlebyana: “Acho melhor não [escrever]”. Outros, porém, acabam revertendo a “angústia da influência” numa prolífera fonte de energia para suas criações literárias, dando total vazão ao impulso vampiresco que imprime vitalidade à sua escrita.

Um exame um pouco mais demorado do personagem de Santiago desfaz de imediato a aventada e equivocada “conexão”⁷ com a casta dos *Bartleby*s suicidas. A cepa do pícaro memorialista não desmente sua vocação hematofila. Seu lema, parodiando *Bartleby*, seria antes: “Acho melhor [morder você]”, lema, aliás, praticado literalmente no suculento bracinho da prima Dorothy⁸: “Nhoc! [...] Dorothy gostava de ser mordida. Se gostava. Secretamente amava o priminho antropófago” (FM, p. 19).

⁷ Wander Melo Miranda, em seu livro *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, recupera uma importante (e sintomática) consideração feita pelo próprio Santiago, que considera o autor “como ser de papel e [da] sua vida como uma *bio-grafia* [...] matéria de uma *conexão* e não de uma *filiação*” (Miranda, *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, p. 118). Essa idéia desmobiliza, como ressalta Miranda, “o muro da origem e da propriedade”, além de acarretar uma reavaliação das questões acerca de autoria, dívida, filiação, linhagem, questões que invariavelmente são redimensionadas ao rompermos o cordão das relações filiais.

⁸ O nome “Dorothy”, por metonímia, evoca aqui a cultura estrangeira – “*made in...*”, devorada “antropofagicamente” pelas chamadas “culturas periféricas”.

Com insaciável apetite, Samuel devora tanto ícones da cultura popular quanto da cultura de massa, passando ainda pela chamada cultura erudita. Os mais diversos segmentos estão presentes nessa barafunda de referências assimiladas: cinema, filosofia, música, indústria cosmética, literatura, televisão, rádio, quadrinhos, circo, artes plásticas, ciências, sociologia... Tudo devorado, promiscuamente, sem preservativo. Cavalgada a pêlo. Nada entre. Nem sela.

Permanecendo ainda no registro da devoração, poderíamos dizer que Samuel se assemelha ao freguês glutão de Julio Cortázar, citado por Santiago em um de seus mais célebres textos, “O entre-lugar do discurso latino-americano”⁹. Na referida passagem, ao invés de solicitar ao garçom do restaurante parisiense um “château saignant”, o personagem principal de *62 Modelo para armar* lhe pede um “castillo sangriento”, gravando (e grafando) na derme da língua estrangeira a violência perpetrada pelo escritor latino-americano no seu gesto tradutório. Dupla degustação: a língua do outro se dobra ante a demanda de um egresso do Novo Mundo, antes mesmo de este banquetear-se com um apetitoso bife malpassado, servido pelo europeu. Dupla condição do escritor que, não bastasse a sensação de ter chegado tarde ao encontro com a musa, ainda tem de buscar superar o peso de seu passado colonial. Condições a que estamos submetidos, nós, os latino-americanos.

Nessa clave dúplice, convivem afetos ambivalentes. Amor e ódio digladiam-se no palco onde os conflitos se encenam, conferindo ao escritor “periférico” o desafio de seguir “vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”¹⁰.

O propósito de afirmação pela negação, entrevisto em *O falso mentiroso: memórias*, já se delineia aqui. Embutidas nesse propósito estão tanto a recusa à “concepção tradicional da invenção artística”, como a rejeição à incorporação passiva de modelos preestabelecidos. Realiza-se, pois, a “transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta”¹¹. É esse o intuito que dá estofa às memórias de Samuel, como ele mesmo se encarrega de clarificar, ao tornar explícito seu particular conceito de “originalidade”: “Sou original na maneira de conceber. Olho para copiar.

⁹ Santiago, *Uma literatura nos trópicos*, pp. 9-26.

¹⁰ Id., p. 23.

¹¹ Id., p. 25.

Copio para enxergar. Melhor. Sou original na maneira como copio as xilografuras de Goeldi na tela” (FM, p. 185).

É esse também o mecanismo que agita os recônditos subterrâneos da melancolia. Amor e ódio pelo objeto perdido. Por um lado, respeito e devoção. Por outro lado, agressão e rebelião. Sentimentos que expõem o conflito vivenciado pelo sujeito melancólico em seu permanente trabalho de luto.

Transpondo a questão para a discussão envolvendo o redimensionamento do conceito de originalidade, levado a termo pelo escritor latino-americano, para ficarmos no recorte proposto por Santiago no texto acima citado, podemos afirmar que no âmago dessa delicada relação entre cultura periférica e cultura hegemônica, no plano espacial de comparação, ou, se se quiser, entre tradição e pós-modernidade, no plano temporal de comparação, a autodepreciação característica dos estados melancólicos é consubstancial à deflagração do eu como um conglomerado polifônico, heteróclito, de natureza compósita. Em suma, um território de intenso trânsito e rotatividade, onde se concentra todo o burburinho das vozes acopladas: “Penso, falo, trepo, escrevo, como, me emociono, gozo, cago, pinto, mijo, existo. Sinto. Quem? Nós” (FM, p. 181).

Se os europeus decretaram a cisão do eu, sua fragmentação, sua constituição múltipla, os filhos da pátria mãe gentil, os latino-americanos, sempre soubemos que sob o eu se abrigava uma multidão ruidosa e afoita.

Lá na “origem”, naquele ponto de onde tudo se desencadeou, o objeto não nos acena, advertindo-nos de sua presença. Perdemos o que jamais tivemos. Introjetamos essa presença/ausência, carnavalizando-a matreiramente. Sem lágrimas. Com muito riso e pouco siso. Somos melancólicos? Melancólicos jocosos, talvez. Feito uma melancolia irônica – *afirmativa*. Que se afirma pela negação. E sabe tirar proveito disso.

Meu rosto, uma folha de papel em branco

Durante muito tempo, deitei-me por escrito.

Georges Perec

O comentado paradoxo presente no título da obra de Santiago pode ser visto como síntese metonímica da rede de paradoxos que constitui o texto das memórias. Como argumentamos, *O falso mentiroso* alude à escrita

ficcional, a uma mentira que se toma por verdade, suspendendo qualquer critério prévio que viesse em socorro da distinção do que, no limite, seriam verdade e mentira. Entramos no campo ardiloso das aporias antes mesmo de avançarmos a primeira página. O aviso só nos chega muito depois, quase ao final. Tarde demais para recuarmos: “Decifra-me, ou te devoro! T’esconjuro!” (FM, p. 186).

O subtítulo – memórias – agrega um problema a mais ao ensejo de decifração. O gênero memorialístico evoca o resgate do vivido com vistas a salvar o passado de seu esquecimento, circunscrevendo a história do sujeito e o sentido extraído dessa experiência pretérita. Definição inócua para os que não se atêm à relação especular entre o sujeito que escreve e o registro de sua vida pregressa. Afastado o viés metafísico, na suposição que encerra a verdade una e imperecível a ser reconstituída, a imagem desbastada, de relevos nítidos, que recorta a silhueta do indivíduo, afastado, pois, esse viés metafísico, o relato de uma vida não passa de mais uma *mentira*. Há muito já aprendemos a creditar o postulado do eu à escrita ficcional, construída a partir da “tradução criativa” desse eu.

Posto que a primeira parte do título concerne, como vimos, à ficção, a segunda, ao designar o gênero que enforma a história a ser lida, arremata a charada: O *falso mentiroso: memórias* trata, afinal, da literatura, tal como concebida e elaborada pelo autor que assina a obra – Silviano Santiago. Título e subtítulo se suplementam nesse espelhamento anamórfico e “misenabimático”: ficção sobre a ficção.

Enquanto rubrica da “escrita de si”¹², as memórias configuram um empreendimento auto-interpretativo que tem como pano de fundo o impulso de imprimir unidade ao que já nasce naturalmente diverso, provisório e em constante mutação: a identidade do sujeito. A tentativa de ordenar a mixórdia de eus que se agitam no indivíduo ao longo de sua história resulta, portanto, numa “fabulação de si mesmo”, para usarmos as palavras de Santiago.

No texto memorialístico, essa forma de ordenação pressupõe o arranjo momentâneo de uma dispersão passada, um bricabraque dos fragmentos retidos pela “placa-mãe” da memória, à qual se roga para que descortine seu arquivo. Em sua extensa e desarticulada superfície, tenta-se domesticar uma certa indisciplina, de modo a conter a disjunção dos elementos que

¹² Cf. Foucault, “A escrita de si”, pp. 144-62; e ainda Miranda, *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, pp. 25-41.

circulam nos intrincados meandros de seu esteio. Cada formação obtida desse exercício recapitulativo flagra um instantâneo, no que o arresto revela de efêmero e transitório.

Para compor suas memórias, Samuel, autodesignando-se escritor, confessa ter aproveitado os “vários volumes” de seu *Diário íntimo*, reciclagem da qual resulta uma obra que opera um trânsito discursivo livre, mesclando diversos gêneros prosaicos (romance, memórias, autobiografia), sem a restrição de uma exigência unidirecional.

Ao impedir qualquer decisão classificatória, o texto de Santiago aponta para aquilo mesmo que, por meio da afirmação, é negado: as memórias não se limitam a um resgate autobiográfico do narrador, a história sendo edificada como a impossibilidade de uma escrita memorialística nos termos tradicionais. Tal impossibilidade, como se verá, constrói-se a contrapelo de uma outra história que se vai tecendo – a de um narrador que se auto-engendra com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia [irônica]”, abalando, no interior do próprio gênero do qual emerge, os pressupostos convencionais das memórias, frustrando o *voyeurismo* do leitor que deseja conhecer a vida de *um* sujeito chamado Samuel.

Compreendido nesse gesto transgressivo encontra-se todo um esforço consciente de des-posseção de uma marca originária responsável pela figuração do eu, inscrita, essa marca, no âmbito mesmo que recorta os domínios da autobiografia. Tal região assoma como um ponto de fuga para onde converge o discurso memorialístico, com o objetivo de moldar a fisionomia desse eu – finalidade última do empreendimento retrospectivo.

O narrador abandona o horizonte retilíneo em favor de um trajeto difuso, comportando múltiplas vias, projeções ilusórias de um eu que se refunde, prodigamente. Nesse sentido, é possível atribuir a Samuel um “temperamento saturnino”, cuja característica é “a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa”¹³, pois, como assevera Susan Sontag, “o eu é um texto – precisa ser decifrado”¹⁴.

O exercício de decifração, no entanto, transmuta-se, pelas mãos de Samuel, num exercício de re-cifração. Repõe permanentemente em jogo a tensão que congrega a ausência de uma verdade oculta sob um rosto em branco, e o impulso lúdico, alimentado por uma melancolia, de natureza

¹³ Sontag, *Sob o signo de saturno*, p. 91.

¹⁴ Id. *ibid.*

afirmativa, de retraçar possíveis figurações sobre essa superfície seminal. Isso a partir da invenção de prováveis versões para seu nascimento, dinamizando a proliferação vertiginosa de incontáveis eus.

Com divertida ironia – tônica dominante das memórias –, Samuel, *deitando-se por escrito*, professa o princípio da multiplicidade como determinação genética, em que o eu dominante avulta como uma espécie de fatalidade inerente a um regime natural de livre concorrência:

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

E para justificar a permanência de um eu que sobrevive a expensas da duplicação originária, o narrador esclarece: “O *eu* é a forma que encontrei para comungar, na mesa deste escrito, com os embriões que assassinei no útero da mamãe” (Id.). O eu aqui adquire espessura na medida em que incorpora outros eus compartilhados – e simultaneamente descartados, de modo que algo ainda como um eu *resta*, fruto de uma hesitação entre o próprio e o impróprio da marca, que subsiste no texto autobiográfico: “Somos três, possivelmente quatro, talvez cinco, compartilhando um único cérebro” (FM, p. 180).

As ponderações disseminadas por Samuel no fluxo de suas memórias nos impelem a reconvocar as indagações proferidas por Silvano Santiago¹⁵, a fim de cotejar as impressões desses dois eus (Samuel e Santiago) que se debruçam sobre o emprego da primeira pessoa do singular. Convidado a pronunciar-se sob a tutela do nome próprio, por ocasião de uma palestra na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em setembro de 2004, Santiago pontuou sua fala com uma série de questões acerca da complexa autoridade que subjaz à chancela da primeira pessoa do singular. Como um melancólico prostrado diante do espelho, ele se pergunta: “Sem identidade,

¹⁵ Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*, p. 245.

sem rosto e sem nome próprio estável, qual é a *minha primeira pessoa* que, para se exprimir neste preciso momento, devo invocar e convocar?”¹⁶.

Numerosas cogitações vêm somar-se a uma intrincada *reflexão* em torno do assunto proposto, contribuindo para robustecer o dilema aporético tecido em torno da figura do eu. Assinalando as afinidades que elege para prosseguir desdobrando o mote de sua condição deambulatória, Santiago prossegue argumentando:

Por que será que a minha primeira pessoa, para ser mais assumidamente ela própria, goste tanto de brincar com a minha terceira? Será por gostar de se travestir de *póstuma* e *irônica* ao ver anteontem caneta-tinteiro e papel em branco e ao deparar hoje com microcomputador e sua tela? Não estarei sendo *precursor* de Machado de Assis, que deu início à obra madura pela voz dum “defunto autor” que diz ser também “autor defunto”? No deslocamento do adjetivo da esquerda para a direita do substantivo-chave, o bruxo do Cosme Velho não encontrou um modo de desassociar a primeira pessoa autobiográfica da primeira pessoa ficcional? Nas nossas obras literárias, ele e eu não estaríamos habitando um não-lugar solitário e poético de observação dos seres humanos e dos acontecimentos, que não se confunde com o lugar que os cientistas sociais chamam de realidade?¹⁷.

Do fulcro dessas questões desponta o germe de um conceito de literatura que coloca entre parênteses (para citarmos Wolfgang Iser) a polarização fato x ficção, tal como aponta um dos caminhos abertos pelo texto de Santiago.

A utopia de um “não-lugar” estende os domínios dessa suspensão sobre o imperativo do autor, acarretando o desmembramento dessa entidade, vista como uma constituição monolítica por longa tradição, promovendo o embaralhamento dos limites que recortam o autor empírico e o “autor de papel”, de modo a impedir a instalação de uma ordem dicotômica entre eles.

Neste “não-lugar”, Machado e Santiago, confortavelmente alojados, contam suas profundas mentiras, como forma de veicularem suas mais sinceras e destemperadas verdades: “Não estaríamos nos iludindo e aos leitores com estórias ilusórias para que todos nós – autores e leitores – conheçamos melhor os fatos propriamente históricos?”¹⁸. Esse conceito de literatura, formulado por Santiago em termos indagativos, encontra ressonância nas idéias desen-

¹⁶ Id., p. 246 (grifos do autor).

¹⁷ Id., p. 248.

¹⁸ Id. *ibid.*

volvidas por Iser acerca das relações entre real e ficcional, pensadas a partir da seguinte observação de Adorno: “A arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual”¹⁹. Como pontifica Iser:

Se medimos a ficção e a realidade, tendo por critério a qualidade do que é dado, constatamos apenas que a ficção não dispõe de traços objetivos. A ficção se revela um modo deficiente e até é tida como *mentira* por não possuir os critérios do real, embora simule tê-los. Se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real, então seria impossível tornar a realidade representável por meio da ficção. Ela não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza. Essa a razão por que a ficção *mente* e é *mentira* desde que seja definida a partir do ponto de vista da realidade dada²⁰.

Podemos entrever, nas postulações de Iser, uma notável afinidade com as afirmações do próprio Santiago, no que tange às propriedades da literatura: “O que é a literatura? É um texto ‘mentiroso’, uma ficção que não apreende de maneira direta o real, mas que, nos melhores casos, contém a verdade”²¹. Afinidade que ricocheteia ainda nas palavras de Samuel, que, com a habitual galhardia, manifesta ser “totalmente contra a coisa real [e] a favor de algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é” (FM, p. 141).

Outra via que se descortina por intermédio das sucessivas reflexões semeadas por Santiago fornece subsídios para melhor compreendermos o *modus operandi* de um sujeito que se afirma pela negação de uma voz que o legitima. Esse artifício proporciona a compreensão de um *rastro* que, no curso do auto-apagamento, vai sendo paradoxalmente a fonte onde esse mesmo eu, que busca anular-se, se alimenta. Essa outra via comparece *in nuce* no interior de uma seqüência conjectural:

Ou a minha primeira pessoa a ser invocada e convocada nesta palestra seria aquela que existe no momento em que, na minha casa, coloco ponto final no texto que acabei de escrever – neste, por exemplo –, e o assino com o nome que me é próprio por direito civil? Ou seria aquela minha primeira pessoa que escreveu *fim* em outro

¹⁹ Iser, *O ato da leitura*, p. 124.

²⁰ Id., pp. 124-5 (grifos nossos).

²¹ Santiago, “A absoluta perfeição do crime”, p. 10.

texto recente, um romance, a que dei o título de *O falso mentiroso – Memórias*?²²

Santiago desarticula a unicidade subentendida na “primeira pessoa”, desmembrando-a em copiosos eus, que se ramificam no horizonte das interrogações alternativas. O que lhe permite reconhecer, nas condições que dariam suporte à ancoragem do eu, uma necessária exclusão do privilégio concedido à voz enunciativa, compreendida como detentora dos direitos assegurados a uma identidade estável, que precederia, senhora de si, a todos os enunciados²³.

A configuração deste eu, outrora concebido como perene e indivisível, ordena-se como uma legião de “eus desdobráveis que se interpenetram”²⁴, desencadeando não uma subtração que restringe e termina por anular qualquer resquício autoral, mas uma subtração que franqueia comportas para se pensar a questão da autoria como a anexação de eus plurais, acumulados segundo o grau de voracidade e ruminção demonstrado neste banquete canibalístico:

Há que distinguir. Vozes, tons, falas, sentimentos, idéias de cada um dos três corpos, dos quatro ou dos cinco *eus* que coexistem em mim. Normal. Há que aprender a voltar a entrecruzar, depois de desentrecruzados, vozes, falas, tons, sentimentos, idéias. [...] no entrecruzamento de vozes, falas, tons, sentimentos, idéias, sobressai o gene dominante, constitutivo da personalidade. Antropófago pela lei da natureza. Este *eu* que não quis ser *nós*. E é. É expressão de nós. Nós atados com escrúpulo e cuidado, que eliminam o *nós*. Dão autonomia ao *eu* (FM, p. 181).

Grafar a “escrita de si” é aventurar-se no confronto com o outro – que se ama e se odeia, por meio da devoração desse outro, para recuperarmos a dinâmica operada pelo melancólico. Susana Lages afirma que “o canibalismo do melancólico é conseqüência das necessidades de um ego frágil, esvaziado por sua constante autodepreciação”²⁵. Por isso, a imagem que o melancólico constrói de si mesmo é uma imagem clivada, que desaloja o privilégio de um eu homogêneo, refinado pela escrita autobiográfica.

²² Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*, p. 249.

²³ Cf. Foucault, *O que é um autor?*

²⁴ Miranda, *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, p. 66.

²⁵ Lages, *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 62.

O melancólico, sob a perspectiva psicanalítica²⁶, entretece com o objeto perdido e desconhecido um liame indissolúvel, que acarreta um fatal esvaziamento de seu ego, alvo permanente das constantes investidas autodepreciativas do sujeito, a falha no processo de identificação do objeto tendo ocorrida na chamada “fase do espelho”. Como atitude compensatória para essa falha no desenrolar da formação identitária – o imenso vazio impreenchível –, o melancólico sucumbe ao impulso canibalístico, de resto, “única possibilidade de ele constituir uma imagem de si como sujeito, precário, mas com alguma integridade, sua única possibilidade de satisfação”²⁷. O melancólico está por isso condenado a errar continuamente em busca de um eu ideal, que possa colmatar o contorno vazio de sua imagem – ainda que reconheça a impossibilidade de êxito dessa empreitada.

A percepção desse enfoque, dado à afecção melancólica, contribui para o entendimento dos diversos procedimentos apropriativos – pastiche, paródia, plágio, paráfrase, citação etc. –, abrigados sob a tutela da reescritura e praticados hoje com ênfase e freqüência inigualáveis. É essa produtividade, tal como se afigura no contexto literário recente, que confere um estatuto *afirmativo* à melancolia.

A compreensão dos mecanismos de reescritura, no contexto atual, apóia-se na sua inerente dualidade, apontando, de um lado, o rebaixamento da figura autoral, secundarizado em favor da valorização da figura do leitor, ou seja, a articulação do texto como registro das leituras empreendidas pelo autor; e, de outro lado, a busca da afirmação de uma identidade, forjada a partir da assimilação do outro, entendendo a assimilação, como esclarece Susana Lages, “não tanto como processo de simbiose ou fusão, em que os planos se confundem ou se aniquilam numa unidade indiferenciada, quanto como procedimento de interação não fusional entre diferentes planos de reflexão e interpretação”²⁸.

É sob esse prisma que podemos ler as memórias de Samuel. Vimos que a orfandade do narrador corresponde à suspensão da genealogia inaugurada por seus antepassados, a brusca interrupção de uma linhagem, assumida por ele na forma de uma veemente negação. Essa condição, ao mesmo tempo em que abre uma via desimpedida, liberando o personagem para deleitar-se

²⁶ Cf. Freud, “Luto e melancolia”, pp. 89-104.

²⁷ Lages, *op. cit.*, p. 62.

²⁸ *Id.*, p. 108.

com o jogo das incorporações arbitrárias, estabelecendo *conexões* a seu bel-prazer, sinaliza uma ausência, tecendo seu contorno com a sombra daquilo mesmo que falta – a presença do pai.

As menções constantes à sua bastardia acusam essa ausência, sedi-mentando o vazio com o qual tem de se haver o melancólico: “Não há família conhecida a que me referir. Não há sangue de parente que respalde ou confirme. Solitário com a minha própria constituição física e psicológica. Solitário com o meu sangue de bastardo, enjeitado e pobre” (FM, pp. 163-4).

A falta da figura paterna emerge ainda de maneira *sintomática*, afetando fisicamente o personagem, que é acometido por incômodos e dolorosos torcicolos. Interessante notar que Samuel demonstra conhecer claramente o território deserto e sombrio onde o eco paterno se faz ouvir: “O torcicolo podia ter sido efeito não do excesso de peso dos conselhos paternos. Do oposto. Efeito duma lacuna. Da falta de imagem paterna na minha lembrança dos primeiros dias de vida. A falta de imagem paterna pode ser também a causa da lacuna. Causa ou efeito?” (FM, p. 13).

A lacuna, plenamente identificada pelo narrador, deflagra, num primeiro momento, uma atitude de auto-reprovação, levando o narrador a se defrontar com o “peso” de seu sangue de “bastardo, enjeitado e pobre”. Entretanto, considerando a dimensão picaresca do personagem, aliada aos seus constantes desmentidos, tornando seu discurso tentacular, e dispersando, portanto, qualquer possibilidade de se depreender uma verdade sobre sua vida, as implicações da orfandade, da bastardia, da ausência paterna, decantadas pela verve irônica de Samuel, filtram o que de trágico haveria caso não fosse cômica a tonalidade dessas memórias. É, aliás, no limiar do trágico e do cômico que o personagem identifica o reflexo de sua imagem – um intervalo em que a verdade humana lampeja, pois, conforme sublinha Gustavo Bernardo, “como a verdade humana é sempre trágica e ridícula ao mesmo tempo, apenas aquele que consegue enxergar essa combinação paradoxal reconhece o seu espelho”²⁹.

O auto-retrato que Samuel busca pintar é um mosaico de eus agencia-dos ao longo de sua narrativa, delineando um quadro de identificações que transitam sobre um fundo de ausência indemarcável.

²⁹ Bernardo, *Verdades quixotescas*, p. 16.

Na rede de linhas que entrelaçam os eus apreendidos, Samuel se desdobra em Ana, sua “falsa mãe”: “Sou – nos resume. Somos os dois quase que um. Indistintamente” (FM, p. 150). O efeito especular é potencializado ao equacionarmos os possíveis significados da palavra Ana – prefixo grego que remete à decomposição, ao movimento contrário, à repetição, à separação e à inversão. Significados ativados pelo mecanismo reflexivo e evocados pelo movimento de des-identificação do personagem. Donana, como é tratada pelos íntimos, representa a separação, a ruptura dos laços genéticos que uniam Samuel aos seus “verdadeiros progenitores”.

O gosto pelo espelho, pela reduplicação de imagens, que desemboca na defesa da precedência da cópia, é também alimentado por Donana: “Foi ela quem despertou essa devoção ao espelho, que me embala, nutre e expressa” (FM, p. 148).

Curiosamente, Donana é descrita como ágrafa, impossibilitada de “reproduzir ou copiar o que quer fosse” (Id., grifos nossos). Descontava sua frustração redesenhando sua imagem sobre a superfície do espelho: “A cópia dela é que tinha o contorno das linhas faciais acentuado, os pequenos defeitos da pele retocados. O reflexo do rosto pintado, a pele espelhada colorida” (FM, p. 149). Como o melancólico, Donana, duplo do narrador, também busca desenhar um perfil com o qual se identifique, transferindo para a sua “cópia” – sua imagem refletida no espelho – o realce das linhas projetadas. A detecção de uma incompletude impele o desejo de aperfeiçoamento dos traços que conferem nitidez à cópia – sua autêntica derme.

Assim como Donana, o Dr. Eucanaã – seu “falso pai”, cujo nome, não podemos ignorar, contém o eu na sua composição – acrescenta igualmente mais um outro a essa cadeia de eus devorados. A convergência ocorre paulatinamente: “O filho crescia tão impostor quanto o pai, o falso” (FM, p. 134), consignando um ambivalente atavismo que os enreda – na semelhança e na diferença: “Éramos falsos. Ele, na paternidade. Eu, na descendência” (FM, p. 110). De caráter ambíguo, Eucanaã exibia as virtudes do filósofo Malthus, “modelo de dedicação à ciência e à religião”, para, na verdade, entrar em comunhão com Falópio, inventor da camisinha, comunhão que se converte em gordos benefícios econômicos para os bolsos do falso pai.

A referência ao preservativo atesta grandes afinidades com o propósito inerente às memórias de Samuel. Ao interceptar as chances de reprodução biológica por meios naturais, a camisinha, ao mesmo tempo em que afasta

o risco de uma concepção indesejada, abre caminho para o livre exercício do prazer cujo fim último se esgota nele mesmo. O prazer pelo prazer. Nada mais conveniente para um narrador que quer gozar a liberdade de estabelecer conexões, sem o incômodo ameaçador das filiações. Talvez por esse motivo, numa demonstração de total independência, Samuel declare ser “propenso à masturbação” (FM, p. 181), dando plena vazão à auto-satisfação solitária.

O dispêndio de energia, justificado unicamente pelo desejo de obter prazer, encontra ainda ressonância no transbordamento discursivo de Samuel, atestado pelas tergiversações, digressões e divagações, as mais diversas, operando desvios na narrativa, retardando seu ritmo, claudicando segundo as veleidades do narrador.

A ejaculação verbal de Samuel responde também pela invenção de Mário, o mentor, espécie de conselheiro, cujo mérito incide no fato de estabelecer uma relação não filial com o narrador: “Mentor e discípulo nada tem a ver com pai e filho. Não há envolvimento. Tipo carne da minha carne. Sangue do meu sangue” (FM, p. 161). Por um processo de inversão, é Mário quem exerce um ingente domínio sobre seu criador, fazendo sobressair um Samuel inteiramente receptivo às determinações da criatura: “Que eu me deixasse moldar por ele, que nem argila nas mãos de oleiro. Atualizo a comparação. Meu disquete de vida seria formatado pelo *software* dele” (FM, p. 157).

Assim como o mentor, a referência ao mestre – Zé Macaco – adiciona mais um duplo ao lote de apropriações destinadas a povoar a desértica folha em branco de Samuel. A bastardia, sendo uma condição comum a ambos, assinala de imediato um dos pontos de interseção: “Éramos enjeitados e irmãos” (FM, p. 37). É Zé Macaco quem ministra as primeiras lições antimetafísicas ao narrador, embasando sua defesa da cópia: “‘Nenhum homem é solitário. Há sempre um irmão gêmeo à espreita’, me disse. ‘Nenhum homem é perfeito. Somos todos cópia do original que se desfez’, acrescentou” (FM, p. 35). Ensino que é já, ele mesmo, a prática do que o conteúdo veicula, ao construir-se a partir da repetição diferenciada do célebre verso de Donne: “Nenhum homem é uma ilha isolada”.

Semelhante ao mentor e aos pais postiços, o mestre também repele a possibilidade de vínculos genéticos, assumindo diversas metamorfoses:

“Mestre não precisa ser humano. Mestre pode ser conversa inesperada com desconhecido. Páginas de romance. Livro de poemas, de filosofia ou de história. Mensagem pela Internet. [...]” (FM, p. 163).

As sucessivas incorporações – os duplos agregados –, confiscando uma série de eus, confluem para a articulação de uma espécie de “teoria estética”, fundamentada na transgressão da perspectiva metafísica platônica, no que concerne à condenação da cópia. Investida de autenticidade e legitimidade, a cópia é celebrada por Samuel como mecanismo imprescindível para a criação artística.

No entanto, a acoplagem desses outros eus não representa uma simples inversão do esquema platônico, o que suporia recobrir a cópia com a mesma autoridade incontestada que por muito longo tempo serviu de manto para abrigar o original. Samuel/Santiago contornam o problema ao abjurar não só o original, como também a cópia mesma. Dupla transgressão: ao destronar o original, a cópia não herda seu cetro, redefinindo o quadro hierárquico. Assim como o original, a cópia é igualmente descartada e, portanto, descartável.

Os vários eus assimilados por Samuel, convocados a locupletar um espaço vazio, são eles mesmos como que “esvaziados” ao longo da narrativa, sucessivamente rechaçados pelo narrador. É o que acontece com Donana, a quem Samuel rejeita, sob o pretexto de ser contraditória: “Mamãe é contradição. Não quero ser contraditório como ela” (FM, p. 148). É o que acontece também com o Dr. Eucanaã, que, sob o crivo do narrador, é visto como “um verdadeiro escroque do dinheiro público” (FM, p. 109). E, embora Zé Macaco e Mário, respectivamente mestre e mentor, não recebam o mesmo tratamento crítico dirigido aos falsos pais, o primeiro morre logo nas páginas iniciais, e o segundo, fruto do marco zero da imaginação de Samuel, é enfim tido como “uma desculpa esfarrapada que só serviu para encher mais um capítulo do livro” (FM, p. 163).

A gradativa rarefação dos duplos inclui ainda o desmentido do casamento com Esmeralda e a *invenção* dos aventados filhos. Ao confessar ter gestado estes últimos com a ajuda da bolinha metálica da caneta bic, Samuel nos lembra que, afinal, ele e todos os demais personagens de suas memórias são seres feitos de tinta azul lavável – multiplicação exponencial da ficção.

A obra de Santiago confirma assim a suposição das memórias como um texto consagrado à criação ficcional. Como Orfeu, seu irmão, a mentira que

é Samuel reduplica outras tantas mentiras geradas pelo método da “inseminação artificial”. Prole impulsionada pela melancolia afirmativa.

O menos se converte em mais.

A negativa, em afirmativa.

O resto, pa-ra-rá, pa-ra-rá, pa-ra-rá...

Referências bibliográficas

BERNARDO, Gustavo. *Verdades quixotescas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”, em _____. *Ética, sexualidade, política*. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *O que é um autor?* Trad. de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”, em _____. *Artigos sobre metapsicologia*. Trad. de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1999. pp. 89-104.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Ed. USP, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Trad. de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. A absoluta perfeição do crime. *Cult: Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, v. 81, ano VI, pp. 8-12, jun. 2004. Entrevista.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

- _____. *Trópico*. [S.l.: s.n.]. 13 set. 2004. Entrevista. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico>. Acesso em 24 jan. 2006.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. 2ª ed. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.³⁰

Recebido em maio de 2008.

Aprovado para publicação em junho de 2008.

Fabíola Padilha – “Numa rede de linhas que entrelaçam as memórias de um falso mentiroso”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 217-235.