

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

**ANGELA MASCARENHAS SANTOS**

**O PAPEL DA DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO LATINO-AMERICANO: *VIAGEM AO MÉXICO***

Salvador

2010

**ANGELA MASCARENHAS SANTOS**

**O PAPEL DA DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO LATINO-AMERICANO: *VIAGEM AO MÉXICO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia como requisito necessário para a obtenção do grau de Mestre na área de concentração de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Salvador

2010

**SANTOS, Angela Mascarenhas**

**O PAPEL DA DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO LATINO-  
AMERICANO: *VIAGEM AO MÉXICO***

Aprovada em 13 de agosto de 2010

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Evelina de Carvalho Sá Hoisel (UFBA)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lígia Guimarães Telles (UFBA)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cleise Furtado Mendes (UFBA)

A Renatinho, que ficou todos esses anos ao meu lado suportando as alterações de humor, ajudando-me a vencer as dúvidas e as dificuldades, dando apoio incondicional às minhas escolhas, segurando-me para não cair, abrindo mão de muitas coisas para ajudar-me neste recomeço. Esta conquista não é minha, é nossa!!!

Agradeço especialmente à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Evelina de Carvalho Sá Hoisel que, confiando no meu projeto de transição, concordou em orientar-me na consecução do mesmo e, atenta às minhas limitações, compartilhou comigo uma partícula de suas extremadas competência e capacidade profissionais.

A Deus, simplesmente.

Aos avós, o colo e o olhar, mesmo que lá de longe:

D. Terezinha, a força feminina.

Aos pais, os livros lidos e deixados na cabeceira:

“Seu” Rubens, o brio da raça,

D. Darcy, a vivacidade,

Ambos, não desistirem de mim.

Aos tios e primos, o estímulo:

Tia Zu, o gosto pelas letras.

Aos irmãos, o crescimento lado a lado:

Teco e Kiu, a semelhança,

Binho, a diferença.

Aos cunhados e concunhados, o incentivo.

Aos sobrinhos, o sopro de vida:

Jota, a experiência de um tipo de maternidade,

Bia, a advertência de que a escolha é necessária,

Aecinho, a esperança,

Bruninha, o retorno em diferença.

A toda a família, o perdão pela ausência.

A Meu Amorzinho, o amor:

Renatinho, a compreensão, a paciência, o estímulo, o amparo, o cuidado, o apoio incondicional, o companheirismo, a abnegação, o olhar atento, o carinho, enfim... a permanência ao meu lado.

Aos amigos, a solidariedade:

Olívia, a companhia nos infortúnios acadêmicos.

A Evelina Hoisel, a confiança.

Ao Sindicato dos Bancários, a Álvaro Gomes e aos colegas de trabalho, a tolerância e a condescendência.

A todos, com reconhecimento, agradeço.

O futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, na espécie da monstruosidade. Para este mundo por vir e para o que nele terá feito tremer os valores de signo, de fala e de escritura, para aquilo que conduz aqui o nosso futuro anterior, ainda não existe epígrafe. (Jacques Derrida, *Gramatologia*).

[...] que seja ou não verdade, que lhe importa, se o livro é belo e se nele se encontra a noção de uma verdade e do Real Superior [...] (Antonin Artaud *apud* Silviano Santiago, *Viagem ao México*)

## RESUMO

No desenvolvimento de seu trabalho ficcional, teórico e crítico, o escritor Silviano Santiago elege a “diferença” como estratégia de resistência à dependência cultural, resultante dos processos de colonização. A presente dissertação parte do entrecruzamento dos discursos teórico-crítico e ficcional para investigar como se dá o funcionamento da “diferença” na construção do discurso latino-americano no romance *Viagem ao México*. Efetua-se uma leitura do romance mediada pelas propostas teóricas mobilizadas por Silviano Santiago para examinar os parâmetros da cultura etnocêntrica utilizados no *corpus*, os modos dessa utilização, os pontos de transgressão e de diferenciação. Dentre os elementos da tradição acolhidos pelo romance, são destacados o tema da “viagem”, que figura como motivo literário, o modelo clássico da “epopeia” e o comparecimento do intelectual europeu, o dramaturgo Antonin Artaud, como personagem da narrativa. A seleção de um intelectual europeu como personagem principal, posto em diálogo com um intelectual brasileiro que figura como narrador, possibilita uma reflexão sobre o papel do intelectual latino-americano e, principalmente, brasileiro. Esses elementos são utilizados de forma transgressora, numa repetição em diferença. Verifica-se, ainda, no desenvolvimento da leitura, o funcionamento de algumas noções elaboradas pela teoria da desconstrução, como a suplementariedade. A acepção de latino-americanidade acionada pela narrativa de *Viagem ao México* adota como elementos constitutivos a “diferença” e o hibridismo cultural, que permitem afirmar a existência de uma identidade aberta e flexível. Tais circunstâncias autorizam a sustentação de que, no texto ficcional de Silviano Santiago, a inevitabilidade da dependência cultural é reconhecida, mas de modo transgressor e associada a uma afirmação positiva da “diferença”.

**Palavras-chave:** Silviano Santiago, diferença, *différance*, discurso latino-americano, *Viagem ao México*.

## ABSTRACT

In the writing of Silviano Santiago's theoretical, critical and fictional work *Viagem ao México*, he makes use of the theory of "difference" as a means of resistance to cultural dependency from colonization. This dissertation examines the overlapping of the theoretical-critical and fictional discourses to investigate how "differences" function in the construction of Latin American discourse in the novel *Viagem ao Mexico*. A reading of the novel is made through the theoretical stance taken by Silviano Santiago to examine the ethnocentric cultural parameters used in the *corpus*, the way in which they are used, the points of transgression and differentiation. Among the elements of the chosen tradition is the theme of the "journey", a literary motif, the classical model of the epic and the comparison with the European intellectual the dramatist Antonin Artaud as a person in the narrative. By choosing a European intellectual to be his main character in dialogue with a Brazilian intellectual as narrator, he makes it possible to reflect on the role of the Latin American intellectual, Brazilian in particular. These elements are used transgressively in a repetition of differences. We also see the workings of some notions elaborated by the theory of deconstruction such as supplementarity. The meaning of Latin Americanness brought into play in the narrative of *Viagem a Mexico* uses "difference" and cultural hybridism as elements which enable us to affirm the existence of an open and flexible identity. Such circumstances sustain the fact that in Silviano Santiago's novel the inevitability of cultural dependency is recognized, but in a transgressive and associated positive affirmation of "difference".

**Keywords:** Silviano Santiago, difference, *différance*, Latin American discourse, *Viagem ao México*.



## SUMÁRIO

1	<b>EXÓRDIO</b>	09
2	<b>UMA VIAGEM PELA “DIFERENÇA”</b>	19
2.1	APORTANDO EM RAÍZES E LABIRINTO DA AMÉRICA LATINA	19
2.2	POR OUTROS PORTOS DA VIAGEM	29
2.3	OS COMPANHEIROS DE VIAGEM	46
2.3.1	<b>Na companhia de Jacques Derrida</b>	46
2.3.2	<b>Outros acompanhantes</b>	58
3	<b>TRAÇADO DA “DIFERENÇA” EM UMA VIAGEM AO MÉXICO</b>	67
3.1	PREPARATIVOS DA VIAGEM	67
3.2	A INDISPENSÁVEL BAGAGEM	71
3.2.1	<b>Motivo: uma “viagem”</b>	72
3.2.2	<b>Modelo: uma epopeia</b>	83
3.2.3	<b>Personagem: um intelectual europeu</b>	88
3.2.3.1	Um perfil da personagem Antonin Artaud	89
3.2.3.2	Ruptura com o teatro realista	100
3.2.3.3	Excesso de texto e a linguagem	103
3.2.3.4	O teatro da crueldade e a representação	110
3.3	AS MARCAS DEIXADAS PELO CAMINHO	118
4	<b>UMA LATINO-AMERICANIDADE EM VIAGEM AO MÉXICO</b>	131
4.1	A “DIFERENÇA” NA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA	131
4.2	ÁLBUM DE UMA VIAGEM AO MÉXICO	139
5	<b>EPÍLOGO</b>	162
	<b>REFERÊNCIAS</b>	169

## 1 EXÓRDIO

[...] qualquer escrito meu é inseparável da minha formação plural.

(Silviano Santiago, *Entrevista concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira*)

A discussão acerca do papel do intelectual na sociedade permeia os vários setores do conhecimento desde o final do século XIX e as respostas a essa indagação variam em razão das configurações percebidas em cada momento. Na atualidade, considerando o caráter múltiplo do sujeito, determinado pelas contingências do mundo globalizado, Eduardo Prado Coelho (2004, p. 21) propõe que o papel do intelectual seria “[...] manter espaços em comum através de uma intervenção que estabeleça pontes entre os diversos códigos por vezes extremamente diferenciados”. Por essa razão, o intelectual contemporâneo deve incorporar em sua formação e em sua atuação o traço da multiplicidade.

Nesse sentido, restringindo a abordagem de análise à literatura, o escritor contemporâneo deve manter uma atuação diversificada que compreenda, além da produção literária, a produção teórica e crítica, e, por vezes, estabelecer entrecruzamentos dos diversos discursos.

Diante disso, torna-se inegável o trânsito existente entre os vários múltiplos do escritor, notadamente quando esse atua como “escritor *doublê* de professor” e “*doublê* de crítico literário”, para utilizar as expressões de Ítalo Moriconi (1997) ao referir-se a Silviano Santiago, o exemplo de escritor múltiplo selecionado para estudo. Atuando como professor, orientador de pesquisa, crítico literário, teórico em literatura e mediador cultural sem impor limites ou fronteiras fixas, Silviano Santiago elege um espaço nômade do saber através dos frequentes deslizamentos, entrecruzamentos, migrações e transmigrações entre as produções textuais e as várias atuações (HOISEL, 2008).

A multiplicidade na atuação do escritor tem relação direta com a multiplicidade de sua vivência e de sua formação profissional. Suas migrações tiveram início muito cedo, pois, nascido numa pequena cidade do interior de Minas Gerais, começa a “viajar” pelo mundo através do cinema e da leitura de gibis, que lhe conferem um “certo espírito cosmopolita” (SANTIAGO, 2002c). Muda-se com toda a família para Belo Horizonte aos onze anos de idade para dar prosseguimento aos estudos. Lá decide pelo curso clássico e ingressa num clube de cinema, dando continuidade ao seu gosto por essa produção audiovisual. Entretanto,

gradativamente passa a dedicar-se à literatura, sob a orientação de Jacques do Prado Brandão, que lhe sugere a leitura de alguns livros estrangeiros, dentre eles *Os moedeiros falsos*, de André Gide, cujo manuscrito será o objeto de sua tese de doutorado anos depois. Portanto, seu contato com a literatura – pois até os quatorze anos só lia gibis – inicia-se com a literatura estrangeira de línguas francesa, norte-americana, inglesa e alemã, o que, por certo, ampliou seu “espírito cosmopolita”.

A partir dos quatorze anos começa a manter contato com um grupo de artistas e intelectuais mineiros da década de 1950. Esse grupo era marcado pela diversidade, posto que seus integrantes pensavam sobre temas que não tinham receptividade em outros grupos de intelectuais, a exemplo de questões relativas às mulheres, aos afrodescendentes e à orientação sexual. A vivência nesse grupo foi importante para sua formação porque o levou a refletir sobre todas essas “[...] questões alheias à reflexão do intelectual pequeno burguês [...]” (SANTIAGO, 2008b), criando um campo propício para a recepção do pensamento pós-estruturalista francês com o qual mantém contato na década de 1960.

Publica seus primeiros textos em 1954, na *Revista de Cinema* e em *O Correio do Dia*, respectivamente, crítica de cinema e crônica. Em 1955, na revista *Complemento*, que ajudou a fundar junto com outros amigos, publica outros textos literários. Ingressa na Universidade de Minas Gerais, no curso de Letras Neolatinas, em 1957, oportunidade em que começa a ter contato mais sistemático com a literatura de língua portuguesa. Silviano Santiago já tinha uma atuação diversificada nesse período, pois seu interesse não se restringia à literatura, envolvendo todos os campos artísticos, tendo, inclusive, trabalhado como secretário para a companhia de balé de Klaus e Angel Vianna. Assim, as informações biográficas ora lançadas têm por intento primordial demonstrar a pluralidade na formação do escritor, que interferem diretamente em sua produção.

Concluído o curso em 1959 – mesmo ano em que conhece Afonso Romano de Sant’Anna, que se tornará um parceiro de trabalho –, sua atividade como crítico passa a ser intensificada, voltando-se, contudo, para a literatura. Em certo momento, abandona a crítica cinematográfica por entender que lhe faltava talento para essa atividade e, por conseguinte, é “[...] bobagem insistir numa coisa em que você não se sente à vontade [...]” (SANTIAGO, 2002c). Apesar do abandono da crítica cinematográfica propriamente dita, o cinema não deixa de funcionar como um importante mediador de leitura de outras áreas de interesse do escritor, dentre elas a crítica cultural e a literatura.

Outra migração geográfica opera-se em sua vida no ano de 1960, ocasião em que se muda para o Rio de Janeiro para fazer um curso de especialização em Literatura Francesa.

Seu objetivo, no entanto, era alcançar terras mais distantes e a ida para o Rio de Janeiro constitui uma etapa necessária para a consecução do projeto. Conhece Alexandre Eulálio, professor que orienta os seus estudos nessa cidade e informa-o sobre a existência do manuscrito inédito de André Gide – a base de sua pesquisa no doutorado –, além de mediar o contato com os proprietários do texto. A publicação de um estudo preliminar do manuscrito na *Reveu Annuelle du Centre d'Études Supérieures de Français* em 1961, assegura-lhe uma bolsa de estudos para o doutorado na França, para onde se desloca neste mesmo ano. Iniciam-se, assim, suas migrações internacionais.

Decorrido um ano de estudos na França, suspende o trabalho com a tese e dirige-se para os Estados Unidos, onde foi aceito para trabalhar na Universidade do Novo México, em Albuquerque. Nesse país permanece por dez anos, migrando por outras cidades e instituições de ensino. Esse longo período sofre uma interrupção de um ano, quando Silvano Santiago vivencia a experiência de ensinar em Toronto, no Canadá.

O trabalho nos Estados Unidos consolida o caráter plural de sua formação. Inicialmente, os cursos para os quais fora encarregado na Universidade do Novo México exigiam-lhe um conhecimento aprofundado de história e das literaturas brasileira e portuguesa. Nos cursos ministrados, promove leituras dos textos integrantes da tradição literária em língua portuguesa, voltando seu interesse principalmente para os textos do período colonial, postura incomum nos estudos de literatura brasileira da época que, geralmente, dedicavam-se aos textos gerados a partir do romantismo. Propõe, por exemplo, leituras originais da *Carta de Pero Vaz de Caminha* e do *Sermão da Sexagésima*, do Padre Antônio Vieira, fazendo uma análise interpretativa dos textos, sem ater-se aos estilos de época. Suas reflexões já levavam em consideração algumas noções de psicanálise e das teorias pós-estruturalistas, bem como já se dedicava à relação mesmo/outro e às questões da “diferença”.

A necessidade de voltar-se para o estudo da história possibilitou o surgimento do interesse pelas questões coloniais e pós-coloniais, sempre relacionadas a temas atuais relativos ao “subdesenvolvimento” e à produção literária do “terceiro mundo”. Ademais, munido do desejo de fazer um estudo que não se voltasse puramente ao estilo de época, promove interpretações comparativas de textos literários, a exemplo da leitura contrastiva entre o episódio da “máquina do mundo”, constante do canto 9 de *Os Lusíadas*, com o poema “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade. Desta maneira tem início seu trabalho em literatura comparada.

Associado aos trabalhos desenvolvidos nas universidades norte-americanas, a vivência no país possibilitou-lhe contatos importantes com os mais diversificados grupos, intensificando a perspectiva plural assumida pelo escritor. Dentre esses grupos merecem destaque aqueles envolvidos com as questões étnicas dos afro-americanos, que só deixaram de ser considerados cidadãos de segunda categoria em 1964, e as questões dos imigrantes hispano-americanos, que ansiavam pela integração junto à sociedade norte-americana. Aproxima-se especialmente desse segundo grupo, mantendo contato intenso com os “hispanos”, acentuado quando assume a chefia do Departamento de Francês da Universidade do Estado de Nova Iorque em Buffalo, oportunidade em que participou da criação do *Puerto Rican Studies Program*.

No instante em que assume a colocação em Buffalo, após a experiência no Canadá, Silviano Santiago passa a ensinar literatura francesa, o que lhe permite uma aproximação ainda maior com os pós-estruturalistas. Nesse período, além da atividade de professor, pesquisador, crítico e escritor – pois publica vários artigos críticos e textos ficcionais –, a chefia do Departamento de Francês em Buffalo permite-lhe desenvolver importantes ações como mediador cultural. Em função disso, viabiliza a montagem da peça *Arena contra Zumbi* pelo Teatro de Arena, a contratação de Abdias do Nascimento pela universidade, a exibição de filmes de Glauber Rocha com a presença do cineasta, uma exposição de Hélio Oiticica, a realização de vários simpósios, dentre outras atividades.

As viagens pelo mundo e a situação de estrangeiro residente na França e nos Estados Unidos foram fundamentais para a constituição do perfil profissional de Silviano Santiago, como se infere de suas próprias palavras em entrevista concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira:

[...] Se eu pudesse fazer um retrospecto, diria que para mim é importantíssimo, na minha forma de expressão, o fato de ter sido um brasileiro que foi à França e aos Estados Unidos. Daí a importância do conceito de *entre* para mim. Eu não consigo essencializar nem o Brasil, nem a Europa, ou a França, nem os Estados Unidos. Estou sempre desconstruindo os Estados Unidos pela França, ou desconstruindo a França pelos Estados Unidos, ou desconstruindo o Brasil pela França e pelos Estados Unidos [...] (SANTIAGO, 2002c, p. 20)

O fato de ter feito diversos deslocamentos pelo mundo, de ter mantido contato com o Outro e de ter sido o Outro em variadas sociedades, portanto, permitiu-lhe: a) desenvolver uma perspectiva relativista em relação a todos os elementos constituintes da cultura e da sociedade; b) abolir a noção pré-conceitual quanto à existência de um centro difusor de

cultura e saber; e c) compreender-se enquanto um ser formado por uma sociedade híbrida, intervalar, intermediária, gerada entre dois extremos, ambos estrangeiros.

Retornando ao Brasil no início da década de 1970, dá continuidade ao desenvolvimento de seu trabalho junto ao Departamento de Letras da PUC-RJ sem, contudo, interromper seus deslocamentos, pois diversifica mais as instituições para as quais presta atividades, inclusive retornando, em algumas oportunidades, como professor visitante nos Estados Unidos e na França. Assim que, no Brasil, sua atividade intensifica-se porque não só se multiplicam os cursos ministrados como passa a orientar trabalhos de pós-graduação. O trabalho realizado perante os cursos do programa de pós-graduação da PUC-RJ foi de fundamental importância para a constituição de um novo paradigma para os estudos literários promovidos no país, fundados nas noções de fonte e de influência, visto que neles Silviano Santiago não apenas promovia um ensino interdisciplinar, mas também trazia para o centro do debate linguagens diversificadas (cinema, teatro, MPB, manifestações vanguardistas, etc.), o que demonstrava seu interesse num trabalho de democratização da cultura e da arte (HOISEL, 2008).

Toda essa história de migrações geográficas, promotora de contatos culturais e discursivos os mais diversificados, não poderia deixar de produzir marcas na produção intelectual de Silviano Santiago. Diante das experiências aos quais foi submetido, todo o seu trabalho é caracterizado pela preocupação com o Outro e, conseqüentemente, pelo olhar sobre a diferença.

Demais disso, não se pode esquecer que as migrações vivenciadas não foram apenas externas, vez que se inserem em suas produções textuais. Logo, das migrações resulta a intersecção dos diversos discursos, outro traço característico da produção intelectual de Silviano Santiago. O reconhecimento da dobra do texto crítico sobre o texto ficcional e vice-versa foi objeto de consideração por Lúcia Helena (1997, p. 78), em ensaio composto em homenagem ao escritor, no qual ela ressalta que dessa dobra resulta “[...] um texto de ficção muito elaborado, que articula a autobiografia, a reflexão crítica e o fingimento, como também um texto crítico que retematiza a memória afetiva do escritor e sua experiência pessoal [...]”.

Sendo assim, o texto de Silviano Santiago, seja ele ensaístico ou ficcional, torna-se um espaço de reflexão, questionamento e enfrentamento dos mais variados valores constituintes da sociedade moderna, circunstância que, a um só tempo, promove uma ruptura nos limites entre os diferentes discursos, bem como desloca a literatura da posição de superioridade que a tradição atribui-lhe. Mais que isso: ao consagrar todas as formas discursivas desloca a própria noção de superioridade entre elas.

Continuando na esteira da intersecção dos discursos, torna-se oportuno conhecer a opinião lançada por Wander Melo Miranda (2008) em texto crítico sobre Silviano Santiago:

Leitura ficcional e leitura ensaística se conjugam: abrem caminho para o *ágon*, para o enfrentamento de *valores* – literários, sociais, políticos – impossíveis de serem apartados na arena onde se confrontam. Os textos de Silviano Santiago (não importa a inflexão predominante que cada um possa ter) insistem na configuração de uma escrita em que as culturas se reconhecem por meio de suas projeções de alteridade, já atravessadas pelos efeitos de globalização. Nesses termos, instauram *formas singulares* de interlocução que, por sua vez, impulsionam a construção de novas *ficções teóricas*. (MIRANDA, 2008, p. 103).

Por tudo isso, ao selecionar como *corpus* de pesquisa o romance *Viagem ao México* (1995a), parte-se do pressuposto de que lidamos com uma “ficção teórica”, motivo pelo qual a presente dissertação tem por propósito examinar a articulação dos discursos teórico e ficcional nesse texto, tomando como referência a noção de “diferença” construída pelas teorias de Jacques Derrida e Gilles Deleuze, amplamente acolhidas pelo escritor.

A multiplicidade da atividade intelectual e o entrecruzamento das atuações de Silviano Santiago propiciam um campo fecundo para a seleção de questões merecedoras de investigação. Portanto, dentre os diversos temas estudados pelo escritor, as viagens europeias, os processos de colonização e a dependência cultural dos países latino-americanos sobressaem em sua produção teórica e crítica e são abordados também pela escrita ficcional, sendo de modo mais direto no romance *Viagem ao México*, no qual tematiza a viagem realizada pelo dramaturgo francês Antonin Artaud ao México em 1936.

Silviano Santiago, no texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”, seu primeiro ensaio sobre a matéria, pontua que o processo de colonização contemplou o encontro de duas culturas por tudo distintas, inclusive no interesse de dominação que uma (a europeia) tinha sobre a outra (a autóctone). Como corolário dessa dominação, havia o interesse em transformar a América em simulacro da Europa através do extermínio dos traços originais e do esquecimento da origem, razão por que a duplicação apresenta-se como única regra válida de civilização (SANTIAGO, 1978), apagando todo e qualquer traço da cultura dos povos conquistados.

Invertendo o discurso histórico, surgem, no campo do conhecimento, a antropologia e a etnologia, desnudando a violência dos processos de colonização e resgatando parte das culturas autóctones destruídas. Em face da inversão promovida pelas novas concepções desse processo, o intelectual latino-americano fica diante do dilema entre voltar-se para o modelo etnocêntrico, que sempre lhe atribui o signo da inferioridade, do atraso e da dependência, ou

voltar-se para a cultura apagada, que não pode ser, de todo, recuperada. Como proposta para solução do dilema, Silviano Santiago apresenta uma outra perspectiva para os estudos comparatistas, a partir da valorização da “diferença”, e elabora o conceito de entrelugar, no qual, conforme estudo de Rachel Esteves Lima (1997, p. 175), “[...] cabe ao discurso dos ‘dominados’ um trabalho antropofágico que ofereça uma resposta aos padrões ocidentais de unidade e pureza, evitando uma ‘tradução literal’ desses valores e propondo uma ‘tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão’”.

A temática volta a ser objeto de abordagem crítica de Silviano Santiago (1982) no ensaio “Apesar de dependente, universal”, quando reafirma a inevitabilidade da dependência cultural e busca a inserção diferencial na totalização universal. Elaborada a proposta de construção do entrelugar do discurso latino-americano a partir do signo da “diferença”, ela ecoa em vários outros textos do mesmo professor, como no artigo “Vale quanto pesa”.

O “texto-da-diferença” proposto por Silviano Santiago tem por alicerce as discussões acerca da noção de “diferença” desenvolvida a partir das elaborações teóricas de Deleuze – que pensa a diferença em si mesma e não como correlato da identidade, afirmando-a como potência primeira – e Derrida – para quem a escritura constitui-se em um espaço propício para a manifestação da diferença.

Já no romance *Viagem ao México*, utilizando-se do jogo ficcional, o teórico Silviano Santiago reflete sobre os mais diversos temas, desde o próprio ato da escrita até a proposta teatral de Antonin Artaud. No mesmo espaço aciona reflexões anteriormente desenvolvidas no trabalho crítico, que giram em torno dos motivos das viagens europeias ao Novo Mundo, dos processos de colonização e do esgotamento da cultura europeia. Some-se a isso o fato de que se vale do texto ficcional para refletir sobre o papel do intelectual latino-americano diante do simulacro europeu construído no solo americano e das tensões político-culturais da primeira metade e da última década do século XX.

Por outro lado, o escritor assume a impossibilidade de afastar a relação de dependência construída ao longo do processo de colonização, mesmo que se aprofundem os estudos antropológicos ou etnológicos.

Importante observar que todos os questionamentos acerca da dependência cultural e da constituição da “diferença” como estratégia de resistência, elaborados a partir da reflexão do processo de colonização cultural, são pertinentes e oportunos diante da proposta de globalização apresentada pelas nações hegemônicas, principalmente a norte-americana, desde quando esta proposta mantém um centro difusor de valores considerados universais. Na era dita globalizada, continua a ser observada a estratégia de dominação do mesmo ideário



etnocêntrico que, desta feita revestido do discurso ideológico do progresso, contempla um único padrão cultural e uma única história – a história cultural patriarcal do Ocidente –, excluindo e suplantando os demais padrões culturais, novamente recalcando a cultura do outro. Atente-se, ainda, para o fato de que a literatura também se apresenta como um dos espaços de elaboração desse ideário pretensamente universal.

No entanto, em face dessa perspectiva do discurso etnocêntrico, mais uma vez a constituição da “diferença” apresenta-se como estratégia de resistência, principalmente pelos grupos excluídos do processo de dominação, até porque se afigura como uma questão crucial do pensamento contemporâneo.

Considerando-se o quanto aqui exposto acerca do entrecruzamento dos discursos e da coincidência existente entre a elaboração teórica e crítica sobre essa temática e o texto literário referido, o presente trabalho propõe-se a examinar como a “diferença” é acionada no romance *Viagem ao México* de modo a permitir sua localização no contexto do discurso latino-americano. Por conseguinte, seguindo a proposta metodológica do teórico Silviano Santiago, propõe-se a examinar os parâmetros da cultura etnocêntrica utilizados pelo escritor no citado romance, os modos dessa utilização, os pontos de transgressão e de diferenciação.

Associada ao exame dos modos de utilização da “diferença” no romance, a presente dissertação também reflete sobre o entrecruzamento dos discursos e a intersecção dos trabalhos teórico, crítico e literário do escritor, verificando em que medida as coordenadas teóricas do seu pensamento podem ser encontradas em sua própria produção literária.

De posse desses propósitos, o primeiro capítulo da dissertação, denominado “Uma viagem pela ‘diferença’”, tem início com a subseção “Aportando em raízes e labirinto da América Latina”, que faz uma leitura do mais recente ensaio publicado por Silviano Santiago (2006a), *As raízes e o labirinto da América Latina*, de modo a ilustrar a atualidade da adoção da “diferença” como chave de leitura dos textos produzidos à margem do discurso etnocêntrico. Ao mesmo tempo, essa leitura promovida dá-nos instrumentos para analisar os traços da identidade mexicana presentes no romance e a concepção de latino-americanidade acionada pelo escritor.

Em prosseguimento do primeiro capítulo, a segunda subseção, “Por outros portos da viagem”, promove um mapeamento da utilização da noção de “diferença” no conjunto da produção crítica e ensaística de Silviano Santiago, associada às reflexões sobre as viagens europeias, a dependência cultural e os processos de colonização e neocolonização. A importância dessa subseção reside no fato de que, como o presente trabalho adota por

metodologia a intersecção dos discursos de Silviano Santiago, seu próprio aporte teórico será adiante utilizado como ferramenta de leitura do texto literário.

Encerrando o primeiro capítulo, a subseção “Os companheiros de viagem” percorre algumas das fontes teóricas utilizadas pelo escritor, no intuito de viabilizar a compreensão da noção da “diferença”, de todos os outros “conceitos” a ela relacionados e de seus funcionamentos no texto literário.

O segundo capítulo, por sua vez, denominado “Traçado da ‘diferença’ em uma *Viagem ao México*”, dividido em três subseções, realiza uma leitura do romance atravessada pelos aportes teóricos acionados no capítulo anterior. A primeira subseção, “Preparativos da viagem”, resume os pressupostos adotados para a leitura do romance, além de descrever a sua estrutura, ambos com o objetivo de preparar o leitor para a análise a ser empreendida nas subseções seguintes.

Com o subtítulo “A indispensável bagagem”, a segunda subseção do segundo capítulo examina os modos de apropriação e transgressão da dependência cultural no romance, bem como a atuação da “diferença” nesses processos. Considerando-se a impossibilidade de ser efetuado um mapeamento exaustivo dos elementos da tradição etnocêntrica apropriados pelo romance, o estudo elegeu três aspectos fundamentais para a sua composição, a saber: o motivo, o modelo e a personagem. Assim que, a partir da análise do motivo usado pela narrativa, *in casu*, a “viagem”, são examinados alguns abalos que a narrativa promove sobre esse clássico motivo literário. De igual modo, ao escolher a epopeia como modelo, o romance o faz de modo a deslocar a estrutura narrativa clássica, como adiante examinado. No encerramento desta subseção, efetuamos um estudo da personagem principal do romance, tópico que mereceu um destaque mais cuidadoso tendo em vista o fato de o protagonista, por si só, já constituir um signo da “diferença”. Diante disso, no exame do protagonista traçamos o seu perfil e estudamos os elementos de sua proposta teatral absorvidos pela narrativa, quer como citação explícita, quer como estratégia de construção do texto ficcional.

Por fim, na última subseção do capítulo, denominada “As marcas deixadas pelo caminho”, voltamo-nos para o mapeamento de alguns tópicos da teoria da “diferença” explicitamente utilizados no romance como estratégia de construção do texto ficcional.

Tendo em vista que neste trabalho propusemo-nos a estudar o papel da “diferença” na construção do discurso latino-americano a partir das proposições teóricas do escritor, ensaísta, professor e crítico Silviano Santiago, o terceiro e último capítulo detém-se na abordagem da noção de latino-americanidade acionada no romance, tomando como

parâmetro uma interpretação da América Latina e do intelectual latino-americano presente no texto narrativo.

Este foi o trabalho proposto e realizado nas páginas que se seguem ao presente “Exórdio” que, tal como nas narrativas clássicas e no romance *corpus* da pesquisa, busca situar o leitor quanto ao conteúdo a ser enfrentado. De qualquer sorte, levando-se em consideração a rasura dos gêneros textuais promovida pela produção de Silviano Santiago, o resultado desse trabalho não deixa de ser um mero “diário de viagem” de uma acompanhante da “diferença” em uma *Viagem ao México*.

## 2 UMA VIAGEM PELA “DIFERENÇA”

[...] *um oriente ao oriente do oriente, numa terra tão a  
leste que já é oeste.*  
(Silviano Santiago, *Viagem ao México*)

### 2.1 APORTANDO EM RAÍZES E LABIRINTO DA AMÉRICA LATINA

Dentre os objetivos específicos deste trabalho, figura a reflexão sobre o entrecruzamento dos discursos e a intersecção dos trabalhos teórico, crítico e literário do escritor Silviano Santiago, verificando em que medida as coordenadas teóricas do seu pensamento podem ser encontradas na sua própria produção literária. Diante disso, o presente capítulo efetua uma reflexão sobre as proposições teóricas do escritor, que servirão de base para a leitura do *corpus* da pesquisa, notadamente daquelas que giram em torno da utilização da “diferença” como estratégia de enfrentamento da dependência cultural e como elemento constituinte de uma identidade latino-americana – sem prejuízo das demais configurações identitárias possíveis na extensão centro/sul americana. Assinala-se, logo de início, que, acolhendo as observações formuladas por Evando Nascimento (2008) em seu ensaio “Uma literatura nos trópicos: a ‘idéia’ de América Latina”, o termo “latino-americano” é aqui usado sob rasura, tendo em vista sua face neocolonial e a força hegemônica que o adjetivo abriga, proposição que será desenvolvida mais adiante.

A questão da dependência cultural e da construção identitária na América Latina e, em particular, no Brasil, percorre a produção teórica de Silviano Santiago desde suas primeiras obras, enfocando a singularidade do latino-americano em face do colonialismo europeu e do neocolonialismo norte-americano. Em seu ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina*, Silviano Santiago (2006a) propõe uma leitura contrastiva de duas interpretações ensaísticas sobre o continente, promovidas por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, de 1936, e por Octavio Paz em *O labirinto da solidão*, edição de 1950, de modo a perscrutar como a identidade latino-americana foi pensada pelos dois intelectuais, inclusive frente à questão da dependência cultural, renovada na era globalizada. Em assim procedendo, apresenta uma terceira interpretação para a América Latina, questionando o modo como esse continente se insere e é inserido na história ocidental contemporânea. Por outro lado, como bem pontuado

por Eneida Leal Cunha (2008, p. 19) ao organizar e apresentar uma coletânea de ensaios dedicados a Silviano Santiago, o livro *As raízes e o labirinto da América Latina* contempla “[o] retorno à grande literatura, a insurgência com os limites disciplinares e, de outra forma, a fertilidade do entre-lugar [...]”, como será adiante mapeado.

A opção pelas interpretações como objeto de estudo decorreu, segundo declaração do próprio Silviano Santiago (2008b; 2002c), da tentativa de promover um novo deslocamento em sua trajetória profissional, ratificando seu traço migrante explicitado nas linhas introdutórias deste trabalho. A proposta do livro surgiu com a experiência da organização da coletânea *Intérpretes do Brasil* (SANTIAGO, 2002a), o que aguçou o interesse em investigar as interpretações da nação brasileira e o modo de interpretar essas interpretações.

A produtividade da leitura proposta, em que pese o distanciamento temporal dos dois textos, resulta do fato de ambos compreenderem o continente “[...] não só em sua extensão pré-colonial e não-ocidental, como também na extensão colonial e pós-colonial, evidentemente ocidentalizada [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 17). Torna-se oportuno ressaltar que o texto de Sérgio Buarque de Holanda, porque anterior à Segunda Guerra Mundial, deixa de refletir sobre as modificações provocadas por esse evento nas relações políticas mundiais, bem como sobre a alteração do polo difusor de valores etnocêntricos, que deixa de ser a Europa passando para os Estados Unidos, já que a “[...] vitória dos aliados em 1945 retirou a América Latina do protetorado econômico e cultural europeu, para levá-la a percorrer um caminho *dependente* sob a tutela poderosa do vizinho do norte [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 17-18).

As duas obras lidas no ensaio abordam o processo de reduplicação da sociedade europeia no Novo Mundo pela reiteração do *mesmo* na América Latina no transcorrer da colonização. Ao enfrentarem o desafio de afirmar a originalidade nacional de seus países de origem diante da singularidade latino-americana, Sérgio Buarque de Holanda e Octavio Paz fazem uso de estratégias similares, pois adotam como fundamento poético e romanesco de suas observações, respectivamente, a “cultura da personalidade” e a “*afirmación de la personalidad*”.

Em sua interpretação dos textos hermenêuticos e das noções de identidade latino-americana neles presentes, Silviano Santiago mantém a mesma linha desenvolvida em trabalhos anteriores, a exemplo do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (dentre outros a serem detalhados no item 2.2, do presente trabalho), no tocante à análise da dependência cultural – inegável em qualquer abordagem que se proponha a adentrar nos meandros da latino-americanidade – e à necessidade de elegerem-se vias de enfrentamento,

como a “cultura da personalidade” ou a “*afirmación de la personalidad*” acima referidas. No decorrer do ensaio, utiliza, principalmente, o aporte teórico de Jacques Derrida e suas noções acerca da *différance*<sup>1</sup>, da “diferença” e da desconstrução, confirmando a linha de trabalho praticada ao longo dos anos, por entender que com este filósofo francês “[...] se opera a desconstrução do discurso da metafísica ocidental, tendo por base um questionamento de três preconceitos básicos: o etno-, o logo- e o fonocentrismo [...]” (SANTIAGO, 1978, p. 202).

Nesse sentido, ressalta que a definição da identidade latino-americana não recorre mais a uma única “máquina textual de diferenciação”, voltada para o europeu; uma outra “máquina textual de diferenciação” constitui-se a partir da imaginação mítica da diferença, voltada para os Estados Unidos. Esse processo de composição da identidade fundada na diferenciação é, contudo, contraditório e paradoxal, visto que no mesmo momento em que estabelece uma distância da Europa ou dos Estados Unidos, a América Latina afirma-se e exhibe sua singularidade no espaço ocidentalizado. Tal se pode observar do texto selecionado para transcrição:

É ali e lá que se pode encontrar e ser analisada a singularidade do latino-americano em relação ao colonialismo europeu e ao neocolonialismo norte-americano. Quanto mais o personagem eleito pela sua singularidade se distancia do modelo europeu, mais afia os dentes da retórica para se aproximar do original. Quanto mais afia os dentes da retórica para se aproximar do original, mais exhibe a singularidade latino-americana, vale dizer, a sua *auténtica* originalidade nos contextos ocidental, continental e nacional [...] (SANTIAGO, 2006a, p. 30)

O “entre” emerge como lugar propício para a afirmação da singularidade latino-americana, ponto em que o texto retoma a noção de “entrelugar” desenvolvida por Silviano Santiago na década de 1970, no seu antológico ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que se tornou referência nos estudos literários. Nesse propõe que, diante da impossibilidade de submeter-se totalmente ao modelo e de eximir-se dele, cabe ao escritor latino-americano ocupar um lugar de observação, análise e interpretação situado “entre” os dois extremos.

A escolha das noções de desconstrução, “diferença” e *différance* para pensar os textos produzidos sob a égide da dependência cultural apresenta-se frutífera exatamente por possibilitar a denúncia dos elementos valorizados num determinado texto e os motivos dessa

---

<sup>1</sup> Por se tratar de um neografismo proposto por DERRIDA a partir de um jogo fônico próprio da língua francesa, sua tradução para o português apresenta algumas dificuldades, o que tem levado alguns tradutores a optarem por neografismos distintos, como “diferencia” ou “diferência”. Diante da divergência, neste trabalho optou-se pela utilização da expressão original francesa *différance*, respeitando-se as opções feitas pelos tradutores quando das citações diretas.

valorização, juntamente com o desrealce dos elementos nele negligenciados, bem como por questionar o valor da presença (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976), como será oportunamente explicitado no item 2.3, que se segue.

Por isso, ao prosseguir no exame da construção da identidade latino-americana, problematiza as noções de “conceito” e “identidade” mais uma vez se servindo, como operador de leitura, do pensamento de Jacques Derrida. A desconfiança quanto à noção de “conceito” é fruto da contradição existente na metafísica ocidental em estabelecer identificação de elementos não idênticos, em submeter o pensamento ao princípio da identidade, recalando as diferenças.

Ocorre, entretanto, que o latino-americano detém uma multiplicidade que não pode ser abarcada pela limitação semântica imposta por um conceito específico, nem pode ser reduzida a uma noção única de identidade, nem ao processo de identificação do não-idêntico. Portanto, nos dois ensaios há um jogo de duas realidades linguísticas, sendo que na primeira os significados de “conceito” e “identidade” estão *aparentes*<sup>2</sup> no texto, ao passo em que na segunda a significação está *fragmentada*. Os citados termos funcionam *aparentemente* segundo a tradição filosófica, só que a significação *fragmentada* também se encontra, não como razão da escrita, mas de modo não manifesto, como explicita Silviano Santiago:

Apesar de a aparência tranqüila da escrita negá-la através da conversa entre significados opostos, a questão da *diferença em si* – a do lugar “identitário” que fica *entre* a metrópole e a colônia, *entre* a colônia e as demais nações do planeta – já lá está nos dois ensaios. [...] (SANTIAGO, 2006a, p. 37)<sup>3</sup>

Logo, promovendo uma leitura *desconstrutora* das noções de “conceito” e “identidade”, ultrapassando, ou melhor, *fragmentando* os limites semânticos conferidos pela tradição metafísica, Silviano Santiago sustenta que a *diferença em si* está latente nos textos hermenêuticos, ao demarcarem o *entre* da escrita pós-colonial como lugar propício para o questionamento da identidade do conceito e do conceito de identidade.

Retornando à leitura desses textos, a opção dos escritores pela afirmação da personalidade acarreta outro sentido ao verbo “representar”: a análise de “tipos humanos”, ação recorrente na literatura. Assim, Sérgio Buarque de Holanda elege o “barão” e Octavio Paz, o “*pachuco*” como tipos modelares para caracterizar o brasileiro e o mexicano, que serão dramatizados e transformados em personagens literários, funcionando como representantes

<sup>2</sup> Mantém-se os destaques em itálico dos vocábulos dados por Silviano Santiago no ensaio.

<sup>3</sup> A presente dissertação, apesar de seguir as regras instituídas pelo último acordo ortográfico, mantém a ortografia das edições referenciadas nas citações diretas.

simbólicos da coletividade. Na eleição de seus “tipos humanos”, o primeiro escritor adota o modelo colonial europeu e o segundo, o modelo neocolonial norte-americano.

A primeira “máquina textual de diferenciação”, voltada para o europeu, deixou como resultado a nossa impossibilidade de afirmarmos-nos “[...] como o *outro* da Europa com a mesma força da nação ao norte das Américas [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 40). Após a Segunda Guerra Mundial, a formação de dois blocos econômicos e políticos e a necessidade de os países considerados subdesenvolvidos perfilharem um dos blocos erigiram outra “máquina textual de diferenciação”, tendo os Estados Unidos como norte já que as raízes europeias representavam um vazio a ser ocupado cada vez mais pelo novo sistema de diferenciação em formação. A América do Norte instituiu-se como o novo centro difusor de valores universais e totalitários a serem seguidos pelos países localizados na margem, o que demonstra a alteração do centro difusor, não obstante a manutenção de uma perspectiva etnocêntrica na estruturação do ocidente, que não deixa de ser relativizada por alguns movimentos, alerta que nos faz Silviano Santiago no seguinte trecho:

Ao nos convidar a encarar o modo como a história recente da humanidade está sendo escrita e justificada, Paz nos convida, ainda, a encarar o modo como o sucesso econômico da empreitada norte-americana tornou-se o valor supremo que hierarquiza todos os demais valores humanos, sociais e políticos, que estão sendo fornecidos como modelo às nações ocidentais e imitados por elas. Se encarada com coragem, a *evolução linear* do Ocidente dada pela escrita da história nossa contemporânea, obrigatoriamente ocidentalizada pode ser relativizada – e Paz a relativiza – graças aos movimentos *diaspóricos*, que pipocam nos países subdesenvolvidos e abrem brechas nos países do Primeiro Mundo. Os movimentos diaspóricos nos levam a pensar uma história plural, onde modos alternativos de compreensão da atualidade humana desabrocham e se instalam em lugares mais adequados e mais justos. (SANTIAGO, 2006a, p. 45)

A transcrição revela que, apesar da lógica imperialista, há pontos de resistência nos diversos lugares do mundo, inclusive na América Latina, e a opção de Octavio Paz pelo *pachuco*, como tipo humano característico da latino-americanidade, pode ser considerado um exemplo. A escolha desse representante mexicano pelo poeta foi motivada por algumas características que são próprias desse personagem, quais sejam: a) o distanciamento do meio social estrangeiro no qual o *pachuco* vive; b) a ausência de apego a uma herança cultural que possa restringir a invenção do seu cotidiano; c) a adoção de uma poética inventiva de vida, que lhe confere um caráter híbrido; e d) a preferência pelo disfarce. Por isso, o *pachuco*, na condição de vítima de um sistema de exclusão norte-americano, ao invés de esconder-se nas margens da sociedade, expõe-se cada vez mais, irritando, com essa conduta, a mesma sociedade que o exclui e desnudando as convenções do modo de vida americano.



A seleção do *pachuco*, logo, desestabiliza o *status quo* por revelar, após cinco séculos, a falsidade e insustentabilidade da tradição das margens. Rasurando mais ainda essa tradição, ao lado do *pachuco*, Octavio Paz acolhe a *fêmea* na construção identitária do mexicano, no instante em que traz à tona a *rachadura/abertura* feminina. Embora faça uso de um vocabulário de traços machistas e patriarcais, o escritor não subtrai a presença da mulher e nem a camufla na escrita hermenêutica, fazendo dela personagem do Mito e da História ao lado do homem e à semelhança dele.

A figura feminina tem um nome consagrado pela história mexicana na pessoa de Malinche, a índia que fora entregue a Hernán Cortés como símbolo de paz, mas sobre a qual pesam os signos da desobediência e da traição aos costumes e aos valores astecas. Abordando a força da entrega de Malinche na formação do povo mexicano, Silviano Santiago compara-a ao episódio da “Queda do Homem bíblico”, cuja culpa é assumida pelo casal, enquanto que naquele a culpa é toda atribuída à mulher. Essa figura feminina, culpada e traidora, irá compor o *ser* mexicano, visto que no “[...] correr dos séculos, em suma e finalmente, a queda da mulher indígena mexicana (ou latino-americana) se transforma no fundamento da misoginia inerente desde sempre à prática católica, que se inaugura nas terras latino-americanas pela invasão européia” (SANTIAGO, 2006a, p. 165).

Por conseguinte, o *pachuco* e a Malinche estão associados como temas malditos e perversos da história social mexicana, desde quando portadores de *feridas abertas*. A ferida de Malinche é a sua *rachadura*; a do *pachuco*, a vida miserável e sofrida por ser o *outro* no espaço estrangeiro norte-americano, agregada ao vazio das raízes europeias antes referido.

Como índice de entrega passiva, traição e transgressão de valores tradicionais, a *rachadura/abertura* feminina detém uma acepção negativa, em oposição a uma acepção positiva atribuída ao adjetivo “fechado”, relacionado, evidentemente, ao ser masculino. Assim sendo, a abertura configura uma posição psicológica que desclassifica o mexicano, bem como a postura fechada representa um apego às tradições, aos costumes e à formalidade.

Essa dicotomia *aberto/fechado* tem impacto na criação da identidade mexicana. Pode-se citar como um de seus efeitos a diferença havida no comportamento do macho e da fêmea mexicanos em face da experiência amorosa, porque se por um lado o primeiro fecha-se para o amor, reduzindo-o a mera atividade sexual, a fêmea é mais receptiva para a vivência amorosa. Com isso, o amor fica recalcado, impossibilitando o desenvolvimento não só do amor pelo outro, mas, também, do amor a si próprio (SANTIAGO, 2006a).

O texto ensaístico de Octavio Paz, entretanto, redime essa figura feminina inferiorizada pelo discurso tradicional, invertendo o valor da *rachadura/abertura*. O exercício

da entrega ao amor – principalmente ao amor louco dos surrealistas – faz da mulher a expressão mais sincera e autêntica do mexicano exatamente por romper com a conservadora tradição machista de origem europeia.

Ainda como resultado da dicotomia hierarquizante *aberto/fechado*, o mexicano – agora entendido como ser masculino e feminino – tem como apanágio mostrar-se ao outro apenas através do recurso da *máscara*, mecanismo de defesa íntimo e social. O mexicano apresenta-se como um ser *fechado* (*em si*), pois aquele que se abre não é confiável, é um traidor. Silviano Santiago (2006a, p. 222) ressalta que a máscara aparece na escrita de Octavio Paz como um traço psicológico do mexicano “[...] a partir do momento em que a linguagem cotidiana constitui, através da oposição entre *fechado* e *aberto*, a diferença entre o ser masculino e o feminino, hierarquizando-os, para discriminá-los com mais eficiência [...]”.

Ao trazer para o centro do texto hermenêutico da identidade latino-americana dois párias sociais, Octavio Paz faz uso de um vocabulário popular (mas não menos conservador) ao lado do vocabulário canônico consagrado pela tradição ao qual, na condição de intelectual de seu país, está afeito. Com isso ele aponta para a impossibilidade de o discurso histórico contemplar os valores e os costumes de grupos marginalizados no México. O novo vocabulário possibilita ao homem o ato transgressor, até mesmo ao ser usado como instrumento de interpretação da identidade mexicana.

Contudo, para utilizar esse novo vocabulário e contemplar as camadas sociais que o discurso oficial recalca, o ensaísta abre espaço para a escrita poética, uma vez que o poeta, assim como a mulher, exercita a *abertura* e vivencia a experiência amorosa. Só ele tem a capacidade de reverter o conservadorismo do vocabulário popular no momento mesmo em que o aplica. O uso de uma língua popular por um poeta que visa interpretar a identidade latino-americana provoca um abalo no eurocentrismo, que sempre firmou paradigmas para as interpretações canônicas sobre a América Latina (SANTIAGO, 2006a).

Já o “tipo humano” eleito por Sérgio Buarque de Holanda, o “barão”, não possui o mesmo traço marcante de resistência. No desenrolar de *Raízes do Brasil*, a metáfora do “barão” cede lugar a outro jogo metafórico, desta feita para tratar dos colonizadores portugueses e espanhóis, denominados “semeador” e “ladrilhador”, respectivamente. Com essa construção, o historiador distingue esses dois povos empregando como elemento diferenciador o modo como eles colonizaram os territórios dominados: o português teria se valido do desleixo e do desmazelo, ao passo em que o trabalho dos espanhóis estaria marcado pelo zelo.

A interpretação de Sérgio Buarque de Holanda, no que diz respeito ao processo de colonização na América Latina, não esconde sua preferência pela colonização espanhola, por entender que ela privilegiou a continuidade entre o Velho e o Novo Mundo, ao contrário da colonização portuguesa, responsável pela descontinuidade. Em que pese as diferenças explicitadas, pela avaliação do historiador os dois aventureiros guardam semelhanças que influenciaram a identidade latino-americana: a personalidade forte, o mimetismo da cultura da metrópole e a “repulsa” ao culto ao trabalho. Este último traço de identificação, ademais, serviria para distingui-los dos americanos do norte, inclusive marcando-os *negativamente* pela razão capitalista do século 20, vigente, de modo mais incisivo, nas primeiras décadas. Não se pode olvidar o fato de que esse discurso de supervalorização do trabalho sofre rasuras pelos atuais estudos sociais.

Em sua análise das metáforas do “semeador” e do “ladrihador”, Silviano Santiago esclarece que qualquer discurso sobre o Brasil deriva de uma língua metropolitana com alta taxa metaforizante, que adota valores espirituais/religiosos em detrimento de valores materiais/humanos, o que é responsável pelo recalque do outro na malha escritural, como do negro e do indígena. Essa alta taxa metaforizante é percebida em textos quinhentista e, dentre eles, a *Carta de Caminha*. Nesse texto, diante das acepções do verbo latino “colere”, Caminha dará preferência ao seu sentido metafórico (“venerar e adorar”) em detrimento do sentido literal (“arar e plantar”), por privilegiar a ação evangélica da colonização. Dois semissistemas são criados no texto quinhentista: a) um fundado no discurso religioso e que remete ao sentido figurado do vocábulo; e b) outro que se refere ao sentido literal do plantio da semente vegetal. Os dois semissistemas vão mediar linguisticamente o processo de conhecimento, pelo metropolitano, da nova terra, na qual tudo teve que ser plantado.

Tal assertiva decorre da leitura que Silviano Santiago faz da teoria de Jacques Derrida, especialmente no que tange ao espaço e ao tempo próprios do texto criados pelo escritor no momento da escrita, o que possibilita “[...] um outro lugar de compreensão da sua subjetividade [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 87). Junte-se a isso o fato de que a língua manejada pelo escritor consiste num sistema com leis e vida próprios, que não pode ser por ele integralmente dominado, gerando, no texto, instâncias que ele comanda e que ele não comanda quando do uso da língua (DERRIDA, 2006). Por tais motivos, a interpretação empreendida por Silviano Santiago não tem por objeto os escritores, mas seus dois textos, direcionando o olhar exatamente para as instâncias geradas em face da ausência de comando dos escritores sobre suas respectivas línguas.

Essa é a razão pela qual o traço metaforizante da língua, verificada nos textos quinhentistas, “programa” toda a escrita posterior, como a de Sérgio Buarque de Holanda, que se serve de vocábulos conceituais dos dois códigos linguísticos (espanhol e português) na sua compreensão do brasileiro e do hispano-americano e na diferenciação entre eles. Logo, a interpretação efetuada pelo historiador seria orientada – ou controlada, como chega a afirmar Silviano Santiago – pelos sistemas linguísticos dos vocábulos conceituais manejados, o português e o espanhol. O uso do vocábulo “desleixo” para caracterizar o aventureiro/brasileiro implica no desejo de retornar à fonte linguística do português e, outrossim, no reconhecimento de uma vinculação à tradição literária lusitana.

Paralelamente às metáforas do “barão”, do “semeador” e do “ladrihador”, o historiador, na mesma trilha do poeta, elabora uma *máscara* a ser assumida pelo brasileiro no contato com o outro, notadamente o estrangeiro, que tem como traços característicos a sensibilidade e a sensualidade, em detrimento da razão. Surge, então, a figura do “homem cordial”. Mas a “cordialidade” é interpretada por Silviano Santiago, mais uma vez colhendo de Jacques Derrida os elementos de estudo do texto, como um *indecidível*, como um elemento ambivalente que não se sujeita à clássica oposição binária, pois se mantém entre dois termos, no meio. A transcrição que se segue esclarece a dimensão conferida à “cordialidade”:

Tem-se de tomar um segundo cuidado no tratamento do conceito de cordialidade. Trata-se de um *indecidível* (*indécidable*, em francês), como ensina Jacques Derrida. No livro *Disseminação* (*Dissémination*), lemos que o elemento indecidível, no caso a cordialidade, produz um efeito de *meio*: meio como elemento que contém ao mesmo tempo dois termos (amizade/inimizade), meio, ainda, por o significado se manter entre dois termos (concordia/discórdia). Filosoficamente, o *indecidível* não se deixa compreender pela oposição binária e, no entanto, a habita, resiste-lhe e a desorganiza, sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa. (SANTIAGO, 2006a, p. 243)

A cordialidade congrega, assim, a amizade/inimizade, a concordia/discórdia, na forma em que o brasileiro coloca-se na comunidade nacional e frente aos estrangeiros. Essa máscara brasileira surgiu a partir da crise havida em função da substituição da lei privada pela lei pública, na década de 1930, o que resultou na transgressão do sistema vigente e de sua transcendência. Para o ensaísta ora examinado, é o “[...] conflito entre a força da novidade no presente – a transgressão à ordem familiar, e a força que se lhe opõe, que é a do peso do passado que, apesar dos pesares, se quer perpétuo – a conservação da ordem tradicional [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 226-227).

Tanto para o poeta (Octavio Paz) quanto para o historiador (Sérgio Buarque de Holanda), a máscara é recalque da ordem familiar e representação pública do privado. No

caso particular do mexicano, a máscara diferencia o macho da fêmea, o que não se observa no caso brasileiro. Neste, a máscara vai esconder os valores típicos do homem (abarcando os dois gêneros, tendo em vista os traços machistas e patriarcais do português) brasileiro.

A descrição dos traços identitários perpetrada por Octavio Paz e Sérgio Buarque de Holanda, respectivamente, para o mexicano e para o brasileiro, demonstra que ambos partem de uma tradição pré-existente e estrangeira, que é transgredida e transcendida no processo de constituição de um povo. A tradição europeia foi adotada pelo latino-americano – ato necessário e imprescindível para um país surgido sob a égide de uma dependência social, econômica e cultural oriunda de um processo de colonização –, para, posteriormente, engendrar um novo e original sistema de pensamento, que ao mesmo tempo em que distingue o colonizado o insere na universalidade ocidental. Essa oposição *adotar/engendrar* é assumida explicitamente pelo poeta mexicano no seu texto hermenêutico e, como explica Silviano Santiago (2006a, p. 191), essa oposição é útil porque caracteriza “[...] ou os necessários *empréstitos* que, no passado, foram tomados aos sistemas filosóficos europeus pela elite letrada mexicana (*adoptar*), ou a capacidade dos mexicanos de inventar algo de original no contexto do material importado (*engendrar*)”. Associada a essa oposição uma outra é constituída, a da *ruptura/busca*, nos seguintes termos:

[...] No entanto, no plano da discussão sobre as idéias *adotadas* pela “inteligência” mexicana e no confronto delas com as novas idéias *engendradas* pelos ousados intelectuais vanguardistas, haveria necessidade de reafirmar com ânimo o valor da cultura na história mexicana. Paz descobre que se deve circunscrever a nova situação cultural por dois movimentos sucessivos, o de *ruptura* e o de *búsqueda*, que, por sua vez, serão novamente circunscritos pelos omnipresentes adjetivos *aberto* e *fechado*. O novo par correlato – *ruptura* e *búsqueda* – tornou-se importante desde o momento em que os mexicanos tiveram consciência de quem são. Os movimentos de ruptura e de busca passam a ser, pois, definidores duma ampla e nova configuração da “identidade” cultural mexicana. Explícita Paz: “ruptura com a tradição, com a Forma”, “busca de uma nova Forma”. Além de correlatos, os dois conceitos são sucessivos e conseqüentes. (SANTIAGO, 2006a, p. 193)

O processo de ruptura, todavia, exige do latino-americano uma habilidade para distinguir quais os sistemas da tradição europeia que são abertos e quais aqueles que são fechados, posto que estes não merecem ser acionados pelo pensamento em constituição, que não pode ter sua forma descrita porque ela é inédita e tem como traço o devir.

Esse procedimento de busca e ruptura nos remete aos modernistas, a exemplo de Mário de Andrade, com *Macunaíma*. Silviano Santiago (2006a, p. 196-197) afirma que neste texto constata-se a “[...] *transformação* de modelo(s) artístico(s), que ao final se apresentam *deformados* por um artista, sendo por isso um produto de grande originalidade”.

Toda a extensa resenha ora promovida tem por intento mostrar que Silviano Santiago, após três décadas de trabalhos, pesquisas, estudos, diálogos, enfim, de múltiplas atividades a respeito do tema, ainda põe em ação a “diferença” e as demais teorias de Jacques Derrida como estratégia de leitura dos textos construídos sob égide da dependência cultural, quer esta decorra do processo de colonização, quer decorra da neocolonização, mesmo que a questão da dependência não seja o foco da crítica. Demonstra, também, que, apesar de não enfrentar a noção de “latino-americanidade” nos moldes propostos por Evando Nascimento, nem por isso deixa de adotar uma postura transgressora e questionadora dos valores utilizados na composição dessa noção identitária, bem como de assinalar o recalque das outras manifestações identitárias, massacradas em prol da unificação. Pode-se, mesmo, pensar que o trabalho empreendido por Silviano Santiago com *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006a) três décadas após do antológico ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” revela a absorção, no seio mesmo da noção de “latino-americanidade”, da agressão e transgressão dos valores ocidentais tradicionais.

## 2.2 POR OUTROS PORTOS DA VIAGEM

Considerando-se que a presente dissertação tem como objetivo examinar a utilização da “diferença” no romance *Viagem ao México*, localizando-o no contexto do discurso latino-americano, através da dobra do trabalho crítico de Silviano Santiago sobre sua própria produção literária, torna-se relevante acompanhar o desenvolvimento desse método no percurso de sua obra. Contudo, aqui nos deparamos com a impossibilidade de demarcar com precisão um ponto original da escrita de Silviano Santiago, assim como de qualquer outro escritor, fato já destacado por Roberto Carlos Ribeiro (2008, p. 16) em sua tese, na qual leva em consideração que “[...] não há como compartimentar origens tão distintas que resultam na escrita ficcional de um autor ou na criação de um artista, seja ele de que campo da arte for [...]”. Mas, como naquele, aqui também foi eleito um ponto de partida para a exposição almejada.

Muitos trabalhos ressaltam a importância de Silviano Santiago para a inovação no método de crítica e teoria literária produzida no Brasil até a década de 1970 (a título exemplificativo: RIBEIRO, 2008; HOISEL, 1997, 2008; HELENA, 1997; CUNHA, 1997, 2008; LIMA, 1997), resultante dos diversos trabalhos realizados, principalmente aqueles

produzidos à frente do programa de Pós-Graduação em Letras da PUC/RJ. Em tais oportunidades, propunha uma abordagem dos estudos literários a partir do uso do aporte teórico elaborado pelos pós-estruturalistas franceses, com destaque para Jacques Derrida, questionando, ao mesmo tempo, os conceitos de “origem”, “fonte” e “influência” que alimentam a crítica literária tradicional.

Um percurso pela produção bibliográfica de Silviano Santiago permite verificar a adoção do conjunto teórico de Jacques Derrida desde o livro *Carlos Drummond de Andrade*, publicado em 1976, no qual estuda não só a produção poética de Drummond como três análises críticas sobre este mesmo poeta, efetuadas por Luiz Costa Lima, Gilberto Mendonça Teles e Affonso Romano de Sant’Anna. A opção de Silviano Santiago por esse múltiplo objeto de pesquisa decorreu da compreensão de que, em se tratando de uma produção amplamente pesquisada, muitos desses trabalhos carregam de significação suplementar a linguagem e os poemas de Drummond.

Assim que, depois de abordar introdutoriamente os textos críticos, passa a analisar a infância no texto de Drummond, asseverando, em princípio, que ela comparece pela primeira vez atrelada ao romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ao trazer para a escrita o menino que, por se sentir excluído do convívio familiar, imagina uma outra realidade a partir do livro, dentro da qual se inclui, vivencia experiências e cria uma ilha-da-leitura, logo depois transformada em ilha-da-escritura pelo poeta. Em seguida, trata da “iniciação amorosa”, da passagem da infância para a puberdade, que se dá no espaço-de-exclusão, onde tudo que é proibido no ambiente familiar é recepcionado, à qual se segue uma poética do alto e do baixo, do terreno e do celeste, denunciando uma semente de espiritualização.

Quando leva o texto para circular “Nas tábuas da lei mineira de família”, Silviano Santiago movimenta de modo mais direto o conjunto filosófico enfocado neste trabalho, pois para ele, nos chamados livros da maturidade, Carlos Drummond de Andrade recalca o discurso poético sobre a infância e a ele se opõe, trazendo à tona do texto um *outro* que não habita mais o espaço da exclusão e está inserido no ambiente familiar. O discurso sobre a infância volta-se para aquele espaço, do qual o menino era excluído, para melhor conhecê-lo e entrar em contato com seus habitantes, tornando-se um a mais no espaço familiar. Assim procedendo, Silviano Santiago (1976, p. 82) explicita que “[...] o homem maduro (re)encontra pouco a pouco os valores **silenciosos** da comunidade, do clã, da família, e pouco a pouco compreende sua discreta mas tirânica razão-de-ser [...]”. O mundo deixa de ser visto pelos olhos do menino, cujas imagens são introjetadas pelo texto na forma de reminiscências e “representações”.

Diante da impossibilidade de ter acesso ao Real, já que este, segundo Silviano Santiago (1976, p. 109), “[...] enquanto objeto de conhecimento, se dá em diferença, se dá pelo **desvio** e pelo **suplemento** do signo [...]”, Carlos Drummond de Andrade faz uso da leitura e da interpretação ao retornar ao passado para conhecê-lo. Aproximando-se do espaço familiar, o menino ocupa um lugar vazio predeterminado que, uma vez ocupado, logo se esvaziará para dar lugar ao próximo membro familiar, num eterno retorno em “diferença”. Assim, o tempo do texto é sempre o da posteridade; o espaço é sempre um vazio a ser preenchido de significados. Esse percurso está traçado na origem, na escritura do Pai, e nem mesmo o recurso da imaginação infantil poderia subtraí-lo. Ao entrar em contato com essas novas perspectivas, o menino passa a elaborar uma outra visão de mundo, conforme as considerações empreendidas por Silviano Santiago:

A significação do Mundo se dá em “différance” para o menino antigo, isto é, em gesto que transfere as coisas para outro espaço e que as inscreve em outro tempo. Espaço e tempo Reais se encontram suplementados por signos que os orientam em direção à espacialidade e à temporização próprias da escritura, e que estamos tentando definir dentro do discurso poético drummoniano [...] (SANTIAGO, 1976, p. 109)

O construto teórico de Jacques Derrida, que será objeto de detalhamento no item 2.3, foi a chave para a leitura da obra de Carlos Drummond de Andrade. A título exemplificativo, tem-se que a “diferença”, rejeitada pela crítica literária tradicional porque desvalorizada pelo pensamento metafísico, foi acolhida por Silviano Santiago como conceito operacional exatamente porque dela depende a possibilidade de conceitualidade em geral, de significação. Além disso, adota a noção de *différance* e as acepções de afastamento, distinção, espaçamento, associadas às de desvio, reserva, temporização, todas inerentes ao verbo latino *differre* que ela recupera. Recorre, ainda, à concepção de suplemento pensável, em face da ausência de origem (*arkhê*), como signo flutuante que, a um só tempo, adiciona e substitui algo.

A proposta teórica volta a ser utilizada no livro *Uma literatura nos trópicos*, publicado na década de 1970, que reúne uma série de ensaios acerca da dependência cultural, focados na tônica da descentralização do saber e do valor, nos quais são enfrentadas questões políticas e sociais relacionadas à dependência, à identidade, à alteridade e às trocas culturais entre colonizados e colonizadores, como oportunamente ressaltado por Lúcia Helena (1997). Dentre os textos ali publicados, destaca-se “O entre-lugar do discurso latino-americano” (SANTIAGO, 1978, p. 11-28), pois nele o escritor, ao investigar o lugar ocupado pela



literatura latino-americana em confronto com a europeia, constrói a noção de “entrelugar”, que, mais uma vez citando Lúcia Helena (1997, p. 80), pode ser visto como “[...] um espaço frutífero de indagação em que metáfora e conceito se acoplam para pensar o fenômeno cultural [...]”. Conforme esclarecimento dado pelo próprio Silviano Santiago (2010) acerca do termo, em entrevista a Carlos Eduardo Ortolan Miranda, o escritor latino-americano trabalha com formas-prisões, com paradigmas canônicos impostos de fora por uma hegemonia metropolitana, que deve ser transgredida a fim de que sua produção não seja mera cópia. Assim, a definição desse lugar passa pela inversão dos valores em oposição e pelo questionamento da noção de superioridade.

As considerações levantadas por esse texto serão reiteradas no ensaio “Apesar de dependente, universal”, de 1980 (SANTIAGO, 1982, p.13-24), no qual promove uma leitura ética e política do violento processo de colonização. Segundo Eneida Leal Cunha (1997, p. 131) em artigo que compõe livro organizado em homenagem ao escritor, ressalta que esse ensaio de Silviano Santiago aponta para “[...] os mecanismos de apagamento da alteridade e da diferença das culturas que se defrontam com a vontade etnocêntrica e expansionista européia, para, em seguida, avaliar as repercussões desse lastro colonial na formação do intelectual brasileiro [...]”.

De fato, como tratado nos dois ensaios citados, a etnologia e a antropologia demonstraram que no encontro de duas civilizações desconhecidas, a europeia e a civilização autóctone do continente americano, a prevalência daquela em detrimento desta resultou da violência empregada no processo de colonização. O homem branco buscou promover, no novo continente, a reduplicação da sociedade mantida no velho continente, por meio da imposição narcísica da cultura e de seus valores, associada ao aniquilamento da cultura autóctone, abolindo as diferenças existentes e impulsionando a universalização das diferentes civilizações por meio do discurso histórico. O discurso religioso esteve ao lado deste processo de dominação, figurando como justificativa para muitas das atrocidades cometidas. A conversão religiosa fazia-se acompanhar do ensino da língua, já que evitar o bilinguismo e impor a unidade linguística foram importantes instrumentos de dominação. A reduplicação do Velho Mundo no Novo Mundo tem como efeito não apenas o apagamento da cultura autóctone, mas, também, a imposição de valores que privilegiam o primeiro em detrimento do segundo, como as noções de originalidade e primogenitura.

Evidentemente que a unidade e a pureza da cultura ocidental pretendidas pelos dominadores com a reduplicação não resistiu às influências oriundas do contato entre os povos, motivo pelo qual a sociedade que se constituiu tem como traço a mestiçagem e o

hibridismo. Exatamente por isso a América Latina insere-se na cultura ocidental com o traço da “diferença”. O trecho que se segue, hoje bastante difundido pelos estudos comparatistas, define o pensamento de Silviano Santiago, justificando a extensa transcrição:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia — silêncio —, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. (SANTIAGO, 1978, p. 18-19)

Em face desse quadro de inevitabilidade da dependência cultural, o método das fontes e das influências, recepcionado pela crítica literária, não se afigura o mais produtivo para o estudo da produção literária latino-americana, uma vez que apenas reforça as concepções de originalidade e primogenitura firmadas pelo discurso eurocêntrico. Há a necessidade, então, de substituição desse conjunto de regras e de implantação de um outro que valorize a “diferença”.

Para a fundamentação de sua proposta teórica, Silviano Santiago (1978, p. 21) recorre à elaboração de Roland Barthes quanto aos textos legíveis – aqueles que podem ser lidos, mas não suscitam a reescrita – e textos escrevíveis – aqueles que “[...] apresentam um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos [...]”. Seguindo, portanto, a leitura promovida por Silviano Santiago (1976), os textos escrevíveis incitam os leitores a elaborarem um texto-de-leitura que, como segundo texto, a um só tempo é outro, porque, como leitura do primeiro, dá voz a tudo o que foi recalcado pela escritura, e o mesmo, pois teve seu conteúdo predeterminado.

Sendo assim, a literatura latino-americana apropria-se dos textos da tradição literária que suscitam a reescrita, incorporando-os, para deles produzir um outro texto, que repete o primeiro em diferenciação, transformando-o, criticando-o, superando-o em suas limitações,

suplementando-o, enfim. Os escritores situados à margem assumem que não podem afastar a dependência cultural e, diante dela, ostentam uma postura antropófaga de seleção e assimilação do modelo para posterior produção de um outro produto, como esclarece Silviano Santiago:

Em todos os três casos [a antropofagia cultural de Oswald de Andrade, a “traição da memória” de Mário de Andrade e o “corte radical” dos concretistas paulistas] não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal. Ao mesmo tempo, não se deixa perder no limbo das elucubrações etnocêntricas a possível originalidade do produto criado. A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem esses valores. Subversão esta que não é um jogo gratuito de cunho nacionalista estreito, tipo integralismo dos anos 30, mas compreensão de que, apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original. (SANTIAGO, 1982, p. 22)

Como explicitado por Eneida Leal Cunha (1997, p. 131) no artigo “Leituras da dependência cultural”, Silviano Santiago propõe “[...] substituir o sentido da indigência, da precariedade do que é segundo ou derivado, por uma postura afirmativa capaz de auto-reconhecer-se como valor diferencial [...]”. A proposição, contudo, não se resume a simples reversão dos valores, implicando, em verdade, no questionamento e na desconstrução das hierarquias que os impõem. Ressalta a ensaísta, na mesma oportunidade, que tal método não tem o poder de alterar os episódios que integram a história colonial, mas possibilita uma outra forma de o presente apropriar-se dessa história, alterando-lhe os sentidos até então atribuídos, construídos a partir da razão iluminista etnocêntrica.

Por tudo isso, cabe, aos críticos literários, mudarem o método de trabalho e analisarem a extensão e profundidade da apropriação que os escritores latino-americanos fazem dos modelos.

Na qualidade de crítico literário, Silviano Santiago exercita o seu método de análise no artigo “Eça, autor de *Madame Bovary*” (SANTIAGO, 1978, p. 49-65), no qual examina *O primo Basílio*, romance de Eça de Queirós, sob a égide (paradigma) da produção de Flaubert (*Madame Bovary*). Invocando a classificação de obra “visível/invisível” empreendida por Jorge Luis Borges (2007) em seu conto “Pierre Menard, autor do quixote”, explicita que se a originalidade da produção do poeta fictício estava em sua obra “[...] subterrânea, a interminavelmente heróica, a sem-par [...]” (BORGES, 2007, p. 37), a originalidade do livro do escritor português reside precisamente na parte *visível* do texto, qual seja, no ponto em que

ele distingue-se de modo evidente do modelo, porque “[...] a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole [...]” (SANTIAGO, 1978, p. 58). No caso, a originalidade está na forma como o escritor assumiu o compromisso com o já dito, com o modelo, repetindo-o não apenas na superfície, como em sua profundidade. Trata-se do estratagema do espelho, retratado no desenrolar da peça de Ernestinho (*Honra e paixão*) paralelamente à ação do romance, antecipando o drama de cada uma das personagens, conforme transcrição:

Este talvez seja o fato e a originalidade das melhores obras escritas nas culturas dependentes de outra cultura: a meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão ao modelo. A transgressão à *Madame Bovary* se concretiza no *Primo Basílio*, não tanto na mudança do título, o que poderia à primeira vista nos dar a impressão que Eça queria mudar o ponto de vista da narração, passando da esposa adúltera para o amante, mas a partir da criação de Ernestinho, autor também, cujo projeto se assemelha, na dialética do seu título, honra/paixão, ao projeto de Eça e ao drama de Luisa e de Jorge. Eça de Queirós faz com que seus personagens tomem conhecimento do seu destino antes que se entreguem às aventuras que os esperam; faz com que tomem consciência das suas ações por um processo de reflexo e de desdobramento; faz finalmente com que Luisa experimente a dor do remorso e da expiação oniricamente, por um processo de simbiose, em que um corpo se entrega à máscara de outro, máscara que nada mais é do que a cópia fiel do seu rosto, e faz com que encontre no sonho a catarse necessária para continuar a sua sobrevivência. Nesta fase de simbiose onírica, o drama da adúltera não se articula mais no plano da lucidez, mas é transportado para o imaginário e para o inconsciente. (SANTIAGO, 1978, p. 64)

O texto segundo, *O primo Basílio*, assimila e transcende o texto primeiro, *Madame Bovary*, suplementando a escrita modelar.

A perspectiva teórica desconstrutora também comparece no ensaio “O Ateneu: contradições e perquirições” (SANTIAGO, 1978, p. 67-100), no momento em que promove a inversão de valores ao abordar as contradições do romance – apontadas pela crítica literária tradicional como indício de fraqueza –, que passa a ser compreendida enquanto estratégia narrativa. Esse mesmo jogo foi usado ao tecer considerações sobre o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, através do ensaio “Uma ferroada no peito do pé (Dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*)” (SANTIAGO, 1982, p. 163-181), sendo que, nesse caso, considera a “repetição/redundância” uma estratégia do tipo de narrativa de folhetim, adequadamente utilizada pelo escritor para manter o interesse do público alvo. Esclarece que existem estéticas distintas, no caso, uma popular e outra erudita, e o aparato teórico desta não deve ser manejado para analisar aquela. A estética erudita organiza-se com base na

“diferença”, desde quando é o enigma, a surpresa que prende o leitor afeito a essa produção; por outro lado, a estética do texto popular está fundada na repetição, que facilita o processo de compreensão e orienta a interpretação do leitor comum. Dessa forma, Silviano Santiago ataca a hierarquia que os estudos tradicionais mantêm entre a cultura popular e a cultura erudita, outro foco importante de sua produção teórica.

No ensaio “A Bagaceira: fábula moralizante” (SANTIAGO, 1978, p. 101-122), por sua vez, a questão da “diferença”, em repetição, será acionada na descrição da personagem Soledade, em função da multiplicidade de leituras que ela proporciona (a mãe, a irmã e a esposa). A repetição é aqui considerada na acepção que Jacques Derrida confere ao pressupor a ausência de uma origem. Existiria apenas o traço a denunciar uma origem que não é origem de nada, pois enquanto traço já é, em si mesmo, repetição. Mas a repetição tem um caráter de perversão e subversão, pois quando se repete a mesma linha esta já não é a mesma (DERRIDA, 1995).

Retornando às considerações sobre do ensaio, merece destaque, ainda, a discussão empreendida acerca dos estatutos da verdade e da mentira, da ficção e da não-ficção, mediada pela leitura de Michel Foucault, pois mostra que quando a ficção assume desde o início seu caráter “mentiroso”, rasurando a ilusão do real, o texto diz a verdade de modo dissimulado, “[...] diz a verdade da mentira, a verdade pela mentira, a verdade dentro da mentira [...]” (SANTIAGO, 1978, p. 105). O tema do estatuto da mentira será recobrado por Silviano Santiago em trabalhos posteriores, como nos ensaios “Epílogo em 1ª pessoa” (2004a, p. 242-252) e “A bolha e a folha: estrutura e inventário” (2006b, p. 193-208), além de ser tema do romance *O falso mentiroso: memórias* (2004b).

A proposta teórica faz-se presente, ainda, no ensaio “Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista)” (SANTIAGO, 1982, p. 25-40), visto que, ao refletir sobre os caminhos da ficção brasileira, trata do cruzamento da narrativa erudita com a narrativa popular ou mítica em romances, do qual decorre o “entrelugar” onde “[...] se constitui o texto-da-diferença, da diferença que fala das possibilidades (ainda) limitadíssimas de uma cultura popular preencher o lugar ocupado pela cultura erudita, apresentando-se finalmente como a legítima expressão brasileira [...]” (SANTIAGO, 1982, p. 39). A noção de entrelugar é retomada no ensaio “Liderança e hierarquia em Alencar.” (SANTIAGO, 1982, p. 89-115), pois, quando discorre sobre o processo de construção da identidade nacional nos romances indianistas de José de Alencar, afirma que a “consciência nacional só pode surgir de formas de compromisso, de um entrelugar que passa a ser definidor não mais do *puro* exotismo

européu, nem da *pura* exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância e vice-versa [...]” (SANTIAGO, 1982, p. 110).

Ao correr da década de 1980 igualmente se constata o maneiio dos conjuntos teóricos amplamente mencionados, como se infere dos ensaios que compõem o livro *Nas malhas da letra* (SANTIAGO, 2002b), cuja primeira edição data de 1988. Nas elaborações sobre “O narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002b, p. 44-60), por exemplo, a noção de “diferença” em repetição está na narrativa do narrador pós-moderno em torno da experiência do outro, contrariando a narrativa tradicional. Essa experiência é observada pelo narrador que, por esse ato, entra em contato com a própria experiência passada, só que revivida por outro (o *mesmo diferente*). Para Silviano Santiago (SANTIAGO, 2002b, p. 56) a “[...] experiência ingênua e espontânea de ontem do narrador continua a falar pela vivência semelhante mas diferente do jovem que ele observa, e não através de um amadurecimento sábio de hoje”. Segundo descrição efetuada por Ana Maria de Bulhões Carvalho (1997, p. 211), o primeiro passo do narrador pós-moderno é extrair de si a ação narrada, observando o outro pelo olhar, para, em seguida, no intuito de assegurar a autenticidade à vivência do outro, ficcionalizá-la, porque o “[...] *narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem*”.

Ao falar “[da] permanência do discurso da tradição no modernismo” (SANTIAGO, 2002b, p. 108-144), por outro lado, a “diferença” aparece associada ao eterno retorno no estudo do conceito da utopia caraíba criado por Oswald de Andrade. Em função dessa, o saber selvagem movimenta o saber europeu pelo questionamento antropofágico em direção ao progresso social e político, que redundará no outro matriarcado. Esse movimento progressivo da utopia caraíba, entretanto, não se associa à noção linear de tempo, mas a um movimento circular que possibilita o eterno retorno em “diferença” do matriarcado. Além disso, no debate anexo ao texto, Silviano Santiago pontua a importância da concepção de Oswald de Andrade para o enfrentamento da dependência cultural nos seguintes termos:

[...] O sentido da paródia em Oswald de Andrade é você comer o outro para ser mais forte. O pensamento dele está muito vinculado, a meu ver, a uma discussão sobre dependência cultural. É uma maneira do Brasil se afirmar pela via oposta à da colonização. Quando ele diz que nós nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval, vai desconstruindo tudo aquilo que foi a colonização para dizer que, em virtude de se ter engolido o europeu, você é até mesmo mais forte do que o europeu. (SANTIAGO, 2002b, p. 142)

Assim, a transcrição permite verificar a recorrência do tema da dependência cultural em face dos valores eurocêntricos.

Prosseguindo na enumeração proposta por este trabalho, no ensaio “A estrutura musical no romance. O caso Érico Veríssimo.” (SANTIAGO, 2002b, p. 164-186) a noção de “diferença” faz-se presente no instante em que o escritor enfoca a construção identitária no romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, nos seguintes termos: “[...] Busca de identidade que se dá em diferença, em respeito ao Outro. Todavia, seria justo ainda utilizar o conceito de *identidade* para essa situação? Creio que sim, desde que se guarde a adjetivação, ‘em diferença’, que torna problemático o conceito, torna-o paradoxal” (SANTIAGO, 2002b, p. 177).

Os temas da colonização e da dependência cultural voltam à tona no ensaio “Por que e para que viaja o europeu?” (SANTIAGO, 2002b, p. 221-240) por perscrutar os vários motivos das viagens europeias. Como primeira resposta, Silviano Santiago reproduz aquela dada por Camões, para quem o europeu viaja para propagar a fé e o império. No entanto, chama a atenção para o fato de que a propagação da fé e do império implicou na negação dos valores do Outro, porque no curso do processo de colonização o indígena foi despido de sua sociedade, de sua língua e de sua religião, num mesmo ato de imposição coercitiva do padrão cultural da Metrópole. Essa resposta se relaciona com o projeto colonizador, cuja extinção, em face da independência da colônia, altera os motivos das viagens, que passam a ter uma função docente e modernizadora, por trás da qual figura uma finalidade de manutenção do processo de ocidentalização anteriormente iniciado. Já no tocante ao antropólogo, o escritor sustenta que esse viaja na tentativa de aliviar a “[...] *consciência infeliz* do viajante e do colonizador europeus [...]” (SANTIAGO, 2002b, p. 234), exatamente por investigar a extensão da destruição proporcionada às sociedades autóctones durante a expansão etnocêntrica e tentar o resgate desse saber destruído. Nesse mesmo artigo, salienta que o dramaturgo Antonin Artaud, em suas viagens, buscava novos elementos teatrais para renovar o teatro e a cultura ocidentais, tema que, posteriormente, será objeto de sua ficção no romance *Viagem ao México*.

O aporte teórico da “diferença” é utilizado pelo escritor como chave de leitura de vários textos elaborados sob a égide da dependência cultural, revelando uma estratégia de enfrentamento e afirmação da originalidade, de inserção original na cultura ocidental. A base teórica utilizada fundamenta a noção de inversão de valores exercitada pelo autor em vários textos teóricos, ainda que não apareça explicitamente, pois se percebe seu eco nas análises empreendidas. Tudo isto ocorre porque, como esclarece Silviano Santiago (1978, p. 199), a partir da “diferença” “[...] não mais são considerados os textos isoladamente, ou como

pertencentes a um único modelo do *mesmo*, mas como se diferenciando na repetição, como um diálogo entre o mesmo e o outro [...]”.

É bem verdade que num momento de balanço da sua própria elaboração teórica, o escritor chega a fazer uma crítica do método proposto na “Nota à segunda edição” do livro *Nas malhas da letra* (2002b), na qual assevera que:

*Uma literatura nos trópicos* viveu de certa euforia narcisista, decorrente da teoria da dependência econômica aplicada ao conhecimento e desenvolvimento das artes e das culturas nacionais do Terceiro Mundo. A euforia que sustenta os ensaios mais densos do livro, em particular “O entre-lugar do discurso latino-americano” e “Eça, autor de *Madame Bovary*”, foi perdendo o vigor nas duas últimas décadas e praticamente se apagou com o século. Hoje pareceria um livro datado, se o novo milênio não nos tivesse trazido questões que ali foram expostas e discutidas. No seu estertor, os novos tempos se alimentam de idéias que foram por ele corroídas. (SANTIAGO, 2002b, p. 9)

Vê-se, então, que, após a autocrítica empreendida, o escritor conclui pela conveniência de renovação do tema frente ao processo de globalização acelerado com o fim do século XX, o que retoma a preocupação manifestada em décadas anteriores, alterando-se o polo difusor de valores etnocêntricos para a América do Norte. Por tal razão, os livros publicados no novo milênio abordam a questão da dependência cultural voltada para o vizinho do norte, nos quais o escritor investe na leitura conjunta das teorias pós-estruturalistas, já mencionadas, com o multiculturalismo interpretado, principalmente, por Homi Bhabha e Edward Said.

Interessante observar que o aprofundamento desse método afigura-se produtivo não apenas para a análise de textos elaborados sob égide da dependência cultural, colonial ou neocolonial, mas também para o exame de todo e qualquer produto oriundo das margens do sistema etnocêntrico dominante, que consagra como “válida” apenas uma determinada forma de cultura – a do homem branco ocidental. Tal pode ser verificado no estudo de manifestações culturais produzidas pelas minorias sociais, como as mulheres, os homossexuais, os negros, os índios, dentre outros. Isso se dá porque as perspectivas acolhidas por tal método rejeitam os conceitos previamente concebidos acerca do “outro” e passam a considerar sua “diferença” como traço positivo.

Assim que, os livros publicados à luz do novo milênio ampliam o campo de incidência do método de leitura proposto pelo escritor. O primeiro deles, *O cosmopolitismo do pobre* (2004a), compila trabalhos mais gerais sobre crítica cultural e crítica literária publicados em periódicos e outros espaços. Esses trabalhos guardam, em seu bojo, uma visada desconstrutora das noções hegemônicas infirmadas pelo etnocentrismo ainda dominante na



era globalizada, buscando a afirmação de parâmetros multiculturais, heterogêneos e, efetivamente, democráticos.

Nesse sentido é que no ensaio “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” (SANTIAGO, 2004a, p. 11-44), Silviano Santiago propõe-se a abordar o modo como os intelectuais brasileiros enfrentaram a construção da identidade nacional no curso do século XX e como tais enfrentamentos redundaram nas atuais posições em face da globalização do planeta e da neocolonização. Para tanto, percorre as primeiras décadas do século, tomando como ponto de partida a escrita memorialista de Joaquim Nabuco, reveladora do embate vivenciado pelo intelectual brasileiro da época, consistente em voltar-se para as questões universais, do mundo, etnocêntricas e eurocêntricas, ou voltar-se para as questões particulares, locais e nacionais. Para Joaquim Nabuco, a primeira seria a opção correta, pois o país vivia um atraso que deveria ser superado pelo contato com as coisas do mundo, possibilitado pelas viagens ou pelo telégrafo. Rejeita, com isso, os movimentos nativistas, no que sua opinião coaduna-se com a de Machado de Assis, manifestada desde 1872 no artigo “Instinto de nacionalidade”.

Esse paradigma será revisto pelos intelectuais modernistas da década de 1920. Até o advento modernista, a resposta do intelectual brasileiro para a “superioridade” da Europa era filiar-se a uma corrente nativista, que idealizava o autóctone como puro e indomável, ou a uma corrente cosmopolita, que recalrava a cultura não-europeia. Para os modernistas, todavia, o brasileiro teria que enfrentar o passado nacional, referindo-o no presente; enfrentar o eurocentrismo dominante no cânone cultural; buscar nos movimentos artísticos europeus o questionamento quanto aos padrões de arte eurocêntricos, pois “[...] apoiados neles, a indagação sobre o passado nacional significaria aqui o ‘desrecalque localista’, tarefa efetivamente realizada pela vanguarda nos trópicos” (SANTIAGO, 2004a, p. 25-26). A proposta modernista tem por alicerce a inversão dos valores hierárquicos estabelecidos pelo cânone etnocêntrico, trazendo à tona todos os valores não-europeus que foram, durante anos, rechaçados e desvalorizados (culturas indígena e africana), e insere-os como elementos fundamentais para a formação da cultura nacional. Retorna a estas análises do movimento modernista em “Suas cartas, nossas cartas” (SANTIAGO, 2006b, p. 59-95), quando, pela leitura das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, aborda a importância daquele no processo de superação das influências etnocêntricas e valorização dos elementos culturais nacionais experimentados por este.

Em prosseguimento, Silviano Santiago ressalta que a geração de escritores da década de 1930 retoma o método universalista e totalizante de interpretação da sociedade e da

cultura, ao partir da perspectiva marxista de visão de mundo, segundo a qual tudo poderia ser explicado pela linha ideológica do materialismo histórico, que não recepciona as particularidades das várias civilizações. A literatura volta-se para a análise dos problemas sociais locais; esses problemas superam, na narrativa, os personagens. Assim, a política nacional está contraditoriamente atrelada à universal ideologia marxista, que tem como foco a crítica ao capitalismo, antes europeu e agora norte-americano. Expõe, ainda, uma outra proposta de interpretação do Brasil com fundamento no materialismo histórico, desta feita não mais pelo romance, mas na forma de ensaio, qual seja: o livro *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr.

Esses modelos passam a ser questionados pelas “novíssimas gerações”, como denomina Silviano Santiago, por força da configuração da sociedade globalizada constituída após a guerra fria, sob efeito do multiculturalismo e com o alto desenvolvimento tecnológico. As críticas contrapõem-se principalmente à hegemonia da cultura norte-americana (neocolonialismo) e manifestam-se em dois movimentos antagônicos e complementares, de simpatia ou de total antipatia à presença da cultura norte-americana. Os movimentos sociais que simpatizam com as políticas multiculturalistas, adotando-as de modo diferente do norte-americano, volta-se para a organização de minorias que não obtém representação no sistema etnocêntrico, com vistas a, na construção de suas identidades, assegurar um espaço de liberdade e igualdade. Já o segmento que apresenta antipatia à cultura norte-americana “[...] articula movimentos sociais que se entrincheiram mais e mais na *conservação e preservação das tradições regionais* [...]” (SANTIAGO, 2004a, p. 41). É curioso observar que ambas as reações apresentam um ponto de intersecção, consistente na organização das minorias sociais, pois “[...] traduzem os anseios de grupos marginalizados [...]” (SANTIAGO, 2004a, p. 41).

A importância do trabalho de Silviano Santiago para a crítica literária diante dos novos parâmetros impostos pela era globalizada foi ressaltada por Eneida Maria de Souza (2008), no artigo “Márioswald pós-moderno”, no qual afirma:

É incisivo o apelo do crítico pela revisão desses modelos [da crítica literária tradicional], tendo em vista as transformações de ordem política e cultural causadas por eventos mundiais, além da luta pelos direitos de cidadania das minorias e organismos afins. Nesse sentido, os paradigmas da modernidade serão revisitados pela crítica contemporânea com o objetivo de alargar o horizonte interpretativo, não se restringindo apenas à abordagem literária, mas se impondo como crítica cultural. Reside aí uma das maiores reações ao aprisionamento teórico a que se submete grande parcela da crítica. Em artigo de 1995, “Atração do mundo”, Silviano sinaliza o impasse das culturas periféricas diante do então nascente processo de globalização, alertando para a mudança de posicionamento crítico e teórico, a revisão de conceitos frente às transformações sofridas pela “rápida globalização do capitalismo periférico”. (SOUZA, 2008, p. 30)

O direcionamento do olhar para os grupos marginalizados da sociedade, resultado da preocupação com o “outro” e da valorização de sua “diferença”, será a tônica dos estudos multiculturalistas abraçados por Silviano Santiago, de modo mais veemente, nos ensaios do novo milênio, até mesmo por coadunar-se com as noções de desconstrução e *différance* operadas desde a década de 1970.

Para compreender o multiculturalismo, Silviano Santiago (2004a, p. 45-63), no ensaio “O cosmopolitismo do pobre”, parte da existência de, ao menos, duas de suas formas, sendo uma mais antiga, “[...] cuja referência luminar em cada nação pós-colonial é a civilização ocidental tal como definida pelos conquistadores e construída pelos colonizadores originais e pelas levas dos que lhes sucederam [...]” (SANTIAGO, 2004a, p. 54). Esse multiculturalismo sustenta-se em conceitos totalizantes como o de “aculturação”, “cordialidade” e de “Estado-nação”, que nada mais buscam do que implantar noções universalizantes de cultura, sociedade e Estado, no intuito de construir uma homogeneidade e unidade imaginadas, que consagram, apenas, os valores etnocêntricos infirmados por uma elite, recalçando as diferenças de cada povo.

A outra forma de multiculturalismo, mais recente, tem por finalidade dar voz e vez aos grupos marginalizados pelo processo histórico e político de constituição do Estado-nação imaginado por uma elite etnocêntrica. Segundo Silviano Santiago (2004a), essa outra forma pretende contemplar o grande número de migrantes pobres nas metrópoles e promover o resgate dos desfavorecidos no processo de multiculturalismo em prol do Estado-nação. O objetivo é a reconfiguração do Estado para que passe a contemplar também os grupos pobres, antes marginalizados e recalçados, a fim de que esses mesmos grupos possam valer-se de uma postura cosmopolita, através do diálogo com outras culturas afins no espaço internacional.

O multiculturalismo antigo, que favoreceu a hierarquização de valores etnocêntricos, sofre questionamentos nos mais variados campos, inclusive na literatura por ser, esse, um dos principais pilares de sua sustentação em face do império do logocentrismo. Silviano Santiago (2004a, p. 74-90) vai mostrar, no artigo “Outubro retalhado (entre Estocolmo e Frankfurt)”, que a literatura considerada canônica, detentora de um estatuto de universalidade, usuária de um padrão linguístico destituído de gênero, corpo, cor ou qualquer particularidade, e de uma língua altamente metafórica, cede espaço, nesses tempos pós-modernos e pós-coloniais, a uma literatura que dá conta, sem qualquer preconceito, de um “diferendo”, cujo exemplo consagrado no texto referido é o da escrita feminina, como pode ser observado na transcrição que se segue:

Aparentemente, a Literatura e a escrita da mulher são situações conciliáveis. Caso o radicalismo da proposta desconstrutora seja examinado com cuidado, percebe-se que o confronto tem uma visada precisa — a de abalar os pilares universais e seculares da ficção ocidental. Já não podem permanecer sólidos e imutáveis. O romancista extraordinário e a ensaísta aguerrida entram com pedido de divórcio no fórum do livro. O que a escrita da mulher coloca contra a parede? A liberdade retórica *sem* gênero — sem preferência sexual, falocêntrica, sem cor, sem etnia, etnocêntrica etc. Por seu turno, a liberdade retórica *com* gênero favorece a sensibilidade e a espontaneidade literárias, que, por se relacionarem de modo confessional e lírico com a linguagem, retiram sua força artística não das firulas do cânone, mas da experiência libertária de corpos multicoloridos, sexuados e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem em diferença. (SANTIAGO, 2004a, p. 87)

A literatura perde, assim, seu traço universalizante e passa a constituir um espaço legítimo de manifestação também para os grupos marginalizados, que farão uso da língua com as especificidades infirmadas por sua diferença.

Dentre os diversos outros ensaios do livro que abordam os temas ora mapeados, merece citação expressa, ainda, o capítulo denominado “Leitor e cidadania” (SANTIAGO, 2004a, p. 168-193), que trata da possível relação entre texto ficcional e política em decorrência das múltiplas possibilidades de absorção do texto artístico pelo leitor-cidadão, mediante a contextualização localista/nacional ou cosmopolita/universal por ele empreendida. O interesse do nosso estudo volta-se mais especificamente para o modo desconstrutor como Silviano Santiago trata os adjetivos “nacional” e “universal”. Segundo o escritor, o primeiro termo é objeto de questionamento pelas minorias, no tocante aos critérios utilizados e os valores hierarquizados na construção da “coisa nacional”, uma vez que não contemplam as manifestações dissonantes do padrão etnocêntrico ocidental, como ora se infere:

[...] O primeiro termo, *nacional*, está sendo abalado e questionado pelos novos e vários movimentos sociais, aglutinados em torno da busca de uma política de identidade para grupos minoritários, que corretamente julgam que a idéia e a prática do nacional, da política nacional no Ocidente, foram arquitetadas pelo poder dominante através de divisões sociais e políticas internas, calculadas, e que essas divisões tinham o sentido de rejeitar determinados segmentos sociais da nacionalidade (mulheres, índios, negros, homossexuais, grupos religiosos etc.) para a margem da cidadania política atuante. Dentro do ponto de vista da nacionalidade como a entendemos hoje, esses grupos sociais minoritários se apresentam na cena política *como tais*, para dizer como foram e estão sendo destituídos de voz (vale dizer, de representação nos três poderes), discriminados e perseguidos e, finalmente, estigmatizados. (SANTIAGO, 2004a, p. 170)

A elaboração do segundo termo (“universal”) igualmente decorreu da hierarquização de valores etnocêntricos consagrados pela razão iluminista, em detrimento das manifestações sociais e culturais divergentes, segundo assinala Silviano Santiago:

O segundo termo colocado entre aspas, *universal*, vem sendo abalado e questionado por todos os estudiosos e ativistas políticos que percebem que, na constituição da noção filosófica de universalidade, estabelecida pela razão iluminista no século 18, estava embutida uma decidida *homogeneização* do resto do mundo pelos padrões colonizadores da civilização europeia, dada então como indiscutivelmente hegemônica. Esses padrões colonizadores se expressam, em particular, pelo caminho único a ser trilhado pela humanidade para se atingir o *progresso*, progresso este que se confunde com a evolução histórica da cultura patriarcal do Ocidente, de raízes greco-latinas e judaico-cristãs. Por mais que os antropólogos venham chamando a atenção, desde o século passado, para as falácias do etnocentrismo, o sentido único de progresso (de história universal), que hoje nos aparece sem disfarces sobre a forma de progresso tecnológico, tem conseguido suplantar e excluir os padrões culturais alheios a ele (ameríndios, africanos, muçulmanos, asiáticos etc.). (SANTIAGO, 2004a, p. 172-173)

Como corolário desse processo de desconstrução, operou-se a fragmentação do discurso literário, que se torna desconcertante por não poder mais tratar a identidade como representação do nacional, bem como por não lhe ser mais possível utilizar a cronologia da narrativa clássica, com princípio, meio e fim (SANTIAGO, 2004a). Já que essa fragmentação não agrada o leitor, o mercado editorial tem incentivado a escrita biográfica, em que pese alguns escritores persistirem numa produção literária desconcertante.

O segundo livro publicado sob a égide do novo milênio foi *Ora (dizeis) puxar conversa!* (SANTIAGO, 2006b), reunindo ensaios literários esparsamente publicados, que apresentam atualizações das análises anteriormente empreendidas sobre os poetas modernistas (v.g. “Contive à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade” – p. 9-58, “Suas cartas, nossas cartas” – p. 59-96, “Ora (dizeis) puxar conversa!” – p. 97-112) e considerações sobre outros escritores brasileiros (v.g. “Transtorno incerto” – p. 147-156, “A bolha e a folha: estrutura e inventário” – p. 193-208), acionando, direta ou subliminarmente, os conjuntos teóricos privilegiados neste trabalho.

Passível de destaque, entretanto, é a abordagem efetuada no ensaio “Oswald de Andrade: elogio da tolerância racial” (SANTIAGO, 2006b, p. 133-145) sobre a proposta poética de Oswald de Andrade com a publicação de *Pau-Brasil*. Para Silviano Santiago, nesse livro o escritor modernista subverte o processo e a evolução histórica tradicional para infirmar a inserção do Brasil no Ocidente, não mais pelo traço da violência oriunda do processo de colonização, mas a partir da vontade livre dos cidadãos. Com essa proposta, Oswald de Andrade afirma e valoriza a “[...] possível contribuição cultural das raças indígenas no diálogo com a Modernidade ocidental [...]” (SANTIAGO, 2006b, p. 137), que tem sido rejeitada porque desvalorizada pela razão etnocêntrica. A partir desse ponto, Silviano

Santiago analisa os modos como o passado colonial brasileiro tem sido enfrentado pela intelectualidade e seus equívocos, o que pode ser assim resumido:

Na análise do passado colonial brasileiro se misturam duas questões: (a) a multiplicidade racial de que é composto e a conseqüente possibilidade de interação de grupos étnicos diferentes, e (b) a instituição da escravidão, atraso e violência, tornando subumanos os membros dos grupos étnicos diferentes do grupo étnico europeu. A falácia do raciocínio está: (a) na confusão das duas questões em uma única (reducionismo), (b) na heroificação do indígena como símbolo nacional (romantismo) e (c) no gesto de recalcar a escravidão para salientar o equilíbrio na multiplicidade racial (cordialidade brasileira). Se no primeiro caso se incorre em eurocentrismo, no segundo em nacionalismo-ufanista, no terceiro se incorrerá na já famosa defesa da democracia racial brasileira. (SANTIAGO, 2006b, p. 142)

Logo, a resposta para tal impasse talvez esteja no entrelugar anteriormente defendido por Silviano Santiago, o qual permite a absorção das influências eurocêntricas e do passado autóctone.

Especificamente quanto à questão da “diferença”, essa comparece de modo mais explícito no ensaio “Bestiário” (SANTIAGO, 2006b, p. 157-191), quando aborda a repetição em “diferença” perpetrada por Clarice Lispector entre seus textos curtos e seus romances, e no artigo “O trabalho do alfaiate” (SANTIAGO, 2006b, p. 281-285), ao distingui-la da caricatura promovida no “Prólogo” de *A sagrada família*, texto de Friedrich Engels e Karl Marx.

Encerro aqui o percurso das questões teóricas a serem manejados neste trabalho na produção ensaística de Silviano Santiago. Cumpre chamar a atenção, entretanto, que em seu processo de dobra, ou melhor, de multiplicidade de atuação, Silviano Santiago articula concepções teóricas não apenas em seus ensaios críticos, fazendo-o, inclusive, em sua produção literária, quer direta ou subliminarmente, como foi pontuado por Lúcia Helena (1997) no ensaio “Olhares em palimpsesto”:

Autor de textos ensaísticos marcantes e de romances que têm aberto novas perspectivas para a prosa brasileira contemporânea, Silviano Santiago tem-se caracterizado por um espírito inquieto, voltado à discussão de problemas do seu tempo, ainda que possua sólida formação também sobre o passado. Uma das maiores riquezas de sua reflexão consiste na capacidade de articular, problematicamente, o passado e o presente da cultura brasileira e investigar a formação e os impasses de nossa vida cultural, inter-relacionando, comparativamente, o cenário nacional ao internacional, produzindo ensaios e textos literários em que tais questões são investigadas. Tanto seu texto literário – a exemplo de *Em Liberdade* e de *Viagem ao México* – quanto seus ensaios e artigos demonstram um difícil e raro talento, o de examinar o que lhe é contemporâneo e, com distanciamento crítico, descortinar e discutir o que ele mesmo chama de *tônica da época*. (HELENA, 1997, p. 76-77)

Nesse sentido, a proposta do presente trabalho consiste exatamente em discutir o modo como a “diferença” foi utilizada pelo escritor no romance *Viagem ao México*, enquanto conceito operacional, bem como se essa estratégia permite localizar o texto no âmbito do discurso latino-americano, tomando como parâmetro os construtos teóricos ora explicitados.

Para o desenvolvimento desse trabalho, entretanto, faz-se necessário o retorno às teorias desconstrutoras acionadas por Silviano Santiago, o que será objeto do tópico seguinte.

## 2.3 OS COMPANHEIROS DE VIAGEM

### 2.3.1 Na companhia de Jacques Derrida

No artigo “Análise e interpretação”, Silviano Santiago (1978, p. 191-207) resume o construto teórico de que se vale em suas análises literárias. Nele traça um pequeno panorama do estruturalismo e apresenta as propostas pós-estruturalistas sustentadas por Jacques Derrida e Gilles Deleuze, inspirados nas leituras promovidas, dentre outros, por Nietzsche, Husserl e Heidegger, bem como nas meditações de Freud e Lacan, centrando, contudo, sua atenção no questionamento da metafísica ocidental em função da desconfiança da linguagem que a constituiu. Segundo o ensaísta brasileiro, com os citados pós-estruturalistas passa-se a colocar “o problema da verdade, da verdade na linguagem, e em particular na ‘escritura’”, “a problemática da interpretação” e “a problemática da genealogia” (SANTIAGO, 1978, p. 202).

Como já assinalado, o prosseguimento deste trabalho exige um retorno às fontes da interpretação efetuada por Silviano Santiago, sem que isso implique no abandono de suas leituras, daí porque propomos, nesta seção, uma visita às companhias eleitas pelo escritor.

O principal construto teórico acolhido por Silviano Santiago em seus trabalhos foi desenvolvido por Jacques Derrida. Encontramos, na produção deste, a elucidação quanto ao fato de que o pensamento da estruturalidade da estrutura sempre esteve relacionado a um centro único, a um ponto de presença, a uma origem (*arkhê*) fixa que lhe limitava o jogo de relações. A determinação do ser como presença rege o centro na qualidade de forma matricial e por isso a estrutura é pensada a partir de uma presença plena e fora do jogo.

A caracterização dessa presença como forma matricial da história da metafísica tem, entretanto, uma procedência remota no fonocentrismo, no privilégio conferido à *phoné*, ao

qual se associa o rebaixamento da escritura, vista como detentora de uma natureza secundária e, até mesmo, parasitária. O conceito de escritura foi comandado pelo fono e, também, pelo logocentrismo, que a recalcam fora da fala plena, visto que o *logos* mantém uma relação originária e essencial com a *phoné* e, como tal, compartilha com a determinação do ser como presença, com a concepção de que há uma aproximação absoluta entre a voz e o ser.

A prevalência da fala sobre a escritura remonta ao pensamento platônico, delineado principalmente no *Fedro*. Nesse, a escritura é esboçada como um *phármakon*, um descaminho, ao qual se associa a não-verdade, e opõe-se ao saber. Implica, ainda, num distanciamento da origem (*arkhê*). Demais disso, como observa Jacques Derrida (2005, p. 17), a questão da escritura aciona uma reflexão no aspecto moral, pois “[...] o que está em jogo é a *moralidade*, tanto no sentido da oposição do bem e do mal, do bom e do mau, quanto no sentido dos costumes, da moralidade pública e das conveniências sociais [...]”, daí emergindo toda uma carga de valores mantida no percurso de elaboração da metafísica ocidental.

Nesse sentido, a escritura consiste em mera representação da fala, que, por seu lado, representaria a “voz da alma” por manter contato direto com a verdade. Para a metafísica ocidental logocêntrica, construída sobre os pilares da filosofia platônica, a *phoné* mantém com a alma uma relação essencial e imediata, figurando como produtora do primeiro significante (DERRIDA, 2006). Por essa razão, a escritura tem um sentido próprio de “[...] signo significante de um significante, significante ele mesmo de uma verdade eterna, eternamente pensada e dita na proximidade de um *logos* presente [...]” (DERRIDA, 2006, p. 18) e, por afastar-se da natureza (verdade), um caráter de monstruosidade.

Como corolário, toda a concepção de mundo compreendida no pensamento ocidental encadeia-se historialmente com base no sentido do ser como presença, da “[...] presença como substância/essência/existência (*ousia*), presença temporal como ponta (*stigmé*) do agora ou do instante (*nun*), presença a si do cogito, consciência, subjetividade, co-presença do outro e de si [...]” (DERRIDA, 2006, p. 15). De igual forma, esse mesmo pensamento metafísico estabelece-se “[...] a partir de um sistema de oposições comandado por uma escala de valores que promove o rebaixamento da escritura, por considerá-la mera técnica a serviço da *phoné*, na dependência da qual se encontra o *logos* [...]” (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 56), e, mais ainda, por considerá-la uma má técnica, porquanto incapaz de mostrar a verdade (DERRIDA, 2005).

Essa dualidade (fala/escrita) fundamenta um conjunto de oposições que compreende, dentre outras, as duplas inteligível/sensível, presença/ausência, verdade/mentira, significado/significante, sendo que para alguns desses elementos (aqui ilustrados como os



primeiros das oposições exemplificadas) atribui-se um valor positivo, ao passo em que para os outros, um valor negativo, secundário.

Portanto, a voz estaria mais próxima do significado, da verdade, da alma, da presença mesmo, e a escritura, como todos os demais significantes, seria derivada, monstruosa. Com o decorrer dos anos, alternam-se as várias maneiras de abordar essa escritura, mas a maneira mais expressiva dá-se com o racionalismo do século XVII, porque a um só tempo constituem-se a ciência da natureza e “[...] a determinação da presença absoluta como presença a si, como subjetividade [...]” (DERRIDA, 2006, p. 20). Desde então, aliado ao seu “caráter” secundário, parasitário e derivado, a escritura passa a ser denunciada como não-presença.

Todas essas configurações da estrutura e da escritura sofrem uma ruptura provocada pelo conjunto do pensamento de uma época (meados do séc. XX), precedido, no entanto, por alguns abalos causados por propostas anteriores, merecendo destaque a crítica à metafísica ocidental promovida por Nietzsche, principalmente quanto aos “[...] conceitos de ser e de verdade, substituídos pelos conceitos de jogo, de interpretação e de signo (de signo sem verdade presente) [...]” (DERRIDA, 1995, p. 232), a qual se somam a crítica de Freud quanto à presença a si, à consciência do sujeito, à identidade a si, e a destruição da determinação do ser como presença promovida por Heidegger (DERRIDA, 1995). Começa-se a pensar, por conseguinte, a razão de ser do centro, sua significação e ordenamento e os motivos de sua necessidade na constituição do pensamento ocidental, e a refletir sobre a lei da presença central regente de toda essa configuração, que, todavia, nunca foi ela própria e sempre esteve regida por uma regra de substituição.

Em que pese esse processo de ruptura envolver um profundo questionamento da linguagem e do pensamento ocidental por ela constituído, o movimento de desconstrução dá-se no interior desse mesmo conjunto de ideias, desde quando não há como rejeitar as noções por ele implantadas pois, como esclarece Jacques Derrida (1995, p. 233) “[...] não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranho a essa história [da metafísica]”. Já que nosso discurso pertence ao sistema de oposições metafísicas acima delineado, abalá-lo exige que seus próprios estratagemas sejam utilizados em seu desfavor, para que se “[...] produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e de-limitando-o por todos os lados” (DERRIDA, 1995, p. 37). Logo, desconstruir a linguagem constitui uma das premissas da linha de pensamento ventilada.

Propõe-se, assim, a busca de outros modelos, de outros conceitos que não se sujeitem ao sistema de oposições metafísicas. Por causa disso, nesse trabalho de desconstrução da

metafísica ocidental, para lançarmos mão da terminologia de Jacques Derrida, ou de *renversement* do platonismo, segundo Gilles Deleuze (SANTIAGO, 1978), vários conceitos até então consagrados – que, em verdade, guardam em seu interior uma acentuada carga de etnocentrismo – são questionados, a exemplo das noções de origem (*arkhê*), de tempo e de espaço, além de todos os valores delas decorrentes. Exatamente este questionamento geral e as proposições dele resultantes, notadamente as novas nuances das acepções mencionadas, interessam a Silvano Santiago quando se volta para repensar a crítica literária tradicional, a ponto de ter coordenado um trabalho para elaboração de um *Glossário de Derrida* (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976), o que muito facilita o estudo do tema.

No intuito de rever o sentido conferido à escritura, Jacques Derrida faz uma leitura da teoria linguística de Saussure, nela encontrando instrumentos para operar a desconstrução de conceitos até então aclamados.

Gestada no seio da tradição da metafísica, o reconhecimento do caráter derivado da escritura influenciou os estudos linguísticos em geral, dentre eles aqueles promovidos por Saussure, para quem ela é exterior ao sistema interno da língua. Tal seria a única explicação que permite compreender o motivo pelo qual uma linguística, que se pretende geral, exclui de seu programa um sistema particular de escritura que, inclusive, teria por projeto representar a fala. Ocorre, contudo, que “[...] uma lingüística não é *geral* enquanto definir seu fora e seu dentro, a partir de modelos lingüísticos *determinados* [...]” (DERRIDA, 2006, p. 52) e estranhos ao seu próprio sistema. Jacques Derrida demonstra, utilizando os instrumentos da linguística, que não se pode considerar a escritura como algo exterior ao sistema da língua, nem como “imagem” ou “figuração” da língua geral, até mesmo porque inexistente escritura totalmente fonética, que reproduza em sua inteireza os signos empregados na fala.

Um dos argumentos aproveitados para rebater a exclusão da escritura do sistema linguístico geral e o seu rebaixamento fundamenta-se na tese da arbitrariedade do signo. Isto porque, uma vez instituído que a totalidade dos significantes tem com seus significados uma relação imotivada, não há razão para estabelecer-se uma hierarquia entre seus conjuntos. Em face da imotivação do signo não há como sustentar que a escritura seja, a um só tempo, um sistema de signo – como chega a definir Saussure – e uma “imagem” da fala. Em função disso Jacques Derrida sugere a existência de um sistema geral de significações, do qual se deve partir para analisar a escritura, como se observa em destaque:

[...] Na verdade, mesmo na escritura dita fonética, o significante “gráfico” remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema “total”, ou seja, aberto a todas as cargas de sentidos possíveis. É da possibilidade desse sistema total que é preciso partir. (DERRIDA, 2006, p. 55)

Outro argumento da linguística utilizado para abalar o sistema de hierarquia que envolve a fala e a escritura é a “diferença” enquanto fonte de valor linguístico. O sistema de oposições, viabilizador da classificação do som como fonemas, provem do funcionamento da “diferença” retida num rastro, que, todavia, não se apresenta em si mesma, sendo imperceptível aos sentidos humanos. Esses percebem o caráter fônico do signo que, por sua vez, não é essencial ao sistema linguístico. Logo, se o responsável pela significação linguística – o funcionamento da “diferença” – é inaudível, não se justifica a alegada natureza fônica da língua (DERRIDA, 1991; 2006).

Por outro lado, ambos os princípios, diferencial e da arbitrariedade, atingem as duas faces do signo (o significante e o significado) e operam conjuntamente no sistema linguístico. Dessa forma, a rede de oposições gerada por cada signo no sistema importa mais do que as características que cada um tenha em si mesmo, desde quando ela será responsável pela significação. Portanto, não haveria nenhum sentido fora do sistema linguístico, mas apenas nele e a partir das relações ali estabelecidas, e, para Jacques Derrida (1991, p. 42), em “[...] semelhante jogo, a diferença não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral [...]”.

O questionamento da noção de “diferença”, seu conceito e seu valor, também se vale da teoria freudiana. Discorrendo sobre a adoção da metáfora da escritura no desenvolvimento da teoria freudiana entre o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) e *Uma nota sobre o “bloco mágico”* (1925) no ensaio “Freud e a cena da escritura”, Jacques Derrida (1995, p. 179-227) demonstra a importância da “diferença” na constituição da memória e da consciência, conforme adiante se lê:

[...] A diferença entre as explorações, tal é a verdadeira origem da memória e portanto do psiquismo. [...] Não se deve portanto dizer que a exploração sem a diferença não basta à memória; é necessário precisar que não há exploração pura sem diferença. O traço como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações. [...] (DERRIDA, 1995, p. 185)

O valor psíquico da “diferença” emerge da necessidade de explicar a memória, ponto essencial de elucidação para qualquer teoria que, à época, pretendesse sustentar o título de psicológica. O problema de Freud, no momento da elaboração do *Projeto para uma*

*psicologia científica* (1895), era esclarecer como seria possível um sistema de neurônios manter os traços<sup>4</sup> decorrentes de um determinado estímulo e, ao mesmo tempo, manter as condições de recepção anteriormente verificadas (DERRIDA, 1995). Diante da suposta impossibilidade de existirem neurônios que mantivessem, concomitantemente, a capacidade de serem influenciados pelos estímulos e manterem-se indiferentes a eles, Freud (1969a, p. 399-400) atribui “[...] a uma classe de neurônios a característica de ser permanentemente influenciada pela excitação, ao passo que a imutabilidade — a característica de estar livre para excitações inéditas — corresponderia a outra classe [...]”. Associada a essa distinção, concebe a teoria das barreiras de contato, estruturas que permitiriam ou não a passagem de estímulos, a depender da classe de neurônios.

A partir daí Freud estabelece a distinção entre os neurônios permeáveis – que se caracterizam por não oferecerem resistência e nada reterem, representados pela letra grega *phi* ( $\phi$ ) – e os impermeáveis – “dotados de resistências de retentivos de  $Q\eta^5$  [...]” (FREUD, 1969a, p. 400), representados pela letra grega *psi* ( $\psi$ ), que seriam os portadores de memória. Ocorre que a cada retenção de  $Q\eta$ , os neurônios  $\psi$  ficam mais sujeitos para a condução de estímulos e menos impermeáveis, apresentando características mais próximas aos neurônios  $\phi$ , circunstância que leva Freud (1969a, p. 401) a designar “[...] esse estado das barreiras de contacto como grau de *facilitação* [...]”. Essas facilitações, entretanto, não são idênticas em todos os neurônios  $\psi$ , caso contrário não haveria retenção da memória. Para esse problema, expõe a seguinte solução, igualmente fundamentada na “diferença”:

Há outra solução que parece mais frutífera e modesta. Convém recordar que as barreiras de contacto dos neurônios  $\psi$ , no fim, também ficam sujeitas à facilitação e que é  $Q\eta$  que as facilita. Quanto maior for a passagem das excitações, tanto maior será a facilitação: isso implica, porém, numa aproximação das características nos neurônios  $\phi$  [...]. Atribuamos, pois, a diferença não aos neurônios, mas às quantidades que têm de enfrentar. [...] Uma diferença na essência de ambos é substituída por uma diferença no meio a que estão destinados. (FREUD, 1969a, p. 405)

A “diferença”, da mesma forma, é responsável pelas noções de consciência e de inconsciência elaboradas pela teoria freudiana, desde quando a “[...] consciência nos dá o que se convencionou chamar de *qualidades* — sensações *diferentes* numa ampla gama de variedades e cuja *diferença* se discerne em função de suas relações com o mundo externo [...]” (FREUD, 1969a, p. 410).

<sup>4</sup> Algumas traduções preferem os termos “rastros” ou “sulcamentos” para o mesmo significado.

<sup>5</sup> Símbolo utilizado por Freud para indicar a “quantidade (da ordem de importância intercelular)”.

Todo esse movimento de “diferença” reflete um esforço de vida, que protege a si mesma *diferindo* um investimento que se afigura perigoso, numa estratégia de reserva, de adiamento, de retardamento. Mas isso não denota que exista uma vida presente em algum lugar que se reserva, se protege; essa reserva e essa proteção são da essência da vida, que deverá ser pensada antes mesmo da determinação do ser como presença (DERRIDA, 1995). Tal entendimento implica na noção de *différance*, fundamental no pensamento do filósofo pós-estruturalista.

O vocábulo *différance* consiste num neografismo criado a partir da substituição da vogal “e” pela vogal “a” da palavra *différence*, alteração perceptível apenas na leitura ou na escrita porque inaudível na língua francesa. Esta estratégia demonstra a inexistência de uma escrita puramente fonética – o que abala o fono-logocentrismo – e, por via de consequência, aponta para a necessidade de pensar-se a escrita fora dos limites impostos pelas oposições da metafísica ocidental. Esclarece, Jacques Derrida (1991, p. 34), que não se trata de um conceito nem de uma palavra, mas de um feixe de significações, “[...] com a estrutura de uma intrincação, de uma tessitura, de um cruzamento que deixaria repetir os diferentes fios e as diferentes linhas de sentido – ou de força – tal como estará pronto a enlaçar outros”. Por estar relacionada com a possibilidade de manifestação do ente como presença, pois anterior à apresentação, a *différance* jamais se oferece ao presente ela mesma, fato que a liga à origem (*arkhê*) e seu valor, também posto sob questão.

O neografismo proposto tem como raiz semântica o verbo latino *differre*, que, além de “não-idêntico” – sentido que migrou para a língua francesa – pode ser entendido como “[...] ação de remeter para mais tarde, de ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um cálculo econômico, um desvio, uma demora, um retardamento, uma reserva, uma representação [...]” (DERRIDA, 1991, p. 38-39), sendo todos esses conceitos resumidos na palavra temporização. Esclarecendo ainda mais a concepção do verbo latino, tem-se que:

[...] Diferir, nesse sentido, é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do “desejo” ou da “verdade”, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito [...] (DERRIDA, 1991, p. 39)

O novo grafismo busca, assim, recuperar essa segunda dimensão do termo, que se perdeu no percurso da língua latina para o francês, o que lhe atribui um caráter irredutivelmente polissêmico.

Como acima mencionado, a *différance* está enlaçada com a teoria freudiana, principalmente quanto a dois de seus valores, ambos provenientes da acepção latina do verbo *differre*, que compreende, como bem elucidada Jacques Derrida (1991, p. 50), “[...] o diferir como discernibilidade, distinção, afastamento, diastema, *espaçamento*, e o diferir como desvio, demora, reserva, *temporização*”.

Vimos que a constituição da memória e da consciência depende, a um só tempo, da diferenciação entre os rastros (*espaçamento*) e da reserva deles (*temporização*), tendo em vista o esforço de vida, que protege a si mesma, como retrocitado. A aparente contradição na utilização conjunta das noções de diferenciação e reserva só existe na sistemática dialética. No pensamento freudiano, ao contrário, os conceitos são instituídos a partir de uma rede de oposições, na qual cada um relaciona-se com o outro “[...] como momentos de um desvio na economia da diferença. Um é o outro diferido, um diferindo do outro. O uno é o outro em diferença, o uno é a diferença do outro [...]” (DERRIDA, 1991, p. 52), de modo semelhante à rede de oposições vislumbrada no sistema linguístico.

Oportuno observar que toda a compreensão acerca da “diferença” e da *différance* aciona uma reflexão sobre a noção de “rastro<sup>6</sup>” não apenas em seu alcance psíquico, mas também em sua dimensão linguística, já que ela envolve a possibilidade de escritura, de registro gráfico. A ausência de um lugar transcendental que contemple a presença em si, a verdade, a origem do mundo (*arkhê*), consiste em condição para se pensar o arbitrário do signo e a possibilidade do “rastro”, responsável pelas oposições correntes na metafísica, a exemplo de natureza/convenção e signo/símbolo. Mais uma vez nos valendo de Jacques Derrida (2006, p. 57), tem-se que a “[...] ‘imotivação’ do signo requer uma síntese em que o totalmente outro anuncia-se como tal – sem nenhuma simplicidade, nenhuma identidade, nenhuma semelhança ou continuidade – no que não é ele [...]”. Portanto, é no “rastro” que se imprime a relação com o outro, circunstância que torna possível a constituição do ente, motivo pelo qual aquele deve ser pensado antes deste, sem perder de vista seu caráter necessariamente ocultado. Enquanto potência de possibilidades, manifestada na retenção da “diferença”, a propriedade “imotivada” do “rastro” forma-se num eterno devir, num indefinido vir-a-ser. Assim, o “[...] *rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação [...]*” (DERRIDA, 2006, p. 79-80).

---

<sup>6</sup> Algumas traduções preferem o termo “traço”.

Por não se tratar de um conceito nem de uma palavra e por possuir um caráter polissêmico, a *différance* não comporta uma conceituação clássica, o que não impede de elaborarem-se alguns parâmetros de compreensão, nos quais ela surge, dentre outros, como “causa produtora<sup>7</sup>” de diferenças e seus efeitos e como movimento de jogo de “diferenças” que “produz<sup>8</sup>” os efeitos de diferenças (DERRIDA, 1991). A “diferença”, logo, deve ser compreendida, a um só tempo, enquanto jogo diferencial e enquanto efeito, sem que com isso se possa afirmar a existência de “algo” ou “alguém” responsável pela sua produção.

As tentativas de conceituação confirmam a impossibilidade de submeter a *différance* à lógica do pensamento metafísico, bem como de reduzi-la a uma estrutura conceitual, apesar de ficar evidenciada sua relação com a “diferença”, elemento essencial para a constituição de todo e qualquer sistema de língua e de conceituação.

De tudo o quanto explanado deflui que a *différance* não pode ser pensada sob o conceito de “signo”, desde quando este, para sua compreensão, exige a ideia de presença. Isto porque, novamente citando Jacques Derrida (1991, p. 40), “[...] o signo, diferindo a presença, só é pensável *a partir* da presença que ele difere e *em vista* da presença diferida de que intentamos reapropriarmo-nos [...]”, o que lhe atribui um caráter provisório e secundário, distinto da presença original. Por seu caráter econômico, ela é puro investimento e retardamento, e não remete a nenhuma presença diferida noutro momento ou lugar, que possa ser reencontrada. Dessa forma, a *différance* solicita<sup>9</sup> a autoridade da presença e do sistema de pensamento nela constituído.

Apesar da impossibilidade de conceituação da *différance*, Jacques Derrida faz um apanhado de suas nuances, que bem resume todas tentativas de elucidação aqui apresentadas, o que justifica a longa transcrição:

[...] A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É necessário que um intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o

<sup>7</sup> Vocábulos que devem ser entendidos sob *rasura* em face do processo de desconstrução de todas as noções associadas à acepção de “origem”.

<sup>8</sup> Também aqui o vocábulo deve ser entendido sob *rasura*.

<sup>9</sup> No sentido de “[...] *sacudir* com um abalo que atinge o *todo* [...]” (DERRIDA, 1995, p. 16)

presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente, na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito. Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar *espaçamento*, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (*temporização*). E é a esta constituição do presente, como síntese “originária” e irredutivelmente não-simples, e portanto, *stricto sensu*, não-originária, de marcas, de rastros de retenções e pretensões [...] que eu proponho que se chame arqui-escrita, arqui-rastro ou diferença. Esta (é) (simultaneamente) espaçamento (e) temporização. (DERRIDA, 1991, p. 45)

O trecho selecionado na transcrição fala-nos, pois, do movimento de significação possível através das relações estabelecidas no interior de um sistema formado por retenções de “diferenças”, na forma de “rastro”, que permitem a conexão de um elemento com outro que não seja ele mesmo, temas já tratados. Entretanto, traz à tona outras tantas questões (origem, arquiescritura, tempo, temporização, espaçamento, suplemento) que, em verdade, lhes são associadas e, por isso, merecem algumas considerações mais detalhadas.

Assim que, com apoio nas releituras das concepções de “arbitrariedade”, “diferença” e “rastro”, o conceito ordinário de escritura sofre um abalo que lhe estende o sentido e eleva-lhe a um caráter muito mais geral que, inclusive, compreende a fala oral. Após sugerir que a ideia de derivação da escritura só pode ser acolhida se se considerar a existência de uma linguagem essencialmente original, que nunca tenha sido tocada pela escritura e que tenha sido, ela mesma, uma escritura, Jacques Derrida (2006, p. 69) desenha o conceito de Arquiescritura, que continua “[...] a denominar escritura somente porque ela se comunica essencialmente com o conceito vulgar de escritura [...]”, mas não deve, de nenhuma maneira, ser com este confundido, até mesmo porque o conceito de escritura só se impôs pela dissimulação da arquiescritura.

Importante ressaltar que, com a concepção de arquiescritura, não se pretende a substituição do privilégio da substância fônica pelo privilégio da substância gráfica; nem substituir a “verdade” do *logos*, fundada na presença em si mesma, por uma arquiescritura que, em seu íntimo, congregasse os mesmos traços. A arquiescritura “[...] não se pode deixar reduzir à forma da *presença* [...]” (DERRIDA, 2006, p. 69), que comanda toda relação de saber, e, por isso, não pode ser compreendida no âmbito da tradição do pensamento metafísico ocidental, que comanda um sistema linguístico estipulador do seu “dentro” e do seu “fora”. Ela não compõe o sistema linguístico; tampouco lhe é exterior. Ela é o próprio movimento de significação que se opera pela *différance* (DERRIDA, 2006).

Sendo assim, a arquiescritura pode ser entendida como “escritura primeira, não no sentido de precedência histórica à palavra proferida, mas que antecede a linguagem falada e a escrita vulgar” (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 11).



Sua compreensão, ao contrário do que possa parecer, não confirma a existência de uma origem absoluta do sentido (*arkhê*), noção também abalada pelas propostas aqui resumidas, já que afastada a autoridade da presença a si.

A composição da arquiescritura foi conduzida pela desconstrução da origem como centro único detentor da verdade do *logos* (*arkhê*), de onde todas as coisas derivam como meros simulacros. Sua raiz, contudo, reside na problemática freudiana em torno do retardamento, “[...] isto é, de um presente não constituinte, originariamente reconstituído a partir dos ‘signos’ da memória [...]” (DERRIDA, 1995, p. 192), portanto, no fato de que um significado dá-se em posteridade. Assim, inexistente um texto inconsciente – quer como presente, quer como um passado que já foi presente – num determinado lugar aguardando a transposição para o consciente, ditando a significação deste. Todo texto já é, ele mesmo, reprodução, depósito “[...] de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente* [...]” (DERRIDA, 1995, p. 200). Por isso esclarece Jacques Derrida:

[...] Diferir não pode portanto significar atrasar um possível presente, adiar um ato, suspender uma percepção já e agora possíveis. Este possível só é possível pela diferença que é preciso portanto conceber de outro modo diferente de um cálculo ou de uma mecânica da decisão. Dizer que é originária é ao mesmo tempo apagar o mito de uma origem presente. É por isso que se deve entender “originário” *sob rasura*, sem o que derivaríamos a diferença de uma origem plena. É a não-origem que é originária. (DERRIDA, 1995, p. 188)

Diante da ausência de origem (*arkhê*) todo elemento passa a ser repetição, representação, derivação, simulacro, cuja significação dá-se a partir de um movimento de jogo das substituições denominado suplementariedade. Opera-se a substituição da origem por um signo flutuante, que se acrescenta como suplemento, que, como assinalado no *Glossário de Derrida* (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 88), vem a ser “[...] uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso”.

O suplemento possui duas acepções que convivem entre si. Em um primeiro sentido, de acordo com as palavras do próprio Jacques Derrida (2006, p. 177), significa um acréscimo, “[...] um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença [...]”; ao mesmo tempo, ele substitui um vazio que está marcado na estrutura, suplantando aquilo que o precedeu. O jogo da suplementariedade, diversamente do que pode parecer, não restringe o campo da significação, desde quando o “[...] movimento de significação acrescenta

alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado [...]” (DERRIDA, 1995, p. 245).

A elisão da origem apenas se verifica no interior de um conceito de tempo diverso do conceito corrente determinado pela tradição metafísica, que costuma associá-lo a uma sucessividade, uma continuidade dos signos. A proposição desconstrutora absorve a intemporalidade atribuída ao inconsciente por Freud, tomando por base o retardamento, a significação em posteridade, e, por essa razão, leva em conta que a escritura possui um tempo próprio, a ser considerado em seus exatos limites, dentro dos quais se concebe o movimento de significação. Esse tempo da escritura é diferido em face do movimento da “diferença”, gerando a temporização (conceito oriundo da noção de “temporizar” do verbo latino *differre* e está ligado ao conceito de espaçamento). Novamente recorrendo aos esclarecimentos contidos no *Glossário de Derrida* (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 92), tem-se que a “temporização faz com que a relação com o *presente*, a referência a uma realidade *presente*, a um ‘ente’ (*étant*), sejam sempre diferidas (*différés*), tendo por base o *princípio da diferença* [...]”. O espaçamento, por sua vez, interrompe o movimento de identidade consigo mesmo e condiciona a significação de um elemento ao “[...] *traço* nele dos outros elementos da cadeia, sendo necessário que um intervalo o separe daquilo que não é ele próprio para que ele possa ser ele próprio [...]” (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 33). Logo, o tempo da escritura não se constitui apenas numa descontinuidade dos elementos presentes na cadeia de signos, mas, notadamente, numa temporização e num espaçamento que viabilizam o contato do elemento com as várias camadas psíquicas, em duração e em profundidade (DERRIDA, 1995).

Com a ausência de centro e de origem, tudo se torna discurso, cuja significação não está regida por nenhum significado transcendental que lhe seja exterior e estranho ao sistema de “diferenças” nele construído. Assim que, segundo Silviano Santiago, Jacques Derrida propõe o caráter polissêmico da interpretação, o que a impede de dar conta da totalidade, como explicita o trecho em destaque:

Descentrando pois a estrutura, deixando-se de pensar esta como ordenada por um “significado transcendental”, amplia-se indefinidamente o jogo da significação, na medida em que destituindo da condição de óptica estruturante os conceitos de princípio e de fim, passa o discurso *escrito* a se impor como estrutura solta, abandonada, desamparada, seja por parte do autor, como de qualquer outro elemento estranho à cadeia dos significantes. De um sistema te(le)ológico, típico do discurso da metafísica ocidental, passamos a um “sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças”. (SANTIAGO, 1978, p. 206)

Por essa razão, escrever implica em produzir algo que não existe fora do próprio texto, não existe em nenhum outro lugar que lhe determine um sentido transcendental, “[...] é saber que aquilo que ainda não está produzido na letra não tem outra residência, não nos espera como *prescrição* em qualquer [...] entendimento divino [...]” (DERRIDA, 1995, p. 24). Por ser inaugural, por inexistir qualquer instância de prescrição, a escritura é perigosa e angustiante.

Exatamente esse princípio da “diferença”, “[...] que faz com que um elemento só signifique e funcione remetido a um outro elemento, passado ou futuro, em uma *economia de traços* [...]” (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 92), é utilizado por Silvano Santiago em sua produção teórica para desconstruir as premissas da crítica literária tradicional, calcada nas noções de fonte e influência, que apenas corroboram a suposta dependência cultural dos países colonizados.

### 2.3.2 Outros acompanhantes

A ampla utilização do aporte teórico de Jacques Derrida não impediu que outras produções teóricas afins, como as de Gilles Deleuze e de Michel Foucault, também fossem articuladas pelo escritor naquilo em que contribuía para o seu projeto.

Em face do recorte proposto neste trabalho, do pensamento de Gilles Deleuze merecem destaque o movimento de *renversement* do platonismo e a liberação da “diferença” como potência primeira, além das noções de “diferença”, eterno retorno e repetição, uma vez que encontram ressonância nos trabalhos produzidos por Silvano Santiago e sucintamente mapeados no item 2.2.

Segundo a interpretação de Gilles Deleuze (2006a; 2006b), a dialética de Platão consiste em selecionar linhagens, em estabelecer a diferença entre a Ideia e suas imagens e entre os vários tipos de imagens, em identificar entre os pretendentes aqueles que, de fato, encontram-se em condição de receber a fundamentação. O objetivo do platonismo não seria dividir um gênero em várias espécies, mas estabelecer a diferença em profundidade, separar os verdadeiros dos falsos pretendentes, autenticar as imagens com a Ideia previamente estabelecida.

O método de seleção importa numa avaliação dos pretendentes de acordo com a participação eletiva, na qual Platão inclui o mito, sem, todavia, qualquer poder de mediação,

funcionando como um elemento da própria dialética platônica. Assim, a participação eletiva compreende: a) o imparticipável, o fundamento que possui algo em primeiro lugar e o dá a participar; b) o participado, o objeto da pretensão; e c) os participantes, os pretendentes que passam pela prova do fundamento e que participam em graus diversos, possibilitando a coexistência de diferentes pretendentes. O mito, com sua estrutura circular e seu caráter de narrativa de fundação, determina o fundamento, a prova a ser cumprida pelos pretendentes. Após examinar a tríade platônica e os graus possíveis de participação dos pretendentes, Gilles Deleuze (2006a, p. 102) esclarece que “[...] o objetivo da divisão não era a distinção das espécies em extensão, mas o estabelecimento de uma dialética serial, de séries ou de linhagens em profundidade, que marcam as operações de um fundamento seletivo assim como de uma participação eletiva [...]”.

Dissemos acima, remetendo à leitura promovida pelo filósofo francês sobre a dialética platônica, que essa implica em estabelecer a diferença entre a Ideia e suas imagens, bem como entre os seus vários tipos de imagens, ou, nas palavras de Gilles Deleuze (2006b, p. 262), “[...] distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro [...]”. Contudo, as expressões “cópia” e “simulacro” não se equivalem, posto que a primeira constitui um pretendente bem fundado (*cópia-ícone*), possuidor em segundo lugar e guarda com a Ideia uma relação interna de semelhança. À segunda expressão, por sua vez, corresponde um falso pretendente (*simulacro-fantasma*), dessemelhante à Ideia, com quem não mantém nenhuma relação. Ainda que se possa atribuir ao simulacro um efeito de semelhança, essa é apenas exterior, já que o seu interior assimila uma dissimilitude. Em se tratando de uma imagem sem semelhança, resta ao simulacro somente interiorizar a “diferença”, o que lhe impede de ser definido com base no modelo do Mesmo. Diante disso, a motivação platônica seria distinguir as *cópias-ícones* dos *simulacros-fantasmas*, assegurando o triunfo das primeiras e o recalque das segundas.

A dialética platônica, ao acolher o Mesmo como modelo e expulsar o simulacro, sedimenta o alicerce para o desenvolvimento da representação, cujo desdobramento será promovido por Aristóteles. Por essa razão, de acordo com Gilles Deleuze (2006a), a teoria platônica traduz-se mais numa visão moral do mundo, com a fixação de uma escala de valores, na qual o primeiro lugar é ocupado pela Ideia (identidade), o segundo lugar é ocupado pela cópia (semelhança), ficando o simulacro relegado ao terceiro lugar (diferença). Em contraposição a essa construção teórica, a reversão do platonismo propõe a afirmação dos direitos do simulacro junto às *cópias-ícones*, adotando como pressuposto o pensamento da “diferença” em si mesma, sem a mediação de um fundamento prévio, de uma Ideia que figure

como “a coisa-em-si”. Observe-se que novamente vem à tona a questão da moralidade, que alimenta a carga valorativa sustentada pela metafísica ocidental, também denunciada por Jacques Derrida (2005) em sua leitura do *Fedro*, como visto acima.

Com o propósito de pensar o simulacro e sua força afirmativa, Gilles Deleuze (2006b, p. 266) vale-se de um exemplo comum na literatura moderna, consistente na possibilidade de várias histórias serem narradas ao mesmo tempo, assumindo a forma de histórias diferentes e divergentes, mas todas igualmente válidas e autênticas<sup>10</sup>, “[...] como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista [...]”. Tal circunstância configura um sistema formado por séries divergentes comunicantes entre si, através do funcionamento de um elemento (*díspar*) responsável por relacionar as “diferenças” mantidas em cada uma delas, sem, no entanto, elidir suas divergências.

Como no exemplo dado, o simulacro interioriza um sistema dotado de, ao menos, duas séries divergentes. Cada série conserva suas “diferenças”, sendo que essas se comunicam entre si através de um elemento diferenciador (*díspar*), produzindo “diferenças” num nível cada vez mais profundo, num caos informal, um círculo descentrado. Em assim procedendo, o simulacro interioriza as “diferenças” dessas séries divergentes, afirmando-as enquanto potência primeira. Ainda que as séries apresentem semelhanças, essas não determinam nem orientam o pensamento da “diferença” porque são simuladas e têm por objetivo unicamente exteriorizar o próprio simulacro. Desta forma, as semelhanças surgem exclusivamente no exterior e como efeito de uma “diferença” de fundo.

As séries divergentes coexistem simultânea e contemporaneamente, o que torna impossível estabelecer uma série como originária ou modelo em detrimento de outra, que seria considerada como cópia. Por consequência, não há mais que se estabelecer uma diferença entre o modelo e a cópia, desde quando a própria noção de cópia é contestada. No sistema interiorizado pelo simulacro, só a “diferença” tem caráter de originalidade.

Pelo visto, toda a proposta de reversão do platonismo busca, em última instância, liberar a “diferença” da maldição a qual foi relegada pela metafísica ocidental – ao submetê-la à identidade –, afirmando-a como potência primeira. Em seu caminho, são contestadas as concepções usuais de “origem”, “modelo”, “cópia” e “simulacro”, dentre outras, e conjuntamente repensadas as noções de “diferença”, eterno retorno e repetição, o que motiva o interesse de Silviano Santiago em acolher esse construto teórico em seus trabalhos.

---

<sup>10</sup> “válidas” e “autênticas” devem ser entendidas sob rasura.

A reconciliação entre a “diferença” e o conceito promovida pelo pensamento grego, especialmente com Aristóteles, recebe a denominação, por Gilles Deleuze, de “momento feliz grego”. Com essa reconciliação, como este mesmo pontua, a “[...] diferença deve sair de sua caverna e deixar de ser um monstro; ou, pelo menos, só deve subsistir como monstro aquilo que se subtrai ao feliz momento, aquilo que constitui somente um mau encontro, uma má ocasião [...]” (DELEUZE, 2006a, p. 57). O pensamento aristotélico seleciona as “diferenças” que serão incorporadas ao conceito e o modo dessa incorporação, de modo a reduzi-la aos limites da identidade. Outras propostas de representação sucederam-se ao longo do pensamento filosófico ocidental, mas nenhuma delas superou o princípio fundador da identidade prévia, pois continuaram a incluir a “diferença” na identidade do conceito em geral.

Sendo assim, liberar a “diferença” corresponde a pensá-la a partir dela mesma, enquanto potência primeira, sem qualquer concepção prévia de identidade nem mediação. Se, para refletir sobre a “diferença”, Jacques Derrida voltou-se para o exame da linguística, Gilles Deleuze reflete sobre a submissão da “diferença” aos limites do conceito, denunciando suas fissuras. Efetivado esse exercício, este filósofo propõe que, considerando-se um abismo indiferenciado, a “diferença” é “A determinação” como distinção unilateral, que independe de qualquer outro conceito para estabelecer-se, nem mesmo do conceito de identidade. Não nega, entretanto, sua monstruosidade; ao contrário, afirma-a, como se pode observar de suas próprias palavras, que seguem transcritas:

[...] O pensamento “estabelece” a diferença, mas a diferença é o monstro. Não deve causar espanto o fato de que a diferença pareça maldita, que ela seja a falta ou o pecado, a figura do Mal destinada à expiação. O único pecado é o de fazer que o fundo venha à tona e dissolva a forma. Recorde-se da idéia de Artaud: a crueldade é somente A determinação, o ponto preciso em que o determinado entretém sua relação essencial com o indeterminado, a linha rigorosa, abstrata, que se alimenta do claro-escuro. (DELEUZE, 2006a, p. 56)

A “diferença”, portanto, é a própria possibilidade de conceituação, ponto em que a concepção de Gilles Deleuze aproxima-se das noções defendidas por Jacques Derrida, acima expostas. Pode-se pensar num movimento no interior de um caos informal, descentrado, que possibilita A determinação produtora do conceito. Além disso, ela pode ser pensada como um princípio nômade por sempre remeter a uma outra “diferença”, diferindo em constante devir, sem qualquer centro de convergência que possa limitá-la.

Por ser a possibilidade de conceituação, evidentemente que a “diferença” não comporta um conceito, não há uma identidade que a defina, tampouco se submete ao

pensamento metafísico tradicional. Pelo mesmo motivo, todas as formas encontram-se atravessadas pela “diferença”, o Ser se diz da “diferença”, e é essa circunstância que torna possível a percepção do sensível e, conseqüentemente, a representação. Logo, a “diferença” precede a identidade e não o contrário.

A “diferença” em si mesma não se confunde com a diversidade do dado, com aquilo que é sensível, com o fenômeno, uma vez que o dado e o diverso só existem como seus efeitos. A percepção da “diferença” apenas se dá enquanto intensidade, como um diferencial intenso que permite a percepção e a representação, mas ao ser percebida ela desaparece em si mesma. Na leitura promovida por Eládio Craia (2005) acerca da concepção de Gilles Deleuze sobre a “diferença”, fica bem esclarecida sua relação com a representação e a percepção, como se infere da transcrição:

A diferença, ao mesmo tempo em que permite a percepção do sensível sem poder ser percebida, possibilita e atravessa o campo da representação sem poder ser representada. *Se a representação tem algum êxito no movimento de ocultação e limitação da diferença, isso não se deve ao poder da identidade, mas à natureza da diferença.* A representação constitui-se negando uma possível diferença pura e primeira, mas a diferença, na medida em que é diferença de intensidade, é razão e princípio inapreensível da representação [...] (CRAIA, 2005, p. 76)

Por tudo isso, liberar a “diferença” consiste em deixar de pensá-la a partir da representação ou da percepção, já que é ela quem abre o horizonte do possível para estas duas últimas. Significa pensar a “diferença” em seu constante diferenciar-se de tudo e de si mesma, seu constante devir. Significa, também, saber que ela atua, apesar de não poder ser exposta em si mesma, mas apenas como acontecimento.

A noção de “diferença”, por seu turno, está imbricada com as acepções de eterno retorno e repetição. Seguindo a leitura promovida por Gilles Deleuze (2006a; 2006b), o eterno retorno de Nietzsche já aponta para o caráter secundário da identidade, desde quando ela gira em torno da “diferença”.

O eterno retorno não implica no retorno do idêntico, mas, pelo contrário, no retorno da “diferença”, o que sinaliza para uma *vontade de potência*, para um “querer poderoso” responsável pela abolição de todas as identidades. Como explicita Regina Schöpke (2005, p. 208) ao abordar a leitura do eterno retorno de Nietzsche efetuada por Gilles Deleuze, aqui não se trata de um simples desejo, mas de um querer que já é, em si mesmo, afirmação, posto que “[...] afirmar a existência é querer primeiramente que ela sempre retorne, é amá-la de tal modo que ela seja desejada de maneira irrestrita e incondicional”. Não obstante esse querer

afirmativo da existência, essa está baseada na “diferença” que engendra os seres, na diversidade e na inexistência de uma ordem previamente estabelecida (SCHÖPKE, 2005).

Por tudo isso, quem retorna é o ser do devir e não o mesmo, razão por que se afirma que o único Mesmo possível é o retornar como diferente, motivando o pensamento do mesmo a partir do diferente. O eterno retorno pode ser compreendido como o lugar onde se produz a “diferença”, por meio de um mecanismo de seleção fundado na repetição, diverso, contudo, da seleção platônica, esta baseada na identidade entre a cópia e a Ideia. Trata-se da eliminação das “diferenças” médias e da seleção daquelas que suportam a prova do eterno retorno, pois não é tudo que retorna, mas somente as formas extremas, aquelas que alcançam o extremo da potência e saltam como repetição em direção ao outro.

Desta forma, a “diferença” precede a tudo e nada a precede, ao mesmo tempo em que o eterno retorno não é precedido por nada porque está naquilo mesmo que o faz retornar. Isso não significa que se repita um momento original, que inaugura o movimento da repetição, visto que, inversamente, a força circulatória do eterno retorno apaga toda a ideia de instância original e aquilo que se repete é o outro, o diferente. O horizonte do eterno retorno é a vontade de poder, que não concebe a existência de identidades prévias ou pontos originais e, por princípio, suprime o modelo. O mundo da vontade de poder é o mundo das intensidades puras, que, chegando ao limite extremo da potência, saltam e diferenciam-se de si mesmas, em eterno devir (CRAIA, 2005). Resumindo a noção do eterno retorno, Gilles Deleuze (2006a, p. 74) afirma que a “[...] roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição”.

Da mesma forma que as noções de “diferença” e de eterno retorno, a repetição não se sujeita aos limites da identidade do conceito nem da representação. Para uma elucidação inicial acerca de sua natureza, mais uma vez invoca-se a exatidão das palavras de Gilles Deleuze (2006a, p. 95), para quem a “[...] repetição é o ser informal de todas as diferenças, a potência informal do fundo que leva cada coisa a esta ‘forma’ extrema em que sua representação se desfaz [...]”.

Fala-se em repetição sempre que são percebidos elementos idênticos, com o mesmo conceito, mas nos quais se distingue um sujeito secreto que se repete por meio deles, o sujeito da repetição. Daí afirmar-se que a repetição é a “diferença” sem conceito.

Consideram-se dois tipos de repetição. A primeira diz respeito apenas ao efeito total abstrato, destituído de um movimento que, sendo, ele mesmo, uma obra, possibilite a percepção pelo espírito sem a necessidade da representação; remete ao mesmo conceito, apontando apenas para uma diferença exterior. A segunda, por sua vez, refere-se a uma causa



atuante, uma repetição dinâmica porque constituída por um movimento capaz de agir diretamente no espírito, sem o auxílio de qualquer signo mediador; interioriza a “diferença”, transportando-a de um ponto notável a outro; é uma linguagem que precede as palavras, um gesto anterior ao corpo, uma máscara antes da face, uma “potência terrível”, em suma. As duas, entretanto, são inseparáveis porque a primeira só tem lugar quando a segunda disfarça-se e, ao se disfarçar, constitui a si própria (DELEUZE, 2006a).

A repetição configura-se sempre em relação ao que não pode ser substituído, ponto em que diverge da semelhança e da igualdade. Por isso, a repetição eleva a primeira vez à enésima potência, sempre numa repetição mais profunda que se desenvolve verticalmente, em outra dimensão. A repetição não se sujeita à lei, nem mesmo à lei moral, transgredindo-a e agindo em oposição a ela, o que lhe confere um caráter transgressor e subversor.

Resumidas as nuances do pensamento de Gilles Deleuze que interferem de modo mais direto neste trabalho, torna-se necessário, por fim, tecer não menos breves considerações sobre a concepção de “monstro” elaborada por Michel Foucault, circunscrevendo seu construto teórico ao recorte ora pretendido.

A exposição dos pensamentos de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze evidencia que ambos conservam o traço de monstruosidade da “diferença”, limpando-o apenas da carga valorativa que lhe foi atribuída ao longo do desenvolvimento da metafísica ocidental. O mesmo pode ser observado nas reflexões de Michel Foucault (1999), uma vez que, ao tratar da classificação dos seres vivos no âmbito da história natural, faz referência ao monstro como sendo aquele que faz aparecer as diferenças como um verdadeiro ruído de fundo da natureza, como as variações possíveis dos seres que serão absorvidas ou rejeitadas pelo processo evolutivo da natureza. Logo, a monstruosidade torna possível a evolução da natureza, nos termos da história natural. Demais disso, desde o século XVIII, a “diferença” constitui elemento fundamental para a representação da coisa, pois a identidade emergirá do jogo de oposições gerado pela rede geral das diferenças.

Noutro trabalho, ao examinar o problema de indivíduos considerados perigosos para a sociedade e que receberam, a partir do séc. XIX, a denominação de “anormais”, Michel Foucault (2001) vai classificá-los em três tipos: o monstro humano, o indivíduo a corrigir e o onanista. Nesse trabalho ele demonstra que a conceituação dos anormais – na qual se inclui o monstro – está associada à constituição do poder judiciário e do saber psiquiátrico como instâncias de controle, portanto, à instituição de poderes dentro da sociedade.

O séc. XVIII vai presenciar um processo geral de normatização social, política e técnica manifestado nos efeitos de domínio da educação, da medicina, da produção industrial e do exército, dotado de efeito qualificativo e coercitivo. A norma oriunda desse processo tem um fundamento e uma legitimidade num determinado exercício de poder. Como esclarece o próprio Michel Foucault (2001, p. 62), “[...] ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo”. Desta forma, a noção de *a-normal* tem por parâmetro uma determinada norma em relação à qual se opõe.

Retornando à classificação dos anormais promovida por Michel Foucault, tem-se que o seu “monstro humano” possui uma definição essencialmente jurídica, posto que a sua existência implica numa violação às leis sociais e naturais. Não se trata de uma violação qualquer, mas de uma infração máxima da lei. Nas palavras do próprio filósofo francês, o “[...] monstro humano combina o interdito com o impossível” (FOUCAULT, 2001, p. 414). Por alcançar os limites do impossível – este definido a partir de uma determinada normalidade – o monstro é ininteligível, ainda que se debruce na tentativa de compreendê-lo. A monstruosidade está sempre ligada à transgressão dos limites naturais, das classificações e da lei. O que a torna perigosa é, exatamente, o fato de que essa transgressão dá-se num excesso tal que provoca a suspensão, o questionamento da norma.

A segunda figura da anormalidade é a do “indivíduo a ser corrigido”. Tem sua definição firmada não tanto pelas leis (sociais ou naturais), mas pela noção de disciplina, que, contudo, também implica numa regra a ser seguida, só que de cunho moral. Seu contexto de definição é mais limitado à família e ao grupo social restrito à convivência. Para ser detectado é necessário que todas as instâncias de atuação falhem ao tentar moldá-lo, razão por que o traço caracterizador desse indivíduo é a incorrigibilidade.

A terceira figura, o onanista, é definida a partir das relações entre a sexualidade e a organização familiar, restringindo o contexto de seu surgimento ao espaço estrito da família. Contudo, constitui um ser universal, porque está relacionado a uma prática que todo mundo utiliza, mas ninguém confessa.

Após o desenho das três figuras, Michel Foucault conclui que o anormal do séc. XIX – cuja imagem passará para o ideário do séc. XX – será um descendente desses três indivíduos, até porque essas figuras comunicam-se entre si desde a segunda metade do séc. XVIII. Logo, o anormal fica marcado pela monstruosidade, pela incorrigibilidade retificável e por introjetar um segredo comum e singular. Assim sendo, o anormal (monstro) será sempre uma figura perigosa e ameaçadora, vez que transgressora da norma, seja qual for o seu contexto gerador,

circunstância que determina a necessidade de contê-lo e recalá-lo pelo sistema de pensamento metafísico ocidental.

A longa explanação aqui efetuada acerca da “diferença”, bem como de outros termos a ela correlatos, permite-nos compreender sua utilização como conceito operacional e seu efeito desconstrutor sobre as concepções fono-logocêntricas vigentes, principalmente sobre a escritura. Para Silviano Santiago (1978, p. 199), ao se pensar a articulação de um texto sobre o outro pela “diferença”, “[...] não mais são considerados os textos isoladamente, ou como pertencentes a um único modelo do *mesmo*, mas como se diferenciando na repetição, como um diálogo entre o mesmo e o outro [...]”. Exatamente esse exercício do “pensar” será desenvolvido pelo escritor também em toda sua escrita ficcional.

Por tudo isso, assumir a “diferença” em todo o seu alcance, enquanto princípio de significação e enquanto efeito de funcionamento desse princípio; assumir o caráter monstruoso da escritura, que não se sujeita a nenhuma norma previamente estipulada para seu funcionamento; assumir, também, a dependência cultural, introjetada ao longo de quinhentos anos de dominação; são essas as posturas mais viáveis para o escritor latino-americano.

A rasura do pensamento metafísico ocidental também se deu pelos estudos multiculturalistas promovidos principalmente na segunda metade do séc. XX e que igualmente serviram de influência para o pensamento de Silviano Santiago, como se verifica do mapeamento efetuado no item 2.2, interferindo em sua concepção de latino-americanidade que emerge no texto ficcional, como se infere do mapeamento a ser efetuado no terceiro capítulo. Antes, contudo, adentraremos no percurso traçado pela “diferença” quando de sua *Viagem ao México*.

### 3 TRAÇADO DA “DIFERENÇA” EM UMA VIAGEM AO MÉXICO

*[...] Artaud foi para mim uma ponte sem a segunda margem. Fui subindo por essa ponte e, quando achei (em óbvia ilusão de ótica) que estava lá em cima, saltei para o precipício da criação, deixando partes minhas se fragmentarem pelas múltiplas vias da “queda” [...] (Silviano Santiago, Entrevista: “Viagem ao México”)*

#### 3.1 PREPARATIVOS DA VIAGEM

O percurso cumprido até aqui nos permite delimitar alguns parâmetros a serem considerados na análise do modo como o escritor Silviano Santiago utiliza a concepção da “diferença” no romance *Viagem ao México*, corpus selecionado para a pesquisa, vertendo sobre sua própria produção literária o aporte teórico desenvolvido ao longo do trabalho como crítico, pesquisador e professor.

O primeiro parâmetro a ser retomado consiste no dilema do intelectual latino-americano – bem como de qualquer outro intelectual das antigas colônias que ainda mantêm o espectro da dependência cultural ratificado pelo neocolonialismo – de submeter-se inteiramente ao modelo etnocêntrico ou de negá-lo em sua totalidade e voltar-se para a ancestralidade autóctone. A esse dilema, Silviano Santiago elege como alternativa a constituição de um lugar intermediário “entre” os dois extremos, uma vez que, diante da introjeção dos elementos da cultura dominante, não há meio de recusar-lhe as influências, além do que a extinção de muitos elementos das culturas autóctones impede o seu resgate integral. Esse “entrelugar” permite ao intelectual a observação, a análise e a interpretação dos diversos elementos culturais responsáveis pela sua formação.

Em razão disso, o escritor sustenta que a dependência cultural deveria ser assumida pelo intelectual latino-americano como inevitável, só que não de modo pacífico e ordeiro, mas acompanhada de uma postura crítica e transgressora. Para tanto, cabe ao intelectual selecionar aquilo que, na tradição etnocêntrica, abre espaço para a transgressão, aquele aspecto da tradição que, alcançando uma potência extrema, salta em direção ao outro, num legítimo movimento de repetição em “diferença”.

Isto porque, para a efetivação desse processo de observação, análise, interpretação, crítica e transgressão da cultura etnocêntrica, Silviano Santiago propõe a adoção, como conceito operacional, da noção de “diferença” cunhada a partir das propostas teóricas de Jacques Derrida e Gilles Deleuze, além dos demais aspectos de desconstrução e reversão elaborados pelos dois filósofos. Tal proposição sustenta-se exatamente no abalo provocado por esses conjuntos teóricos no pensamento metafísico ocidental que sustentou – e até hoje sustenta – as relações de dependência mantidas no decorrer do tempo e ratificadas pela era dita globalizada.

Com as propostas teóricas de Jacques Derrida e Gilles Deleuze, a “diferença” sai do lugar de inferioridade, ao qual foi relegada por força do pensamento metafísico ocidental fundado na identidade, e assume sua força afirmativa como potência primeira, como possibilidade de significação dentro de um determinado sistema, fora do qual inexistente sentido preestabelecido. Em se tratando de um jogo que, por precedê-las, torna possível a significação e a determinação de um conceito, a “diferença” não pode ser aferida em si mesma, pois ela não se deixa submeter aos limites do conceito e, via de consequência, às regras do sensível, da percepção e da representação.

Ocorre que a “diferença” tem uma dupla feição, por corresponder ao jogo diferencial responsável pela significação e conceituação e, a um só tempo, o efeito desse mesmo jogo. Assim sendo, a “diferença” não é passível de percepção enquanto jogo, mas o é apenas enquanto efeito, acontecimento ou fenômeno.

Desta forma, para abordar o papel da “diferença” no romance *Viagem ao México*, deve-se, em princípio, considerá-la enquanto força atuante no interior do processo de escrita. Por isso, parte-se do pressuposto de que Silviano Santiago tem ciência e consciência da atuação da “diferença” no processo de elaboração da escrita ficcional e da sua potência afirmativa, tanto que algumas das propostas teóricas referendadas na não-ficção do escritor aparecem no romance de modo explícito. Some-se a isso o fato de que vários de seus efeitos podem ser mapeados no decorrer do romance, um dos exercícios a que nos propomos neste capítulo.

Entretanto, como exercício preliminar, necessário se torna apresentar algumas características do romance *Viagem ao México*.

Dentre os estudos literários que se dedicam a abordar a intersecção do trabalho crítico e ficcional de Silviano Santiago – aos quais o presente trabalho pretende somar –, muitos deles apontam para o caráter exemplificativo do romance *Viagem ao México*, por tratar-se de uma prosa limite, um misto de romance, diário, biografia e ensaio, que rompe as já frágeis

fronteiras dos gêneros literários. O romance – para simplificar a referência ao *corpus*, pois a discussão quanto à natureza desse texto não constitui objeto deste trabalho – relata a viagem do dramaturgo francês Antonin Artaud ao México realizada no ano de 1936, com o objetivo de buscar na cultura ancestral mexicana elementos de renovação do decadente teatro burguês ocidental e da sociedade europeia. Apesar de acolher na narrativa diversos dados históricos e biográficos de Antonin Artaud e do próprio Silviano Santiago, trata-se de uma escrita ficcional, estratégia semelhante àquela utilizada quando da construção do romance *Em liberdade* (1994), no qual aborda os primeiros dias vivenciados por Graciliano Ramos após a saída da prisão em 1937.

Paralelo à narrativa da viagem de Antonin Artaud, Silviano Santiago reflete sobre o processo de colonização do Novo pelo Velho Mundo, a dependência cultural e as relações pós-coloniais; sobre a constituição da identidade e da alteridade na América Latina; e, ainda, sobre o papel do escritor na sociedade moderna, particularmente do escritor latino-americano, associado ao processo de elaboração da escrita.

Todas essas características fazem de *Viagem ao México* um texto complexo, que assume a dobra ficcional-ensaística explicitamente. Para nossa sorte, contudo, o leitor pode contar com a gentileza do escritor, que desde o início adverte quanto às estratégias ficcionais que serão usadas ao longo da narrativa, preparando-o para o porvir. Isso se verifica a partir da própria dedicatória, cujo teor ora transcreve:

A Heitor, Teresinha e Enrique Cortés,  
sem eles,  
à cidade de Albuquerque (Novo México),  
sem ela,  
*eu* não teria sido um outro. (VM<sup>11</sup>, p. 5)

Constata-se que logo na dedicatória o escritor mostra o enfrentamento da construção da identidade e da alteridade e do jogo relacional entre elas, que será um dos pontos de reflexão do texto que segue.

Prosseguindo na identificação das pistas dadas pelo escritor, também nos deparamos com o trecho de uma carta de Antonin Artaud endereçada a Jean Paulhan, “[...] datada de 1º de junho de 1934, em que aquele comenta as reações violentamente negativas deste à peça de teatro *Héliogabale*” (VM, p. 7), que funciona como epígrafe do romance. O excerto remete para o limite entre o ficcional/mentira e o real/verdade, tema recorrente na produção de

---

<sup>11</sup> As transcrições do romance *Viagem ao México* serão chamadas pelas iniciais VM seguidas das páginas respectivas.

Silviano Santiago, demonstrando o papel da linguagem como elemento construtor dessas noções.

Munidos dessas advertências, o leitor adentra ao romance *Viagem ao México*, sendo recebido por um exórdio que, como o nome denuncia, faz um preâmbulo da narrativa, mais uma vez alertando quanto aos elementos de sua composição. Aqui o narrador – que também é escritor – entra em cena, expondo a assimilação da tradição etnocêntrica e o diálogo que com ela se estabelecerá, não se esquivando de esclarecer que a “diferença” será a grande mediadora, daí decorrendo a necessidade em transmutar-se em monstro.

O romance *Viagem ao México* está dividido em três partes, as duas primeiras compostas por quatro cantos e a última, por cinco cantos. O encerramento faz-se com um epílogo.

A primeira parte, denominada “Preparativos”, relata desde os fatos que influenciaram a decisão de Artaud em fazer a viagem até a adoção das providências práticas para sua realização. No “Canto I”, já se percebe o caráter fragmentário da narrativa, uma vez que ela dá-se a partir de uma personagem localizada na Paris da década de 1930 e de um narrador situado no Rio de Janeiro da década de 1990. Nele também são encontradas informações quanto à situação de Artaud no verão de 1935, momento em que decide pela viagem, e à forma como se estabelece o diálogo entre o narrador e o protagonista. No “Canto II” a narrativa retroage um pouco mais no tempo para contar os contatos de Artaud com as experiências do teatro oriental na Paris de 1931 e na Marselha de 1922 que tanto influenciaram suas propostas teatrais. Segue-se o “Canto III” mostrando uma tentativa de desintoxicação de Artaud como uma necessidade preparatória para a viagem. No último canto dessa parte, o “Canto IV”, o protagonista envolve-se com as providências práticas para a viagem.

A segunda parte, “As viagens”, dedica-se ao trajeto de Paris até o México, iniciando-se com o “Canto V”, no qual a narrativa está localizado na Antuérpia de 1936, local de passagem para os viajantes, assim como Artaud. O “Canto VI”, de sua parte, trata do período em que Artaud ficou a bordo do *Albertville*, o transcurso da viagem e suas inquietações. No “Canto VII” o narrador assume de modo mais pessoal a narrativa, para esclarecer algumas questões relativas à estratégia ficcional adotada e refletir um pouco sobre a situação de Cuba em 1993, estreitando o colóquio com Artaud, que faz uma escala em Cuba em seguida. Esta visita à ilha cubana faz parte do relato constante do “Canto VIII” e corresponde a um momento de crucial importância para a narrativa, por significar a “morte” e o “re-nascimento” do protagonista, preparando-o para a chegada ao México.

A terceira parte, finalmente, passa-se “No México” e é iniciada pelo “Canto IX” que trata da chegada de Artaud naquele país pela cidade de Vera Cruz e o deslocamento até à cidade do México, seu destino final. O “Canto X” subverte ainda mais a fragmentária narrativa, desde quando tem início com uma visita que a personagem principal faz ao narrador no Rio de Janeiro de 1994, oportunidade em que são abordados aspectos da crítica literária e teatral da década de 1990, para em seguida retornar a narrativa para a cidade do México de 1936, relatando os primeiros momentos de Artaud na cidade. Um dos pontos interessantes desse canto é a aproximação entre o dramaturgo francês e o narrador, porque vítimas da incompreensão por parte da crítica. O “Canto XI” tem início com uma série de questionamentos sobre a situação da América Latina, aos quais se sucede o relato de fatos referentes à estada de Artaud na cidade do México, a forma como é recepcionado pelos amigos de Torres Bodet e os primeiros problemas causados pelo vício. O “Canto XII” prossegue com o relato dos dias do protagonista no México, focando as decepções sofridas com o contato com os mexicanos, inclusive os intelectuais, e o princípio da compreensão de que sua viagem não atingirá a finalidade. No último canto do livro, o “Canto XIII”, o fracasso da viagem fica evidenciado, quer porque Artaud não conseguiu desvencilhar-se do vício, quer porque não encontrou a ancestralidade asteca que tanto procurava, quer porque o seu projeto não foi compreendido, principalmente por contrariar as propostas nacionalistas da época. Perante tantas frustrações, ele decide ir ao interior do país para estabelecer contato com os índios Tarahumaras, na tentativa de encontrar a ancestralidade mexicana que tinha ido buscar e, até aquele momento, não tinha sido encontrada.

Em linhas gerais, essa a descrição do romance acolhido como *corpus* de pesquisa e que será, nas linhas seguintes, submetido a uma leitura atravessada pelo aporte teórico evocado no capítulo precedente.

### 3.2 A INDISPENSÁVEL BAGAGEM

Silviano Santiago, na qualidade de escritor de ficção, segue a sugestão apresentada pelo teórico Silvano Santiago ao dilema do intelectual latino-americano, ao reconhecer a dependência cultural em função dos processos de colonização e neocolonização atravessados pela América Latina, e o romance *Viagem ao México* constitui um dos melhores exemplos, dentro de sua produção literária, do reconhecimento da inevitabilidade dessa dependência.



Entretanto, seguindo sua própria proposta, essa assunção está acompanhada de uma postura transgressora, implicando numa marca característica do discurso latino-americano ao inserir-se no seio do discurso ocidental.

Logo, com o romance, Silviano Santiago, ao visitar a tradição etnocêntrica, solicita<sup>12</sup> seus alicerces e fá-lo de modo explícito. O ponto mais transgressor do texto consiste na escolha do protagonista do romance, o dramaturgo francês Antonin Artaud, o que receberá uma análise mais criteriosa em subseção específica. Por ora, importa chamar a atenção para o fato de que, diante de um extenso leque de tradição, um dos elementos selecionados por Silviano Santiago como portadores de uma potência extrema que possibilita o salto em direção ao outro, num retorno em “diferença”, seria o intelectual Antonin Artaud em função do seu significado dentro da cultura europeia. Em assim procedendo, Silviano Santiago denuncia ser a “diferença” seu objeto de repetição e esta repetição dá-se também em “diferença”, criando níveis múltiplos de diferenciação, em constante devir.

Ao lado da seleção da personagem, outros elementos de transgressão são identificados na escrita de Silviano Santiago, quando ele explicitamente acolhe a tradição etnocêntrica em seu processo criador, incorporando-a, mas a partir dela produz um outro texto, marcado pela “diferença”, com características de transformação, crítica, superação e suplementação do modelo.

Note-se, contudo, que este trabalho não pretende fazer um apanhado exaustivo dos elementos da tradição objeto de apropriação pelo escritor, mas apenas pinçar algumas apropriações que nos possibilitem averiguar o modo de transgressão operada.

### 3.2.1 Motivo: uma “viagem”

Iniciando nosso trabalho de seleção dos elementos da tradição literária que foram assimilados pelo romance em análise, apontamos a utilização do signo da viagem como motivo narrativo. Os estudos literários há muito dão conta do caráter canônico do tema dentro da literatura ocidental, pois que a integra desde a Grécia antiga e suas epopeias homéricas até os vários diários de viagens que ocupam as famosas listas dos mais vendidos elaboradas pela imprensa atual, com o apoio interesseiro das editoras. Assim, o fato de recorrer à temática da

---

<sup>12</sup> Solicitar no sentido de abalo, conforme definição de Jacques Derrida.

viagem leva-nos a refletir acerca das motivações – conscientes ou inconscientes – que estão por trás dessa escolha.

Seguindo esse caminho, reitera-se o quanto já exaustivamente pontuado no que diz respeito ao caráter explícito da assimilação da tradição etnocêntrica por Silviano Santiago, circunstância que lhe priva de qualquer constrangimento na utilização de um motivo literário recorrente. O argumento tem uma correlação muito estreita com a vida do escritor, cuja formação está diretamente relacionada com os diversos deslocamentos feitos com o passar dos anos, o que lhe permitiu compreender o quanto, de descoberta do mundo e de si mesmo, a viagem permite. Em uma viagem, as pessoas têm contato não apenas com o outro, com a diferença e monstros externos, mas também com o outro que há dentro de si mesmos, com a diferença e a monstruosidade próprias. Por essa razão, ao falar de viagem o escritor trata de uma viagem literal, externa, e de uma viagem figurada, interna, às profundezas da subjetividade.

Como visto, a viagem tem uma ambiguidade que lhe permite abordar várias dimensões da vida humana e das relações intersubjetivas, viabilizando a recorrência nas narrativas. Uma outra dimensão do termo, que, inclusive, recebe um tratamento evidente no romance, é o uso metafórico da viagem como processo de escrita. Ao longo do texto, pode-se perceber que o narrador/escritor enfrenta uma difícil viagem pela construção de uma narrativa moderna, que não pode mais contar com as certezas verificadas na narrativa clássica, fato que lhe imprime medo e suscita audácia.

Some-se ao quanto explicitado o interesse sempre manifestado por Silviano Santiago, na qualidade de pesquisador e professor, quanto às viagens expansionistas e ao processo colonial delas decorrente, conforme mapeamento perpetrado linhas atrás, no item 2.2. A temática envolvendo viagens perpassa sua produção ensaística, como se infere, a título exemplificativo, dos textos “Por que e para que viaja o europeu?” (2002b) e “A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos” (2006b). O assunto, em sua acepção literal, igualmente comparece em obras ficcionais do escritor, como nos contos de *Histórias mal contadas* (2005), nos quais muitas personagens estão em trânsito ou vivendo distante de suas origens, e no romance *Stella Manhattan* (1991), com personagens de origem brasileira que vivem nos Estados Unidos. Em sua extensão simbólica, por sua vez, na forma de viagem através da memória (MOTA, 2001), foi utilizado nos romances *Uma história de família* (1992) e *Heranças* (2008a).

Retornando ao ensaio “Por que e para que viaja o europeu?” (2002b) – com o qual o romance *Viagem ao México* dialoga –, tem-se que ele traça um apanhado dos motivos das viagens realizadas pelo europeu, desde aquelas com o propósito colonizador até as atuais

viagens turísticas, passando pela consciência ressentida do antropólogo. No romance *corpus* da presente pesquisa, Silviano Santiago retoma a reflexão quanto às motivações dos estrangeiros – principalmente os europeus – em suas viagens transatlânticas. Critica a manutenção do ideário exótico que ainda desperta “[...] os delírios utópicos dos viajantes estrangeiros [...]” (VM, p. 112), que partem para a América Latina mais interessados em confirmar as descrições lançadas nos diários e guias de viagens do que em perceber a cultura e vida locais. Parafraçando a personagem Torres Bodet, a América Latina ainda serve “[...] de quintal exótico para o ritual de lavagem do mal-estar dos estrangeiros que nos visitam [...]” (VM, p. 113), como demonstram as recentes visitas de personalidades do *show business* às favelas cariocas, evidentemente que cercados pelo devido aparato de segurança pública e privada.

O embarque de Artaud na Antuérpia também revela algumas das motivações das viagens dos europeus, desta feita tratando daquelas realizadas pelos imigrantes pobres que, como colonizadores tardios, vão “fazer a América”, trabalhando no processo de industrialização das antigas colônias (SANTIAGO, 2006b), bem como as viagens empreendidas pelas famílias judias na fuga do nazismo alemão. Em uma outra passagem do livro, merecedora de transcrição integral, o motivo da viagem aproxima-se àquele que será manifestado pela personagem Artaud:

Quando o cérebro da Europa se cansa, ele gosta de sair a passeio pelas antigas civilizações que não fazem parte da sua tradição, como se, durante essas férias alvissareiras, a massa cinzenta, exposta aos eflúvios do calor dos trópicos, pudesse se desvencilhar do peso que a comprime naquele momento histórico. Antigamente, a Europa viajava para invadir; hoje, como não detém mais o poder econômico e bélico, viaja para incendiar as mentes sensíveis da juventude, para desenvolver nelas o gosto das abstrações enfiadas. (VM, p. 316).

O excerto aponta para a mudança da retórica da modernidade, que deixa de ter fundamento econômico e bélico e passa a sustentar-se no controle do conhecimento, assegurando, de qualquer modo, a mesma matriz colonial do poder, como elucidado por Walter D. Mignolo (2008), no artigo “Novas reflexões sobre a ‘idéia da América Latina’: a direita, a esquerda e a opção descolonial”.

Imperioso ressaltar que a reflexão transcrita em destaque foi extraída da fala da personagem Cardoza y Aragon, intelectual guatemalteco que vivia no México à época da viagem de Antonin Artaud e foi um de seus cicerones. Tanto Cardoza y Aragon quanto Torres Bodet são personagens reais e figuram como participantes da intelectualidade da década de 1930, que tinha a preocupação em afirmar a inserção do México na modernidade ocidental.

Por esse motivo, insertos em seus contextos originais, as falas das duas personagens têm o cunho crítico quanto às proposições ideológicas de alguns intelectuais europeus preocupados com o resgate da cultura autóctone nos países colonizados, a exemplo de Artaud, o que contrariava as pretensões nacionalistas do grupo.

As duas falas tomadas de empréstimo do romance, portanto, apresentam-se no texto como indecidíveis, pois guardam significações ambíguas, compatíveis com as possíveis leituras a serem empreendidas, compactuando com o propósito manifestado pelo narrador no exórdio, conforme transcrição que se segue: “[...] Ao lançar palavras no papel, sempre tive a pachorra de deixar a lógica da língua construir as ambigüidades que quero trabalhar” (VM, p. 14).

Voltando, mais uma vez, à leitura do ensaio “Por que e para que viaja o europeu?” (2002b), vê-se que ele assim resume os motivos da viagem do dramaturgo francês:

[...] Cansado da esclerose galopante que invadia o palco burguês europeu, Artaud sai à cata de expressões “teatrais” em que os fundamentos da experiência cênica não tivessem ainda sido abafados pelo processo de comercialização e profissionalização dos tempos modernos. É nesse sentido que, tal um novo Montaigne, faz voltar contra o moribundo teatro europeu (e a seu favor como força de rejuvenescimento) aquele sopro de sagrado e de violência, de mito e rito, que se foi esvaindo do palco ocidental pelo bom comportamento cênico, única e imperiosa exigência do teatro de tipo naturalista e burguês. (SANTIAGO, 2002b, p. 235).

No texto ficcional, Silviano Santiago continua a examinar os motivos da viagem realizada por Antonin Artaud, valendo-se da oportunidade, inclusive, para travar um longo diálogo com as propostas teatrais do dramaturgo, cuja demonstração mais detalhada é efetuada em subseção específica.

A primeira referência à viagem no romance é feita no “Canto I” (p. 38), quando o narrador está iniciando o contato com Artaud, este ambientado na Paris de 1935, aquele, no Rio de Janeiro de 1992. Ainda na posição de escriba do protagonista – porque com o correr da narrativa vai assumindo cada vez mais as rédeas da estória –, o narrador ouve a palavra “viagem” e interrompe a transcrição da fala de Artaud para descrever a postura da personagem e o momento em que ela profere o termo, direcionando-nos para o questionamento de seu significado. O vocábulo deixa de ter o sentido concreto de “percurso rumo a um local distante” (HOUAISS;VILLAR, 2001, p. 454) para ter uma acepção mais subjetiva, no sentido de uma opção em face do desespero, uma alternativa para um desengano, uma solução para um conjunto de problemas, uma solução “[...] diante de um impasse na equação [...]” (VM, p. 39). Em seguida, o narrador retoma a transcrição da fala de

Artaud, quando este equipara a viagem à penetração na sala de cinema do Quartier Latin, pois, ainda que não se lembre do detalhe de cada acontecimento, todo o seu tempo e seu espaço são comprimidos na experiência pessoal como uma verdadeira potência de significação. Essa mesma potência de significação é novamente referida mais adiante, quando se lê:

A viagem ao México também podia se reduzir para ele a uma saída e a um retorno, e entre uma e outro, brotava uma lembrança semelhante às das imagens claras e mudas que se acendem no escuro da sala de cinema ao início da projeção e se apagam com as luzes acesas do auditório logo após a palavra *fim*. Entre a partida e a volta, nas mãos e na mente do viajante pesa uma espécie de pacote bem compactado e embrulhado em papel e fita coloridos, que ali permanece como a dizer da necessidade de ser entregue a alguém para que adquira o significado latente. (*VM*, p. 42).

Para explicar o pacote compactado e embrulhado o narrador vale-se da imagem das “[...] gigantescas prensas que vieram juntas com a sociedade de consumo [...]” (*VM*, p. 42), resultantes “[...] da abundância e do consumo imoderados, da falta de memória da tecnologia contemporânea [...]” (*VM*, p. 42), e da imagem final do carro prensado. Essa sucessão de imagens mostra a incapacidade de a narrativa moderna relatar as experiências vivenciadas, por exemplo, numa viagem, diferentemente do que acontecia com as narrativas clássicas que contavam as experiências dos antigos marinheiros.

Sendo um romance que reflete, dentre outras questões, sobre o próprio ato de narrar e do lugar da narrativa na sociedade moderna, encontram-se várias outras passagens que reportam ao questionamento da viabilidade e eficácia atuais da narrativa clássica. No “Canto V”, há uma cena na qual o narrador conversa com a personagem Marlou, antigo marinheiro que abandonou o seu ofício e não conseguia compreender a moderna marinha mercante. No desenrolar da cena estabelece-se um paralelo entre a atividade do escritor e do marinheiro, como elucida a transcrição parcial:

Para mim navegar foi sempre trabalho escravo. O prazer vinha depois do navio ter ancorado, em terra firme. Trabalho pesado, sem hora marcada, sem horário certo para as refeições, nada de pausas regulares à noite para o descanso. A marujada estava sempre a postos, à mercê das incertezas do tempo. Nem os mais velhos e experientes deixavam de se surpreender com as peças que a natureza pode nos pregar. Quantas vezes suspendemos o jogo de cartas mal elas tinham sido distribuídas [...] (*VM*, p. 145).

Ambas as atividades têm um ritmo incerto, não se sujeitam às prescrições prévias porque ficam totalmente a mercê da natureza, o primeiro, e do fluxo narrativo, o segundo. O

prazer do trabalho só é sentido após o navio ancorado e o livro publicado. A modernidade trouxe influências para as duas atividades, alterando-lhes o ritmo e impondo-lhes sujeições ditadas pelos novos paradigmas da era moderna, tal qual se observa do excerto que ora se lê:

No meu tempo, a maioria das embarcações aqui do Norte eram ainda a vela. Foi numa delas que aprendi a navegar. Foi nelas que naveguei até me cansar. Havia os vapores, mas não eram para o meu bico. Não era homem de usar uniforme branco, engomado, em alto-mar. Nunca quis embarcar num vapor porque gostava da velocidade e do ritmo emprestado ao navio pelos ventos e pelos movimentos da maré. O navio a vela se desloca sem as trepidações ameaçadoras das hélices e sem o barulho constante das máquinas. Suavemente, ninado pelas ondas, neném num berço. Sempre preferi navegar mais à noite do que durante o dia. Quando o sol cai e a escuridão toma conta do mar, a serenidade da água torna-se menos luminosa, porém mais profunda. (VM, p. 147).

O paralelo entre as duas atividades fica evidenciado quando a esposa de Marlou pergunta ao narrador se ele também é marinheiro, ao que ele responde “[n]ão exatamente, mas da mesma família [...]” (VM, p. 148).

Logo, ainda que o motivo dessa narrativa seja canônico (a viagem), ela não repete o “mesmo” da tradição literária etnocêntrica, até porque a sociedade moderna assim não permite. A repetição dá-se, necessariamente, em “diferença” e o motivo canônico solicita o apoio de outros recursos para obter significação.

Diante disso, a “viagem” ganha no texto uma dimensão de significado desprovida de referencial absoluto na linguagem, por mais que esta esforce-se para abarcá-la. Por maior que seja o empenho do narrador em relatar as experiências da viagem que Artaud fez ao México, sua gama de sentido é múltipla e variada e depende de outras estratégias, como da utilização do conjunto de imagens invocado (cinema mudo, embrulho compactado, prensas gigantes e carro prensado).

Além desse conjunto de imagens, mesmo assim a compreensão da narrativa depende da suplementação efetuada por cada leitor, destinatário do pacote-compactado-embrulhado. O leitor acrescenta um significante para suprir e substituir a falta do lado do significado e fornecer o excesso necessário, abrindo-se o espaço para o jogo da suplementariedade (DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, 1976, p. 88).

Por isso, se o vocábulo transcende o seu sentido dicionarizado e passa a ter um alcance mais subjetivo, como o de solução de um impasse, outros também se tornam possíveis. Entretanto, o romance confere um extenso tratamento à viagem no sentido de resolução dos problemas atravessados por Artaud – e pela sociedade europeia, pois o protagonista figura como metonímia dela –, como se observa da seguinte passagem:

Forço você a (ou seria: esforço-me por fazer você) acreditar que é mais fácil para mim explicar o que ele não conseguia explicar quando esquentava o corpo e a mente para assumir a raiz quadrada da sua vida que representava a viagem ao México. Esta ia tirá-lo, só ela podia retirá-lo do impasse em que se encontrava desde o começo do verão de 1935, época em que o desconcerto reinava soberano nas engrenagens do cotidiano e em que os sucessivos planos feitos e desfeitos o empurravam não só para a noite e o sono, mas também para o sono sem a noite, e ainda para o sonho imprevisto e compensador. (VM, p. 40-41).

Ao longo do romance pode-se verificar que o protagonista atravessa um momento de crise profissional e pessoal intenso. Apesar de ser reconhecido como gênio pela intelectualidade francesa, suas ideias sobre o teatro e a cultura são recepcionadas com ressalvas, provavelmente em função do comportamento social que as acompanha. Por entender que o teatro é um duplo da vida, leva para o seu dia-a-dia suas concepções sobre a sociedade burguesa, repudiando as regras que as sustentam e transgredindo-as em todas as oportunidades. Em contrapartida, sendo extremamente pobre, depende da benevolência de muitos dos integrantes da mesma sociedade que repudia, aos quais dirige sucessivos pedidos de ajuda financeira. Como se não bastasse, o público não compreende suas propostas teatrais, o que compromete a encenação de seus espetáculos e fá-lo aceitar as propostas de trabalho no cinema comercial. Toda a pobreza e a rejeição são agravadas pela dependência do láudano, responsável pelo consumo de boa parte da renda auferida.

A descrição foi efetuada para demonstrar que no verão de 1935 Artaud encontra-se sem dinheiro suficiente para suprir suas necessidades essenciais; vive na residência de um amigo que lhe cedera temporariamente o apartamento; atravessa um momento de dependência química extrema; não dispõe de apoio para empreender nenhum de seus projetos para o teatro. A viagem surge como uma solução definitiva para todos os problemas e como oportunidade de renovação pessoal e profissional, fazendo-o resgatar a ideia de salvação que as viagens da infância e da juventude lhe imprimiam, quando se deslocava com a família para estações de água que lhe permitissem recuperar a debilitada saúde, seqüela de uma meningite da qual fora vítima por volta dos cinco anos de idade.

Fruto de uma sugestão de Hugh Guiler, marido de Anais Nin, em 1933, segundo o romance, a viagem teria como destinação primeira a Argélia. O México surgiu como substituto por uma conjunção de fatores, dentre os quais, citam-se: a) a possibilidade de pôr em prática neste país suas elaborações dramáticas através da encenação de *Conquista do México*; b) as experiências espirituais vivenciadas por conhecidos do dramaturgo no México; e c) as informações sobre a existência de um movimento promovido por intelectuais

mexicanos, no intuito de recuperar a ancestralidade mítica mexicana. A viagem ao México passa a ter, então, um propósito de repouso e renovação espiritual, semelhante ao vivenciado por ele nos processos de desintoxicação, aliado à possibilidade de serem aprofundadas algumas das propostas teatrais que borbulhavam em seu pensamento. A personagem tem a expectativa de, no contato com os mitos, extrair a transfiguração de seu próprio ser, do Homem e da sociedade francesa, o que só seria viável mediante o retorno à história primitiva do México, pois na Europa já não seria mais possível recorrer a uma ancestralidade.

A avaliação que Artaud faz da sociedade europeia do início do século XX implica na incapacidade de integrar-se a ela. Segundo a personagem, há um esgotamento da cultura europeia como um todo, manifestado principalmente na produção teatral, que, por estar totalmente atrelada ao texto e à psicologia, perdeu todo o caráter de espetáculo e distanciou-se da vida. Em várias passagens do romance há indicação quanto ao “[...] estado de degenerescência por que passa[va] a Europa [naquele] momento [...]” (*VM*, p. 107), à “[...] morte da cultural ocidental que, para sobreviver, se finge de cadáver sobre efeito do formol da burguesia [...]” (*VM*, p. 116), e ao fato de que “[...] na Terra Vermelha do México está a semente do futuro da humanidade [...]” (*VM*, p. 115), em razão “[...] da Vida que se respira até hoje no México [...]” (*VM*, p. 116). Em função disso, as intenções de Artaud eram “[...] dizer adeus aos parapeitos do velho continente moribundo [...]” (*VM*, p. 248) e “[...] trazer de volta ao Ocidente a antiga cultura solar [...]” (*VM*, p. 248). Também por tais razões ele não queria levar “[...] nenhuma miçanga ou palavra mágica e redentora da Europa [...]” (*VM*, p. 249-250), mas, ao contrário, levar de volta para a Europa a mala “[...] pesada de coisas da terra, isso com a intenção de dar nova vida ao Ocidente [...]” (*VM*, p. 250). O fragmento seguinte resume a concepção de Artaud acerca da Europa no início do século XX:

A Europa [...] perdeu a magia, ou seja, o uso das idéias abstratas e coletivas pelas quais uma verdadeira cultura começa e pelas quais perdura. Veja você, Nandino, por mais que os procure, não encontro nas estantes francesas um poema onde o sangue fale, não encontro nos ateliês de artistas amigos meus alguma imagem ou alguma estátua onde se exprima uma alegoria violenta. Por isso vim ao México buscar os tesouros sepultados e latentes da Terra Vermelha. (*VM*, p. 317)

Portanto, a única forma de reaproximar a cultura da vida seria o retorno do homem ao mito para que desse retorno possa renascer uma outra sociedade e um outro homem. No particular, a narrativa reporta-se ao ciclo mítico de nascimento-vida-morte-renascimento dos deuses (FRYE, 1973), remissão ainda mais explícita quando o protagonista afirma que a civilização “[...] só se reergue das ruínas pela imaginação exacerbada dos homens na época



em que estes, de novo, acreditarem que podem voltar a ser deuses [...]” (VM, p. 107). A associação ao ciclo mítico ainda pode ser identificada nos processos de desintoxicação pelos quais Artaud passa e na experiência vivenciada em Cuba, quando o protagonista participa de uma celebração religiosa na qual o seu corpo foi assassinado e preparado para renascer “[...] sem a antiga personalidade que o tinha conduzido a caminhos pouco propícios à plena realização [...]” e “[...] liberto das amarras que o prendiam aos antigos costumes e desejos” (VM, p. 244).

Diante da necessidade e da possibilidade de renovação social, Artaud pretende empreender a viagem exatamente para coletar elementos que permitam à Europa retornar aos deuses, ao mito, ao princípio, à origem, pretende “[...] drogas mágicas e poderosas que podem operar a ressurreição do cadáver peninsular europeu [...]” (VM, p. 250). Trata-se de uma nova chance para ele mesmo e para todo o ocidente, “[...] um novo norte para a vida [...]” (VM, p. 101) uma “[...] nova vida ao Ocidente [...]” (VM, p. 250). A personagem acredita possuir condições de captar as “drogas mágicas” porque mantém com os deuses um diálogo que não consegue manter com os seus conterrâneos e contemporâneos, conforme se lê:

A fala dos deuses abre diante dos meus olhos o mapa dos céus e indica o percurso das modificações vitais que podem começar a ocorrer no mundo desde que tenha dado o primeiro passo do périplo pelo mapa da terra mexicana. Com os homens falo a linguagem da moeda de ouro, mas os deuses me falam através da moeda luminosa dos astros. Os homens, quando não me enxotam de casa, me empurram para o vizinho. Os deuses me acolhem num outro e radioso amanhã. [...] (VM, p. 45)

Desta forma, percorrer os caminhos da terra mexicana faz parte do seu destino, que é marcado, outrossim, pela missão de levar ao México uma proposta descolonizadora que lhe permita resgatar a ancestralidade perdida no curso do processo de colonização.

Conforme fora acima pontuado, um dos motivos pelos quais Artaud escolheu o México como destino foi o fato de obter informações quanto a um suposto movimento nacionalista de resgate da ancestralidade mexicana. Assim, porque “[s]ó o Teatro pode hoje ajudar os mexicanos a reencontrar essa cultura indígena recalcada, repudiada, destruída pela colonização européia [...]” (VM, p. 102), sua viagem passa a ter por intento, também, “levar” para o México instrumentos que viabilizassem esse resgate. Para tanto, seria necessário não só estabelecer um público no México, mas, da mesma forma, uma conversa “[...] de igual para igual com os responsáveis pelo governo desta terra, tanto pode ser uma autoridade como pode ser o mais miserável dos índios escondidos nalguma grotta perdida [...]” (VM, p. 314). A proposta de Artaud para o México, resumida na transcrição que se segue, consiste em ajudar o

país a desaprender tudo o que foi absorvido durante o processo de colonização, pois ele tem consciência do erro desse processo:

A Europa ensinou errado. Foi uma perda de tempo para todos vocês, perda inestimável em termos culturais. A única coisa de que tenho certeza, a minha única originalidade, é que sou eu quem tem a consciência do erro cometido pela cartilha. Vim aqui para proclamar o erro de séculos e não para trazer a mensagem conformista do acerto. [...] (VM, p. 314)

A postura de Artaud, no particular, não deixa de ter certa nuance messiânica e totalitária, própria da sociedade etnocêntrica que o gerou, pois, por mais que se opusesse aos pilares da sociedade burguesa, como um ser humano formado em seu interior introjetou alguns de seus elementos constitutivos. Logo, a forma como prega suas ideias para o México aproxima-se do discurso neocolonial de dominação pela concentração de conhecimento. Talvez esse tenha sido um dos motivos da intolerância manifestada por Torres Bodet quando do primeiro encontro na embaixada mexicana na França. Na oportunidade, o francês não escondeu que pretendia ir “[...] ao México para explicar a cultura do país primitivo aos seus habitantes de hoje, inclusive às altas autoridades [...]” (VM, p. 112). Não se pode negar, contudo, que Torres Bodet subscreve o discurso conservador e colonialista característico dos movimentos nacionalistas que inundaram as nações periféricas entre o final do século XIX e início do século XX, as quais pretendiam inserir-se na modernidade ocidental e, para isso, negavam qualquer necessidade de recorrer à ancestralidade para a afirmação da identidade nacional, fato que contribuiu com o desconforto demonstrado ao dramaturgo e seus projetos.

Todos as expectativas de Artaud com relação a viagem, no entanto, serão frustradas, pois não conseguirá livrar-se do vício do láudano, não obterá independência financeira, não ajudará o México a resgatar sua ancestralidade – até porque esse não era o objetivo dos mexicanos naquele momento –, e não conseguirá estabelecer um diálogo com os mexicanos integrantes da intelectualidade, nem com os membros das camadas mais baixas da sociedade. Ele encontra no Novo Mundo apenas uma cópia do Velho Mundo, tendo viajado “[...] tanto para chegar ao Reino do Mesmo [...]” (VM, p. 320). Voltará para a Europa sem sinal de renascimento/transformação pessoal nem social; com a mala cheia de anotações para a construção de seu livro sobre a experiência com os índios Tarahumaras, mas com nenhuma poção mágica.

Toda a viagem está marcada por um signo de mau agouro, como um anúncio do fracasso final, que, entretanto, não é percebido por Artaud. Inicialmente ele não consegue estabelecer uma conversa amigável com Torres Bodet, representante da embaixada mexicana

na França, oportunidade em que fica manifesta a incompatibilidade entre a concepção do dramaturgo quanto à ancestralidade mexicana e a concepção que o próprio México tem de seu passado, renunciando uma incomunicabilidade. Alguns outros acontecimentos também sinalizam para o desfecho infeliz da viagem, como a mudança no horário do embarque na Antuérpia para o dia seguinte ao inicialmente previsto, o que forçou Artaud a despender o já insuficiente dinheiro com hospedagem naquela cidade; a perda do horário do café da manhã no hotel da Antuérpia, novamente lhe levando a contrair despesas desnecessárias; a necessidade de mudança de classe para o desembarque no México com novas despesas imprevistas; o fato de ninguém lhe aguardar no porto de Vera Cruz (México) e a ausência de trem para a cidade do México no mesmo dia da chegada. A imagem do corpo magro de Artaud caminhando no porto da Antuérpia com a mala na horizontal corresponde a uma cruz (VM, p. 139) e, associada aos demais fatos, autoriza a interpretação no sentido do mau agouro. Todos os episódios e sinais são enfrentados por Artaud com otimismo. O narrador chega a questionar, no início do “Canto XI”, se teria adiantado adverti-lo quanto ao fracasso anunciado da viagem, pois “[...] mesmo se ditas, essas palavras prévias de cuidado e alerta teriam evitado o desastre? teriam suavizado a decepção final? [...]” (VM, p. 305).

Em verdade, outro não poderia ser o resultado final da viagem de Artaud, uma vez que ele foi em busca de uma ancestralidade intocada que não mais existe. Tanto assim que, após as decepções sofridas e ao convencer-se da frustração de seus objetivos com a viagem, ele insiste ainda mais em sua “busca do impossível” (VM, p. 373), penetrando no interior do país, experiência da qual resultará o livro *Os Tarahumaras*, ao qual o romance de Silviano Santiago suplementa, como será demonstrado em subseção subsequente.

Apesar de todos os signos, Artaud faz sua viagem exterior e interior ao mesmo tempo em que o narrador faz sua viagem pela narrativa; ambas são necessárias e indispensáveis, pois, por mais que a experiência pessoal seja intransmissível (VM, p. 305), o que tornaria ineficaz toda e qualquer narrativa moderna, o erro é necessário para a constituição do “homem humano” (VM, p. 306).

Feito todo esse exame da utilização do signo da “viagem” no romance, podemos propor que ao tratar de um motivo canônico da literatura ocidental, o escritor não se limita a repetir o mesmo e conhecido tema; ao contrário, ele seleciona uma viagem que tem, em seus próprios motivos, uma proposta desconstrutora, uma proposta de questionamento dos limites da tradição etnocêntrica, de resgate de culturas não-ocidentais para, por meio dessas, recuperar o sopro de vida perdido pela sociedade europeia. Trata-se de uma viagem em sentido inverso às viagens colonizadoras, já que Artaud quer “descolonizar” o México e levar

para a Europa os valores da ancestralidade mexicana. Portanto, na mesma fatura em que repete o tema canônico Silviano Santiago transgride os seus limites, rejeitando o mesmo e incorporando a “diferença”.

Como se não bastasse, através da utilização do motivo clássico da literatura ocidental a narrativa questiona a autenticidade do próprio ato de narrar, discute sobre sua eficácia e viabilidade, põe em dúvida a existência de relação entre a experiência e a sabedoria – relação que fundamenta a narrativa clássica (BENJAMIN, 1994) –, apontando para a possibilidade de ser um mero instrumento de conservação de poder (VM, p. 306).

### 3.2.2 Modelo: uma epopeia

Ao utilizar um motivo canônico em seu romance, Silviano Santiago aciona os demais textos da literatura ocidental que também abordam a viagem em suas narrativas, notadamente as epopeias clássicas, como dá conta a estruturação do texto em exórdio, cantos e epílogo. O escritor trabalha num jogo de aproximação e distanciamento da epopeia no exato momento em que a elege como paradigma para, em seguida, desconstruí-la enquanto modelo (DIAS, 2008). Na qualidade de, antes de mais nada, um leitor de sua época, Silviano Santiago reinventa as tradições e rompe com o senso comum, que nada mais faz do que reproduzir o discurso alheio (SOUZA, 2008).

Dentre as epopeias clássicas, o escritor elege um modelo específico a ser seguido e transgredido, qual seja, a epopeia portuguesa *Os lusíadas*, com a qual o romance mantém uma relação por também se constituir na narrativa de uma conquista. Só que, no particular, a conquista opera-se no inverso, pois ao invés de Artaud partir para conquistar o México, ele parte para buscar elementos que possibilitem a conquista da França pelo México. O caráter desconstrutor da viagem de Artaud foi amplamente demonstrado.

As referências a *Os lusíadas* são percebidas principalmente no exórdio do livro. Isso mostra mais uma vez a gentileza do narrador, que concede pistas ao leitor quanto à postura do intelectual que pensa a dependência cultural como inevitável, bem como das transgressões à tradição que se operam no desenrolar da narrativa. Desse modo, todo o exórdio pode ser visto como um momento de preparação do leitor para a viagem pelo texto que ele irá enfrentar.

No início do exórdio há uma citação a um episódio épico, uma repetição da tempestade de Baco (*Os lusíadas*, “Canto VI”, estrofes 70-84), como se verifica da transcrição:

Sem que os marinheiros da armada de Vasco da Gama percebam, aparece uma nuvem negra no horizonte do meio-dia branco de luz. Ela se aproxima lentamente da nau capitânia, ganha corpo, faz os ventos crescerem, se agiganta e se desdobra, e de maneira imprevista toma conta dos céus, escurecendo os ares azuis e serenos ao seu redor, e o mar alto, como se estivesse batendo contra rochedos invisíveis saídos do nada das profundezas oceânicas, começa a maquinar ondas e mais ondas, sucessivas, incessantes, longas, espetaculares e insanas, gigantescas vagas que espumam bordados e rendas e cujo barulho ensurdecedor leva os marinheiros portugueses a tapar os ouvidos, ou a cruzar os braços em total impotência, ao mesmo tempo em que fecham os olhos para que o resto de vida que lhes sobra se apóie nos labirintos felizes da memória à espera da ajuda todo-poderosa de alguma divindade extraterrena.

Por que somos de Ti desamparados, se este nosso trabalho não Te ofende? – é a ladainha recitada pelos marinheiros portugueses que, desde a década final do século XV, chega até os meus ouvidos neste dia de 1992 em que dou início à narrativa da viagem de Antonin Artaud ao México, em 1936. (*VM*, p. 11)

Observa-se que o narrador reescreve o episódio da tempestade, encerrando-o com a transcrição literal dos versos seis e sete da estrofe 82, para, logo em seguida, interromper a reescrita com os esclarecimentos das circunstâncias em que se dá a narrativa que ali se inicia. Isto porque o narrador não pretende simplesmente reescrever o mesmo texto clássico, mas, ao contrário, escrever um outro texto que o incorpore e o supere.

Nesse sentido, a referência à tempestade provocada por Baco contra os portugueses afigura-se oportuna no texto segundo porque nos dois relatos de viagem se observa o confronto entre forças de conservação e de inovação. Veja-se que na epopeia lusitana, os navegadores portugueses figuram como homens de coragem, desbravadores e conquistadores, que levam o novo e o diferente para a Índia, região “dominada” por Baco, onde era adorado. Por isso, a chegada dos portugueses com todo o seu aparato colonizador implica em ameaça para a ordem estabelecida por Baco em suas terras, razão por que ele tenta, durante toda a narrativa épica, impedir o sucesso da viagem. Assim, a tempestade trata-se de uma estratégia adotada pelo deus pagão para preservar a ordem e impedir o advento da diferença. Diante disso, Baco figura como uma força de conservação que atua contra a força de renovação empreendida pelos portugueses. No caso de *Viagem ao México*, por sua vez, a narrativa nele empreendida, em se tratando de uma produção latino-americana, leva para o seio da tradição literária de origem etnocêntrica o novo e o diferente, motivo pelo qual enfrenta a resistência criada por toda uma ordem estabelecida por essa mesma tradição. Como resultado desse

confronto, ao texto da tradição, por estar mais próximo da origem<sup>13</sup>, credita-se um valor de superioridade, em oposição ao texto latino-americano, para o qual se atribui uma condição de inferioridade própria daquela atribuída ao simulacro platônico.

Na reescrita do episódio da tempestade, o narrador no mesmo instante em que assume o caráter inevitável da dependência cultural questiona a tradição literária e o seu cânone, contestando a justificativa para relegar aquela narrativa, ou qualquer outra produzida pela margem do mundo etnocêntrico totalitário, ao segundo lugar, à condição de mero simulacro e de simples reprodutora já que tudo é repetição. Como se não bastasse isso, os textos produzidos à margem, ao contrário de ofenderem a literatura, consagram-na pela repetição, desde quando esta implica, a um só tempo, na valorização e na transgressão do elemento repetido, pois para repetir é necessário identificar no elemento uma potência extrema que lhe permita o retorno. Entretanto, em sendo retorno, só pode ser feito em “diferença”, o que denuncia um gesto de resistência no interior da própria repetição, conforme explanado no item 2.3, deste texto.

Por isso, inexistem meios de narrar a viagem de Artaud ao México desprezando a “ladainha” que chega a essas paragens desde o final do séc. XV – época da “invenção” do continente americano –, até porque essa mesma “ladainha” constituiu o escritor, o narrador (também escritor) e o leitor enquanto seres.

O narrador empreende uma outra reescrita do texto camoniano no exórdio, desta feita reportando-se ao episódio do Adamastor (*Os lusíadas*, “Canto V”, estrofes 37-60). Do mesmo modo que o Adamastor é uma figuração do medo, individual e coletivo, que alimentava o imaginário dos navegadores portugueses desde a Idade Média, a reescrita do episódio no exórdio reporta-se ao medo do narrador/escritor em enfrentar os percalços da escrita, e, para esse enfrentamento, o narrador inventa-se monstro.

Os objetos do medo, na viagem, são o desconhecido e a diferença. O contato com o desconhecido subverte o reino do mesmo e instala, no espaço, o outro e a diferença, cujo enfrentamento inspira a noção de perigo. Daí decorre uma tendência a preencher o vazio causado pelo desconhecido por aquilo que é conhecido, *in casu*, um imaginário pré-constituído pelo perigo; daí decorre, também, uma tendência a inventar monstros. Na escrita, assim como na viagem, também se enfrenta o medo porque o escritor usa um sistema com leis e vida próprios (a língua), sobre o qual não detém poder integral, fato que possibilita a produção de instâncias no texto que escapam ao seu comando (DERRIDA, 2006).

---

<sup>13</sup> Termos aqui entendidos sob rasura, repita-se.

Portanto, como um mar nunca antes navegado, o processo de escrita também comporta um confronto com o desconhecido, já que o escritor não domina todos os limites da linguagem e não pode controlar tudo o que se processa em sua escrita. Ademais, a leitura promovida por outros leitores – diferente do escritor, ele mesmo, um leitor – confere nuances de significação ao texto, sempre em constante suplemento, num devir louco. Então, a força que impele o escritor para a escrita na página em branco a ser marcada pela tinta e a que impele o leitor para a leitura das páginas já escritas são a mesma força que impeliu os navegantes em outros tempos: a audácia, irmã do medo. O medo constitui alicerce para novas experiências e alavanca de engrenagem (SANTIAGO, 2006b), pois na mesma proporção em que inventa monstros, incita a audácia necessária para prosseguir. Em função disso, do mesmo modo que os navegantes portugueses superaram seus temores e enfrentaram o Adamastor, movidos pela audácia, fá-lo o narrador/escritor no romance.

O imaginário medieval concernente ao Cabo das Tormentas e ao Atlântico, de construção e reconstrução de monstro, tem paralelo com o imaginário referente à escrita, sua degradação, seu caráter secundário e de diferença, a ser enfrentado pelo narrador (e por todo e qualquer escritor), a ser singrado por ele: “Singrar os mares nunca dantes navegados, eis a vontade de Vasco da Gama e dos marinheiros ao deixarem o porto do Restelo, eis a minha vontade ao dar início a esta narrativa de viagem em que sou referência e sirvo de ponto de fuga” (VM, p. 13).

Nessa atividade, contudo, o narrador assume uma posição dupla: a) de referência da narrativa, porque congrega todo um imaginário, toda uma formação cultural que o compõe enquanto intelectual e a qual ele não pode negar; e b) de ponto de fuga, exatamente por possuir todo um imaginário e um construto cultural do qual deve fugir e transgredi-lo. Será, pois, no entre lugar da referência e da fuga que a narrativa constrói-se; esse será o único lugar possível no qual a narrativa pode constituir-se, afirmando e assumindo sua diferença.

Outro episódio reescrito foi a despedida da armada de Vasco da Gama retratado no final do “Canto IV” d’*Os lusíadas*, que integra o “Canto V” do romance, quando narra o embarque de Artaud no *S.S Albertville*. Mas, diferentemente da epopeia lusitana, a figura insatisfeita com a situação da Europa – naquela, o Velho do Restelo; no romance, Artaud – parte para a viagem em busca de solução para o esgotamento do continente.

Paralelamente à reescrita, o narrador reflete sobre a língua utilizada. Ao referir-se à “[...] língua da epopeia lusa, agora abasileirada [...]” (VM, p. 14), denuncia um dos pontos pelos quais o intelectual brasileiro não tem como se despir de toda a tradição eurocêntrica oriunda do processo colonial: a língua que o forma tem uma origem lusitana e, mais que isso,

também toma emprestado de outras línguas de países de dominação (como o francês) alguns vocábulos. Nesse processo de empréstimo o vocábulo traz consigo não apenas a relação de significante e significado que lhe caracteriza como signo, mas, também, toda a carga semântica, cultural e histórica que o gerou.

Nesse sentido, interessante a ambiguidade do verbo “singrar” (de origem francesa) revelada pelo narrador, que contempla tanto o sentido de navegar, quanto o de “[...] fustigar, bater com a vara, açoitar [...]” (p. 14), bem como a confissão quanto à utilização ambígua na narrativa não só deste como de outros vocábulos. Prosseguindo na elucidação da ambiguidade do termo, o narrador mostra que os navegantes ao mesmo tempo em que singravam (navegavam) os mares eram singrados (açoiados, fustigados) pelo vento nos rostos apavorados.

Valendo-se do paralelo estabelecido entre a viagem e a escrita, pode-se trazer o verbo “singrar” para este campo e observar que no mesmo instante em que o escritor singra (navega) a tradição literária ele é singrado (açoiado) por ela porque a subverte e a transgride; da mesma forma em que o narrador singra (navega) a folha de papel em branco, lançando-lhe marcas de sua narrativa, ele é singrado (açoiado) pela narrativa nos pontos em que ela escapa ao seu controle; a um só tempo em que o leitor singra (navega) o texto escrito, ele é, por este, singrado (açoiado) ao atribuir-lhe outras possibilidades de significação. Quer na navegação em *stricto sensu*, quer na navegação pela escrita, quem singra é, na mesma medida, singrado.

Outros elementos da tradição clássica podem ser identificados no “Exórdio”, como a menção às *Cartas morais* de Sêneca com as quais o narrador aprendeu a importância dos deslocamentos físicos e subjetivos para a constituição dos homens. Nesses deslocamentos, uma vez vencido o medo, o monstro criado em função dele serve de auxílio para alcançar o desconhecido, que nada mais é do que o contato com a própria diferença.

Seguindo a tradição épica, no “Exórdio” o narrador faz um preâmbulo da narrativa que empreende e vale-se da oportunidade para alertar o leitor quanto às singularidades do texto, que não pode mais ser tomado como uma narrativa clássica, como explicitado na subseção anterior. Nesse espaço, portanto, ele assume explicitamente que a dependência cultural é inevitável, pois traz “[...] dos marinheiros (já sei agora que não é apenas dos marinheiros lusitanos meus), [traz] de todos eles a invenção de monstros pela magia alucinatória da ficção audaciosa [...]” (VM, p. 14). Através do artifício da invenção do monstro, o narrador aproxima-se e distancia-se da narrativa clássica, desde quando o monstro por ele inventado não lhe é exterior, mas interior ao seu próprio ser. Ele exterioriza sua própria monstruosidade, sua própria diferença para ter condições de empreender a narrativa.



O narrador tem consciência de que sua “[...] genealogia se afunda no passado como um balde afunda no buraco do poço em busca de água [...]” (VM, p. 18), um passado que alcança a Mesopotâmia, berço do mais antigo vestígio de escrita. Tem consciência de que na mesma proporção em que afunda no encontro com passado que o constitui, emerge na constatação do presente em que se afirma na “diferença”, no devir-louco da literatura latino-americana.

### 3.2.3 Personagem: um intelectual europeu

Em se tratando de uma narrativa, o romance *Viagem ao México* traz como um de seus elementos constituintes alguns personagens em ação, dentre os quais se destaca Antonin Artaud como protagonista. Diante de toda a demonstração efetuada quanto à proposta de Silviano Santiago com relação à dependência cultural, a escolha de um intelectual francês como protagonista não foi gratuita, ainda mais se levarmos em consideração o fato de que a sociedade francesa durante muito tempo funcionou como paradigma para a sociedade brasileira. Então, opera-se no texto uma estratégia de dobra que realça bastante a compreensão de que não há como se esquivar da dependência da tradição etnocêntrica, pois o intelectual francês é eleito como modelo para o escritor Silviano Santiago e para o seu narrador, este também escritor.

Entretanto, seguindo a proposta do professor e pesquisador Silviano Santiago, essa compreensão faz-se acompanhar de uma postura transgressora, circunstância que o romance evidencia no momento em que elege não qualquer intelectual francês como modelo, mas Antonin Artaud, que foi a “diferença” dentro da cultura europeia. Portador de uma genialidade ímpar, Antonin Artaud denunciou o esgotamento da sociedade ocidental e perseguiu outros referenciais culturais que lhe permitissem oxigenar os fundamentos da tradicional sociedade burguesa. Além disso, questionou os pilares da linguagem e da representação, numa procura incessante pela expressividade. Seu comportamento não se sujeitava às regras socialmente impostas – pela lei ou pela moral –, sendo um exemplar de monstruosidade, nos termos definidos por Michel Foucault.

Assim sendo, ao apropriar-se de momentos da biografia do dramaturgo francês de modo ficcional, já que os dados históricos serviram, no processo de criação do texto, como ponto de partida, Silviano Santiago traz à tona questões pertinentes à modernidade e à

sociedade burguesa comuns no início do século XX e reativadas em suas últimas décadas, momentos aproximados pela narrativa. O romance ratifica parte das críticas feitas por Antonin Artaud, suplementando-as no momento em que traz para o foco da crítica o romance burguês.

A presente subseção pretende demonstrar que *Viagem ao México* incorpora a proposta teatral artaudiana, principalmente os textos publicados em *O teatro e seu duplo*, promovendo uma reescrita desses. Como se não bastasse, Silviano Santiago traz para o romance algumas das propostas teatrais, fugindo do discurso excessivamente psicológico e dramatizando situações por meio de imagens que suscitam emoções diretas no leitor, sem exigir-lhe a racionalização. Esta tarefa, a qual se propôs o escritor, tem especial interesse porque busca experimentar as propostas de Antonin Artaud, crítico contumaz da palavra escrita, no espaço de consagração desta, a literatura.

### 3.2.3.1 Um perfil da personagem Antonin Artaud

A elaboração de um perfil de Antonin Artaud não pode prescindir da observação de que, na qualidade de intelectual francês do início do século XX, ele foi, antes de mais nada, um dos críticos da modernidade. Com sua conduta e proposta transgressoras, integrava o grupo de intelectuais que se opunham acirradamente à modernidade e à sociedade burguesa, como bem pontua Marshall Berman (1986) ao examinar a postura dos pensadores desse século em face das contradições da modernidade, destacando a existência de duas posturas unilaterais, uma de defesa acrítica e outra de crítica irrestrita.

Neste trabalho, a modernidade deve ser compreendida como um projeto elaborado a partir de um determinado parâmetro cultural tido como “ocidental”, iniciado há, pelo menos, mais de três séculos, cujo desenvolvimento acentuou-se no decorrer do século XIX até as primeiras décadas do século XX. O início do projeto não é pacífico, existindo posições divergentes quanto à delimitação dos pontos de partida, a seguir exemplificadas: a) uma que reconhece a modernidade a partir da separação entre a ciência, a arte e a moral, seguida da definição de outros campos autônomos (v.g. lei e política), visto que todas essas áreas constituíam um único e imbricado domínio de conhecimento (COELHO, 1990); b) outra prefere afirmar seu princípio a partir da convergência de quatro “movimentos básicos”, denominados de “emancipador”, “expansionista”, “renovador” e “democratizador” (CANCLINI, 2008); e c) uma terceira que correlaciona o conceito a um determinado estilo,

costume de vida ou de organização social surgidos na Europa do século XVII (GIDDENS, 1991).

Do mesmo modo como seu início só pode ser delineado através das brumas da incerteza, suas consequências apresentam controvérsias que estão longe de serem sedimentadas. Analisando o objetivo dos “quatro movimentos básicos” constituintes da modernidade, Néstor Canclini (2008, p. 32) denuncia o caráter contraditório do projeto, pois “[...] a modernização econômica, política e tecnológica – nascida como parte do processo de secularização e independência – foi configurando um tecido social, envolvente, que subordina as forças renovadoras e experimentais da produção simbólica”. Nesse sentido, Teixeira Coelho (1990, p. 17) salienta que “[...] o projeto da modernidade não se realizou inteiramente para todos [...]”, inclusive para os povos integrantes do “ocidente”.

As imprecisões quanto ao início da modernidade não afastam a certeza de que a burguesia firmou-se como classe hegemônica, detentora do poder político, econômico e social durante todo o desenvolvimento desta era. Por essa razão, o projeto da modernidade implica na afirmação de tradições, modos de vida e valores burgueses, ao mesmo passo em que qualquer rasura àquele resulta num abalo a este conjunto de elementos.

Por atravessar, pelo menos, três séculos, em cada um deles a modernidade apresenta um espírito peculiar que os diferencia entre si, sem, contudo, perder a unidade que permite falar de um semelhante conjunto de experiências temporais e espaciais, individuais e coletivas, detentoras de possibilidades e perigos da vida (BERMAN, 1986), definido como “moderno”. Ao introduzir seu ensaio sobre a aventura da modernidade, Marshall Berman (1986, p. 18) apresenta uma atmosfera “[...] de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma [...]” como originária da “sensibilidade moderna” no século XVIII. Adiantando-se para analisar os elementos característicos do século XIX, define uma “[...] nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna.” Essa nova paisagem é composta por símbolos do desenvolvimento material, cultural e social, tais como: as ferrovias, as fábricas, os engenhos a vapor, os jornais diários, os telégrafos, os movimentos sociais, os Estados nacionais, o mercado mundial e, evidentemente, a cidade, que passa a ocupar um lugar de destaque. Quanto ao exame da atmosfera do século XX, o ensaísta, apesar de afirmar a superior criatividade do período, propõe que o pensamento acerca da modernidade tenha estagnado e regredido em função das posturas unilaterais excessivamente otimistas ou pessimistas.

Todo esse conjunto de experiências vivenciadas ao longo desses três séculos é interpretado também como um projeto ainda não inteiramente realizado, mas que cristaliza suas nuances no início do século XX, quando se evidenciam alguns traços caracterizadores, dentre os quais se destaca a reflexão crítica e autocrítica. Por isso, a esse conjunto de experiências são creditados desenvolvimentos, crescimentos, transformações, alegrias e, ao mesmo tempo, frustrações, destruições, ruínas e tristezas, posto que a modernidade compreende contradições em seu próprio bojo. Sendo assim, falar em modernidade exige uma reflexão sobre suas contradições.

Mais uma vez lançamos mão das considerações de Marshall Berman (1986), nas quais ele demonstra que os aspectos contraditórios da modernidade não passaram despercebidos pelos pensadores do século XIX. Para o ensaísta, Marx denunciou que o desenvolvimento tecnológico e científico, responsável pelo florescimento industrial, não representa uma menor exploração da força de trabalho humana nem melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores – ao contrário, a exploração do homem pelo homem foi acentuada cada vez mais em face do acúmulo de capital. As benesses da modernidade favorecem apenas aos integrantes da burguesia, que representam a minoria da sociedade. De igual maneira, Nietzsche incorporou a fileira dos críticos da modernidade, visto que para ele, mais uma vez segundo a leitura de Marshall Berman (1986, p. 21) “[...] a moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades [...]”. Ambos, entretanto, depositaram confiança no homem do futuro, único capaz de demover as contradições da época.

Vê-se, portanto, que Antonin Artaud constitui um intelectual formado exatamente sob essas contradições modernas e contra elas se insurge, aglutinando, inclusive, muitas características de um artista moderno do século XX, dentre elas o isolamento social. Ele denuncia o esgotamento da cultura europeia, manifestado principalmente na produção teatral, que, por estar totalmente atrelada ao texto, perdeu todo o caráter de espetáculo. Em substituição aos métodos teatrais da época, apresenta uma proposta para o teatro que parte da primazia da encenação e do desenvolvimento de uma linguagem específica e que visa recuperar os elementos das línguas primeiras.

O romance traz em seu seio a crítica ao projeto da modernidade, focando, principalmente, o caráter expansionista e o modo como se deu(dá) a (neo-)colonização por parte dos países ricos. No “Canto IX”, por exemplo, a narrativa volta-se para a trágica história da dominação espanhola no solo mexicano, oportunidade em que o narrador cede a palavra a espectros astecas e espanhóis, sinalizando que, apesar de decorridos quase

quinhentos anos, continuam sendo vivenciadas as sequelas do processo colonial como verdadeiros fantasmas sociais. Contudo, as mazelas do projeto expansionista – integrante do projeto da modernidade – não se sentem apenas no continente centro/sul americanos, como se vê a seguir:

Bodet resolve jogar de volta para Artaud a dificuldade política que o governo francês experimenta ao tratar o atraso cultural e os vícios de comportamento do colono europeu no norte da África. Pela alusão, pretende deslocar o problema do México para o modo bárbaro como as autoridades militares e civis da França estão tratando o mulçumano e as terras coloniais da Argélia e do Marrocos. (*VM*, p. 113)

O solo europeu também não está imune aos efeitos do projeto expansionista, como acusam as desesperadas medidas para conter imigrantes provenientes das antigas colônias adotadas pelos países hoje integrantes da Comunidade Europeia, que não admitem o movimento inverso das expansões e migrações iniciadas séculos atrás.

Outro aspecto do projeto da modernidade criticado no romance diz respeito ao suposto traço democratizador, pois fica explícita a recusa em crer que “[...] no bem-estar financeiro de todos, advindo de uma reforma econômica universal e revolucionária, estaria a solução para todos os males do homem [...]” (*VM*, p. 44). As supostas benesses do projeto não são usufruídas por todos, nem por todos aqueles que vivem dentro da própria Europa, muito menos a classe operária, que estará sempre submetida a diferentes modos de dominação, como bem esclarece esta passagem:

[...] Em Antuérpia os estivadores formavam uma massa vestida e cinzenta e sem vida. Contam, é certo, com máquinas modernas e sindicatos eficientes. Mas estes, se conseguem evitar os excessos da exploração do homem pelo homem, não deixam de inventar outras formas de servidão para a classe operária: o materialismo torna o homem escravo da moral pequeno-burguesa e prisioneiro dos tabus cristãos criados por ele mesmo no correr dos tempos. (*VM*, p. 220)

A escolha de Antonin Artaud como personagem, ele mesmo crítico contumaz da modernidade e da sociedade burguesa, permite ao narrador elaborar, através do diálogo com o protagonista, todos esses abalos aos pilares de sustentação da sociedade moderna. A aproximação e o diálogo tornam-se possíveis porque o narrador, de igual modo, é um artista brasileiro (escritor), crítico das contradições da modernidade, especialmente aquelas verificadas no seio de uma sociedade burguesa constituída como simulacro platônico da sociedade francesa (a sociedade brasileira). Além disso, tratando-se de um intelectual latino-americano, assimila a “diferença” como traço identitário, o que pode ser aferido exatamente no momento em que afirma sua monstrosidade. Por isso, não deixa de ser, ele também, um

“pária” social, e não deixa de estarem, ambos, situados à margem do discurso dominante. Tais circunstâncias viabilizam a relação travada entre as duas personagens e a onisciência manifestada pelo narrador em algumas passagens, quando “adivinha” episódios vivenciados pelo protagonista, mas não relatados por este.

Deve-se atentar, ainda, para o fato de que, paralelo a tudo isso, ao estabelecer o diálogo entre Artaud e o narrador – este como representação do escritor latino-americano localizado na margem do mundo etnocêntrico –, o intelectual brasileiro e, principalmente, o próprio Silviano Santiago, da mesma forma escritores marginais, também dialogam com aquele intelectual estrangeiro.

Retornando à análise dos efeitos da modernidade, necessária para a delimitação do perfil da personagem, agora convém deitar os olhos para sua repercussão na arte. No particular, uma das configurações da arte desse período, segundo Teixeira Coelho (1990), seria a presença da subjetividade como elemento propulsor da criação artística em detrimento da coletividade, como bem incorporado nesta fala de Artaud: “[...] Todo aventureiro é um solitário corredor de maratonas. Odeio o coletivo que não traz em si a liberdade individual. Admito um jeito só de viver, mas esse jeito tem de aceitar e respeitar a variedade, a multiplicidade toda que há dentro de cada um” (*VM*, p. 49).

Uma segunda configuração, para Teixeira Coelho (1990), seria a autonomia da arte, exatamente em face da separação entre a ciência, a arte e a moral por ele defendida, e, como corolário dessa autonomia, tem-se a inexistência de “forças sociais” amparando o artista, que passará a manifestar uma posição de isolamento e oposição à sociedade, assumindo, por isso, uma postura “heróica”. Especificamente quanto à autonomia, entretanto, Néstor Canclini (2008) considerada-a uma utopia, pois ainda que a ciência, a moral e a arte tenham-se constituído em campos próprios de saberes, fatores não-estéticos continuam a influenciar o campo cultural.

Assim, a difícil situação financeira do protagonista, um ponto bastante explorado na narrativa, ilustra a ausência de “forças sociais” amparando o artista, posto que aquele conta com apenas alguns amigos, que vão ao seu socorro, mas esbarram no comportamento transgressor e viciado da personagem.

Um terceiro traço configurador, novamente seguindo a proposição de Teixeira Coelho (1990), seria a preocupação com o código de representação, resultante da autorreflexividade da era moderna, e a ruptura com o código anterior, sendo que, no particular, o teórico, inclusive, cita como exemplo de ruptura as propostas teatrais de Antonin Artaud.

Tudo o quanto explicitado até este ponto possibilita-nos verificar que Antonin Artaud incorpora muitos dos traços caracterizadores de um artista moderno, circunstância que foi tratada na escrita ficcional.

Some-se a isso, também, o fato de que ele detém o traço do artista maldito, cuja origem mais remota localiza-se na teoria platônica, ao atribuir ao artista um caráter marginal e perigoso para a formação do homem e a constituição da sociedade. Essa visão do artista passa a ser recorrente na literatura e na história, como se observa das palavras proferidas por Anatol Rosenfeld (1994, p. 20): “[...] qualquer personalidade portadora de uma missão não puramente secular, quer se trate de um profeta, de um artista ou de um intelectual, torna-se, por força de sua missão, até certo ponto estranho dentro da vida secular [...]”. Em que pese referirem-se principalmente a Thomas Mann, essas palavras aplicam-se perfeitamente a Antonin Artaud, pois suas propostas teatrais só encontram reconhecimento na posteridade.

Ao eleger como personagem um intelectual transgressor, um artista maldito, um “pária” social, um exemplar da “diferença” no interior da tradicional sociedade francesa, Silviano Santiago denuncia que o modelo a ser consagrado pelo intelectual latino-americano não é o modelo do mesmo, mas o modelo da “diferença”, a mesma “diferença” que constitui a identidade deste último no seio da cultura ocidental. Acentua ainda mais a denúncia ao aproximar esses dois intelectuais e estabelecer um diálogo entre ambos no interior do próprio texto ficcional.

Uma vez escolhido Antonin Artaud como protagonista da narrativa, o narrador vale-se de alguns aspectos de sua proposição teatral para construí-lo enquanto personagem. Em princípio, considera a circunstância de Antonin Artaud, ao estabelecer uma relação mútua entre o teatro e a vida, levar para o interior de sua própria vida uma postura de transgressão e de crítica social para dramatizar várias situações reveladoras de sua personalidade. Explora, ainda, a condição de viciado do protagonista para utilizar os “delírios” como elementos descritivos. As duas estratégias têm por finalidade evitar uma análise psicológica introspectiva em favor de uma descrição psicológica comportamental (SANTIAGO, 1995b).

Partindo desses pressupostos, tem-se que o perfil de Antonin Artaud traçado no romance mostra uma pessoa sozinha, que não consegue incorporar-se à sociedade. Em várias passagens sua solidão é acentuada, como no porto da Antuérpia, onde “[...] nem mesmo um marinheiro extraviado pelas noites de Antuérpia estava sentado por ali” (VM, p. 141), e na mesa de jantar do S.S. *Albertville*, na qual “[...] os companheiros de mesa conversam e não insistem para que entre na roda [...]” (VM, p. 171). Quase sempre “[...] é o único a caminhar contra a corrente [...]” (VM, p. 142) e a destoar dos demais membros do grupo, quer esteja

num apartamento luxuoso, numa Exposição Colonial ou nas ruas de Paris, quer esteja num porto de Antuérpia ou de Cuba, ou, ainda, no porto de Vera Cruz ou na cidade do México.

A personagem não consegue adequar-se aos esquemas da vida burguesa, seus recalques, suas castrações e suas limitações, quer essa sociedade esteja refletida na própria vida parisiense, quer esteja reproduzida no navio de passageiros ou nos países de além-mar. O contato com os trâmites da vida burguesa causa-lhe enjoos, reveladores de limitações no campo social, no espaço físico de circulação, na organização racional, na previsibilidade das atividades diárias e na sucessão dos dias e das noites, como bem refletido neste longo excerto:

O enjôo que Artaud sente no terceiro dia de viagem não é físico, é um mal-estar sinalizado e administrado pelo sistema nervoso, que foi sendo embalado pela cadência monótona das restrições. O que era dado como retorno à estabilidade familiar passa a ser julgado, pela experiência do enjôo, como limitação.

No campo social é que Artaud detectou a limitação pela primeira vez. Por mais que coçasse os olhos à espera de um passe de mágica que substituísse os espectadores, eram sempre as mesmas pessoas ao redor. [...] Passageiros e passageiras bem-vestidos, gentis, atenciosos, corretos, bem-alimentados, discretos, mas por demais familiares com o correr das horas, exageradamente familiares com o correr dos dias, sem na verdade o terem sido no correr dos anos. Semelhantes a companheiros de partido político, ou a fiéis de irmandade religiosa. Unidos pelo sucesso da causa, fraternos nos dissabores e anseios, mas sem nada de mais visceral a reger os vínculos ou a sustentar o conagraçamento, a não ser o espaço comum da sede ou do templo, que compartilham de maneira obrigatória e opressiva.

Detectou-a depois no próprio espaço físico de circulação, onde corredores e escadas perdiam o desenho labiríntico e acabavam por dar sempre no mesmo terraço cercado por amuradas e de onde se via um grandioso espetáculo marítimo que era sempre idêntico na sucessão dos dias e das noites. [...]

Detectou-a ainda na organização racional do horário pelas autoridades no comando. [...] A monotonia vinha da previsibilidade das atividades diárias [...]

Detectou-a na barriga, que não tinha direito à escolha dos alimentos [...]

Detectou-a finalmente na sucessão dos dias e das noites [...] (VM, p. 173-175)

A realidade instalada no navio consiste numa metonímia da sociedade burguesa, com todas as suas previsibilidades mantenedoras de uma zona de conforto, fundamental para a tranquilidade e segurança de seus integrantes. A personagem não se adequa a essa estrutura de conforto e satisfação – tampouco o narrador, o que tornou possível a aproximação entre ambos, geradora da narrativa crítica empreendida no romance –, até porque sustenta a relação entre a criação artística e a necessidade, como se infere de sua afirmativa no sentido de que a “[...] disciplina do trabalho [...] requer estômago vazio para as manobras enfeitiçadoras da criação artística incisiva e fantasiosa, contundente e voraz, avassaladora e triunfal [...]” (VM, p. 175). O caráter inspirador da ausência pura é reconhecido por vários pensadores, dentre



eles Jacques Derrida (1995, p. 19-20), para quem a vacância constitui o objeto de toda a literatura, esclarecendo, contudo, que o “[...] seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada *em si* se determina ao perder-se [...]”, razão pela qual é “[...] a passagem à determinação da obra como disfarce da origem [...]”, sendo que esta origem “[...] só é possível e pensável debaixo do disfarce [...]”. Logo, ainda que esse filósofo trate da ausência como elemento motivador da escrita, esta não dá lugar a uma presença nem a uma origem, noções desconstruídas no conjunto de sua teoria. No exame mais aprofundado da questão, Jacques Derrida chega a citar Antonin Artaud como um dos “espíritos” conscientes dessa relação havida entre a ausência e a criação, o que motivou sua referência neste momento.

Com vistas a enfrentar a inadequação à realidade burguesa, “[...] para poder conviver com o dia-a-dia parisiense, cada vez mais traiçoeiro e nojento [...]” (VM, p. 96), o protagonista recorre ao uso do láudano, também utilizado para aguçar a atividade criativa, como ilustrado por sua própria fala: “[...] a minha imaginação caminha pelos labirintos do sonho, amparada pelo láudano que me libera das crises de angústia [...]” (VM, 29). Em verdade, o uso de drogas como artifício para estimular a criatividade tornou-se comum entre os artistas, sendo que na época de Antonin Artaud o recurso mais usado era o ópio e seus derivados.

O vício e suas tentativas de desintoxicação recebem destaque no “Canto III” da narrativa. Para tanto, é interessante observar como o narrador exercita as elaborações teóricas do dramaturgo francês e, no intuito de fugir de uma descrição objetiva e psicologizante, traz para a dramatização recursos imagéticos inspirados no sonho, na memória e na pintura. Diante disso, insistimos no ponto em que um dos elementos mais interessantes da narrativa sob análise consiste na forma como as críticas ao excesso da palavra e ao seu uso pelo ocidente são incorporadas no seu espaço de consagração, qual seja, a literatura.

A leitura no “Canto III”, portanto, deve ser mediada pela leitura que Antonin Artaud (2006) efetuou do quadro *As filhas de Loth*, de Lucas van den Leyden, no seu artigo “A encenação e a metafísica”, cuja citação parcial ora efetua:

[...] seu patético é visível mesmo de longe, impressiona o espírito com uma espécie de harmonia visual fulminante, ou seja, cuja acuidade age inteira e é apanhada num único olhar. Mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos [...] (ARTAUD, 2006, p. 31).

Pois bem; as cenas do sofrimento de Artaud em função da tentativa de desintoxicação, ocorrida em julho de 1935, impressiona o espírito antes mesmo que o raciocínio se debruce para compreender do que efetivamente se trata.

Já no início da cena o leitor depara-se com um narrador preocupado em restabelecer o contato com a personagem que, no entanto, está perdida num vazio insondável. Seu estado de prostração não possibilita qualquer estreitamento, pois todas as suas forças estão concentradas em suportar as dores causadas pelo processo de desintoxicação. Em face da impossibilidade de diálogo, ao narrador não há outra saída que adivinhar os acontecimentos a partir do olhar, efetuando uma descrição visual do quadro desenhado à sua frente, recorre à construção de “quadros verbais” (SANTIAGO, 1995b) que permitem ao leitor, tal como o visitante ao Museu do Louvre em frente do quadro de Lucas van den Leyden, perceber que algo está acontecendo. Assim descreve o “[...] fragmentado bloco de dor [...]” que é o corpo do protagonista: “[...] uma cabeça atordoada e insana se afunda no travesseiro molhado enquanto o resto do corpo, vestido por um pijama encharcado de suor, jaz sob os cobertores inúteis e encardidos, com todos os músculos sendo mordiscados por cães raivosos” (VM, p. 85). Uma legítima natureza-morta, apesar de um ser vivo integrar a composição, posto que ele já não dispõe de força vital que lhe imprima movimento, encontrando-se na dependência de uma força alheia a qual evoca, em desespero. A figura atormentada de Artaud, refletida no quadro, revela a intensidade do *pathos* que revestirá todo o canto. A angústia pela busca de ar, num movimento cadenciado de inspiração e expiração, dita os ritmos da narrativa e marca o compasso da agonia: “Inspiração, expiração, em ritmo de impaciência. Autocontrole. Exercício forçado. Inspiração, expiração, em ritmo de cansaço. Autocontrole. Força de vontade. Inspiração, expiração, em ritmo de vida nova [...]” (VM, p. 86). O narrador impõe a marcha (um, dois!) tal qual um capitão conduzindo uma tropa. O mesmo pulsar impõe-se ao leitor, que sente, por um lado, a apatia angustiante do protagonista, e por outro, o ritmo obstinado pelo resgate da vida imposto pelo narrador.

Em seguida, uma outra pintura constitui-se com a narrativa, uma outra natureza-morta ergue-se, desta feita constituída por objetos efetivamente inanimados: são os utensílios empregados no consumo do láudano. Uma natureza-morta na cama, composta por Artaud, outra natureza-morta ao lado, composta por utensílios; duas imagens que, em verdade, estão juntas e reunidas, uma o reflexo da outra, uma o duplo da outra. Fugindo do lugar comum do discurso condenatório das drogas, as duas imagens correlacionam-se, mostrando que são verso e anverso de uma mesma figura. Adiante a correlação entre elas fica mais explícita, quando o narrador afirma que elas contêm opostos que não se complementam, pois “[...] no

momento em que chega ao proscênio um deles, o outro foge para o fundo do palco e se esconde nos bastidores, e vice-versa: dor e alívio, veneno e saúde, prostração e êxtase, sofrimento e prazer [...]” (*VM*, p. 89).

Ainda na tentativa de fazer o protagonista resistir às dores do processo, o narrador insiste em recuperar o diálogo e, nesse intuito, recorre a elementos da infância da personagem para estimular-lhe a imaginação. A narrativa, então, retrocede no tempo e caminha para o ano de 1902, quando da morte dos dois irmãos gêmeos de Artaud e do momento em que fora acometido pela meningite. A casa foi revestida pelo luto e habitada pela dor, pela ausência e pelos fantasmas saídos da imaginação do pequeno Artaud. Esse tom soturno invade a narrativa, nessa terceira parte do “Canto III”:

Ficou só para você todo o espaço extra que não chegou a ser ocupado pelos dois irmãozinhos; só para você a empregada Ester, que não chegou a exercer a função para a qual fora contratada pelos pais. Você se tornou o reizinho-sol da nova casa. Dia e noite, Ester a te acompanhar pelos quartos vazios onde vagavam dois fantasmilhas encabulados e muitos, muitos espectros e almas penadas do além, e onde jaziam dois berços vazios, devidamente apartamentados e protegidos pelo cortinado de filó que teria resguardado os recém-nascidos dos mosquitos e pernilongos noturnos, Ester a compensar o alheamento dos pais na dor da perda e a esconder dos seus olhos a presença ausente dos parentes que surgiam à porta da casa e desapareciam na sala de visitas, em constantes vaivéns de pêsames, reservados aos adultos da família (*VM*, p. 89-90).

Será pelas brumas da memória que se estabelecerá a ambiguidade no texto, infirmada também pela dupla visão do menino acometido pela meningite. Assim, o vocábulo “luto”, por exemplo, deve ser tido como a dor da perda do objeto amoroso, vivenciada com a morte dos irmãos e com o processo de desintoxicação, e como a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “lutar”, ação perpetrada pelo protagonista nos dois momentos. De igual forma, a ambiguidade aponta a dupla face do vício, anteriormente refletida nas naturezas-mortas.

Na quarta parte do canto, o sonho será utilizado pelo narrador como elemento descritivo das circunstâncias do vício da personagem, criando um ambiente onírico que envolve o leitor e o leva a passear pelos mais variados ambientes. O primeiro ambiente elabora-se a partir do conjunto de representação dos trópicos que permearam o pensamento do Europeu em diversas épocas: a natureza exótica, o figurino exótico de seus habitantes, a preguiça dos povos tropicais, a vida edênica. Adiante o sonho reúne, numa mesma imagem, várias outras referências a regiões exóticas – para o Europeu – existentes nas regiões do norte da África e da Ásia, especialmente o Subcontinente Indiano e o Sudeste, notadamente aspectos religiosos, como os deuses egípcios e o hinduísmo. Ao final do sonho, a personagem

ouve a voz de Ester, a antiga babá, que vem eu seu socorro, da mesma forma como outrora outra Ester, a rainha de Assuero, foi em socorro dos judeus contra a ira de Amã.

Dando prosseguimento ao relato, o narrador conta-nos que, momentaneamente restabelecido do estado de prostração, Artaud escreve uma carta ao doutor Doupouy solicitando uma chance de internação para submeter-se à nova terapia desenvolvida pelo médico. A cronologia sofre uma interrupção para ser retomada três meses depois, quando o narrador reencontra o protagonista, após este ter abandonado a clínica de reabilitação, oportunidade em que ele narra o sofrimento vivenciado após ter despachado a carta endereçada ao doutor Doupouy naquela tarde de julho.

Para abarcar a angústia da situação, o narrador expõe o leitor a uma fragmentação do sujeito, circunstância por si só inquietante. A fragmentação tem início com a própria estratégia do relato, pois o narrador, apesar de iniciar narração em terceira pessoa, mantém-se tão próximo a Artaud que confunde o leitor quanto à titularidade da fala, até o momento em que não suporta e cede a palavra de uma vez por todas para o protagonista. Como se não bastasse, desdobra o sujeito do relato em um sujeito que experimenta a dor e em outro sujeito que simplesmente observa. Com isso, a cena tem início com quatro personagens, o narrador e Artaud, sentados diante do balon de rouge, e o Artaud sujeito da dor juntamente com o Artaud espectador, estes em julho de 1935, para encerrar com a junção de todos na fala final do protagonista.

A fragmentação das personagens em cena – inspirada na fragmentação do próprio sujeito moderno – denuncia a fragmentação da consciência do protagonista, às voltas com as consequências da abstinência voluntária e desassistida. Em sua tentativa de manter o controle sobre sua consciência, ele recorre à imaginação de uma “[...] tela-espelho cheia de rabiscos sucessivos [...]” (*VM*, p. 99), tentando reproduzir na mente seu hábito de recorrer a desenhos para expressar imagens e sensações intraduzíveis somente pela palavra. Entretanto, a tentativa torna-se frustrada exatamente porque sua imaginação está comprometida pelo vício. A fala final da personagem, encaminhando o leitor para o encerramento da angústia, resume bem o seu estado:

Eis o modo como posso lhe descrever o exercício decepcionante da minha memória naquele dia e nos dias seguintes, e o fracasso da capacidade de fabulação que me atingia. A memória retinha apenas traços negros, verticais, isolados e sucessivos. Uma abstração desprovida de conteúdo dramático, desprovida da figura humana e das coisas, desprovida do jogo contrastante ou complementar de cores, de movimentos e de ruídos citadinos. Existia o cinza-claro, existia o denso e nítido garrancho do grafite do meu corpo que riscava a superfície da tela, existiam fundo e traço. O traço não chegava tampouco a compor a grafia de uma palavra. Sem

imagem e sem palavra, a minha consciência pairava no limbo como a matéria humana morta antes de ter atingido a luz do sol. (VM, p. 100).

Toda essa longa análise do “Canto III” tem por objetivo demonstrar o modo como Silviano Santiago, apropriando-se da escrita ensaística do intelectual francês selecionado como modelo, muniu seu narrador de estratégias que o permitem trazer para o romance a intensidade de momentos vivenciados pela personagem, sem ter a necessidade de recorrer às descrições e análise psicológicas excessivamente exploradas pela literatura do final do século XX – momento da elaboração da ficção. Mesmo no reino das palavras, pode-se privilegiar as imagens e permitir-lhes expressar sensações, cuja apreensão dispensam a interferência da razão.

O perfil do protagonista e sua proximidade com o narrador/escritor brasileiro ajudam a elucidar os motivos pelos quais Silviano Santiago selecionou especificamente esse intelectual francês como modelo. Contudo, toda a descrição promovida neste tópico não afasta a necessidade de adentrarmos na análise de sua produção teórica, o que fundamentará ainda mais a escolha do escritor.

### 3.2.3.2 Ruptura com o teatro realista

Batizadas em seu conjunto como Teatro da Crueldade, as propostas teatrais de Antonin Artaud são elaboradas num momento de questionamento e ruptura com o teatro de base realista, ainda atuante no início do séc. XX, que seguia uma obediência cega ao texto escrito, limitando-se a transformá-lo em atos na encenação. O filósofo Jacques Derrida, muito acionado neste trabalho, dedicou especial atenção para a análise da obra de Antonin Artaud e, num dos seus textos produzidos sobre o Teatro da Crueldade, assim esclarece o ambiente de seu surgimento: “A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tábua escrita por um Deus-Autor e único detentor da primeira palavra” (DERRIDA, 1995, p. 132).

O teatro realista promoveu uma interpretação literal da mimese aristotélica de modo a estender este conceito à exaustão, privilegiando a semelhança. A proposta realista de arte era reproduzir integralmente a realidade e, nesse sentido, o teatro seria uma verdadeira “fatia de vida”. Fazendo uso da estratégia cênica da quarta parede, o teatro realista buscava levar para o

palco o cotidiano das relações intersubjetivas, acontecimentos familiares ao espectador, proporcionando-lhe uma perfeita empatia, daí seu caráter de puro entretenimento. Em razão da pretensa representação literal do cotidiano, Jacques Derrida (1995) chega a afirmar que o Autor realista não criava nada, desde quando apenas reproduzia a realidade.

Para Bertolt Brecht, contemporâneo de Antonin Artaud e que também questionou o teatro realista e sua obediência ao texto, teria havido uma naturalização tão intensa da linguagem teatral que provocou uma desteatralização do teatro. Assim sendo, Antonin Artaud absorve o “espírito” da época e faz parte de uma geração de dramaturgos que buscou dissolver as diretrizes do teatro realista, destacando-se, entretanto, exatamente em função do caráter irruptivo de suas propostas.

Debruçando-se na análise da crítica artaudiana, podemos observar que um dos seus pontos reside no fato de o homem ocidental promover uma separação entre a cultura e a vida e, mais especificamente, entre o teatro e a vida. Como afirmado pelo próprio Antonin Artaud (2006, p. 4), ele protesta “contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer* a vida”. O homem teria racionalizado a vida, reduzido tudo a pensamento, o que o impede de perceber a “magia” da vida, daí porque levou essa correlação entre teatro e vida para o interior de sua própria vida, dramatizando-a. Toda essa concepção não implica na representação da vida pelo teatro, mas na irrupção da vida pelo teatro.

O texto ficcional explora bem a interface que Antonin Artaud estabelece entre o teatro e a vida, bem como o caráter castrador do cotidiano ao qual ele está submetido. Na narrativa, a realidade sufoca, convulsiona e asfixia o protagonista (*VM*, p. 29), motivo pelo qual ele afirma sua necessidade de sair de dentro de si, pois a vida carboniza sua vontade e esteriliza sua arte (*VM*, p. 27). As palavras da própria personagem evidenciam bem a apropriação da proposta pela ficção: “[...] captar no palco a revolução operada pelos cataclismos na natureza pode ser a forma que busco para dar sentido à minha vida, vale dizer, para chegar a uma *mise-en-scène* metafísica” (*VM*, p. 104).

Ao trazer para o interior da narrativa essa tensão entre a vida e a arte experimentada por Antonin Artaud, o narrador, mais uma vez, evita o “discurso verbal psicologizante” (SANTIAGO, 1995b) e, amparado na dramatização que o próprio dramaturgo fazia de sua vida, cria cenas reveladoras dessa intersecção, a exemplo do jantar no luxuoso apartamento do casal Mayer, oportunidade em que ele apanhou o pedaço de carne com as mãos e o cortou com os dentes porque, naquele momento, a língua francesa não dava conta de suas

necessidades (*VM*, “Canto I”, p. 35). Essa intersecção pode ser vista, também, no episódio em que ele, ao ser barrado na entrada a Exposição Colonial, começa a reivindicar pela gratuidade do espetáculo e contra o caráter comercial da arte (*VM*, “Canto II”, p. 74-75).

Nesse trabalho de apropriação do texto de Antonin Artaud pela escrita ficcional, o narrador recorre ao primado da imagem sobre a descrição textual objetiva e, para tanto, vale-se do cinema mudo e da criação de “quadros verbais”, conforme foi demonstrado na subseção imediatamente anterior.

Especificamente com relação ao uso do cinema mudo, o narrador parte da defasagem entre a imagem e a palavra para propor uma fragmentação no modo de ver e de apreender a realidade parisiense (SANTIAGO, 1995b), apontando, também, para o modo de desenvolvimento da narrativa. Em assim procedendo, ele anuncia que a apreensão e compreensão da realidade e da narrativa modernas só são possíveis através da fragmentação do discurso, visto que o discurso linear anteriormente consagrado não comporta a multiplicidade moderna.

Valendo-se desses referenciais, o narrador dramatiza as experiências vivenciadas pelo protagonista à saída da sala de cinema, após ficar, por um tempo, submetido à defasagem na percepção imposta pelo filme mudo, o que aguça seus sentidos e confere-lhe outros mecanismos de apreensão do real. Nesses momentos, a personagem exercita seu trabalho de pesquisa por formas de arte que lhe permitissem recuperar a magia da vida. O contato que se estabelece com a cidade de Paris a cada saída da sala de cinema corresponde a uma experiência inaugural, uma experiência em diferença, uma repetição em “diferença”, que possibilita a constituição de novas propostas artísticas, como ilustra o excerto abaixo:

À saída do cinema, no Quartier Latin, parece que estou enxergando pela primeira vez esta cidade que conheço de cor e salteado por ter caminhado pelas suas ruas desde os primeiros meses de 1920; pela primeira vez estou vendo as pessoas que caminham em direção oposta à minha, trocando gestos de reconhecimento e palavras de simpatia, e, se presto bem atenção, me parecem familiares; pela primeira vez estou olhando para todas as varandas e salões dos cafés onde os fregueses sentados seguem os rituais da sede e da fome, da satisfação e da conversa fiada, enfim da vaidade pública, e estou olhando ainda para as várias vitrinas das lojas que me circundam e me oferecem produtos, enquanto estranho que de tempos em tempos, cronometradas pelo ponteiro dos minutos, manadas de seres humanos saem do fundo da terra pulando degraus e passam por debaixo de um arco decorado de maneira afrescalhada, onde brilha a rubrica suspeita da palavra *Métropolitain*, escrita no estilo art-nouveau. (*VM*, p. 28)

A sensação descrita pela personagem equipara-se àquela sentida por um suposto homem das cavernas subitamente atirado nas ruas de Paris, sem qualquer esclarecimento

prévio. O homem das cavernas, no caso, corresponde ao artista que se desvencilha dessa cultura exterior à vida e passa a elaborar outros referenciais, como mais adiante a mesma página vai mostrar nesta passagem:

A cidade de Paris, que me circundava e me era exterior, emitia sinais de apelo à curiosidade embasbacada do artista que deixei de ser porque quis deixar de ser, e assumia a condição da realidade do novo homem das cavernas em que por vontade própria me transformara. (*VM*, p. 28)

Por outro lado, o trecho constitui uma remissão ao mito da caverna, cuja referência mais explícita constata-se já na primeira página do “Canto I”, nos seguintes termos: “[...] como um selvagem, vivera horas numa caverna de signos e agora, no momento em que transpunha a porta da sala de projeção e ganhava a rua em plena luz do dia, era tomado pela excitação e alegria” (*VM*, p. 25). Cada novo exercício de entrada e saída do cinema mudo permite-lhe apreender uma Paris diferente, despertando-lhe outras instâncias de percepção do mundo e constituindo-lhe num novo artista, que valoriza o ato de olhar como se o fizesse sempre pela primeira vez.

Viver cada experiência com a sensação da primeira vez, como se não houvesse representação, mas apenas repetição em diferença: é exatamente essa a sensação que Antonin Artaud pretende levar para o seu teatro, no intuito de elidir a alcance da representação teatral. Para tanto, torna-se imprescindível a construção de uma linguagem que permita a materialização da coisa em si, elidindo a mediação desta com a palavra, aspecto da proposta artaudiana abordada na subseção seguinte.

### 3.2.3.3 Excesso de texto e a linguagem

O teatro dramático que se fecha no séc. XIX é o teatro do mesmo, na medida em que, trabalhando no estrato psíquico familiar, tende a ser um teatro que leva a empatia, a identificação, suscitando a repetição do mesmo enquanto determinados padrões estabelecidos. Como consequência disso, a temática do teatro ocidental tem um caráter psicológico, que traz para a cena o cotidiano das relações intersubjetivas, situação fortemente criticada por Antonin Artaud (2006, p. 41), como se infere da transcrição: “[...] quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e



psicológica, coisas de que o nosso teatro contemporâneo está repleto?”. No romance, o trecho que se segue mostra a questão do texto e do caráter psicológico do teatro ocidental:

Sei – continua, entusiasmante – que a linguagem dos gestos e atitudes, das palavras que vibram sonoramente pelo apelo à sua casca, ou seja, por aquilo que lhes é exterior, sei que a dança, que a música dos corpos e dos sons é menos capaz do que a linguagem verbal de delinear e esclarecer o perfil psicológico do personagem, de narrar os pensamentos humanos de um personagem, de expor os estados de consciência claros e precisos dos cidadãos. Mas quem disse que o teatro foi feito para delinear e esclarecer perfis psicológicos de personagens? ou para trazer a solução de conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica? Eis o equívoco do teatro que se faz hoje por aqui. (VM, p. 108)

A justaposição dos dois trechos transcritos, o primeiro oriundo de *O teatro e seu duplo* e o segundo de *Viagem ao México*, demonstra o processo de repetição promovido por Silviano Santiago quanto às propostas de Antonin Artaud, o que se verifica em vários outros momentos do romance. O escritor vale-se da repetição para questionar se o romance, inicialmente construído como espaço propício para explorar conflitos individuais, ainda atinge sua finalidade precípua dentro da atual configuração da sociedade moderna. No mesmo ato questiona a palavra, suas restrições e limitações conferidas pelo uso comum, refletindo se ela ainda constitui meio capaz de revelar a subjetividade do ser humano, suas inquietações, sensações e sentimentos. A narrativa cria um momento e um espaço para, aproveitando o ensejo da virada do milênio (já que o romance foi escrito em 1995), infirmar a necessidade de buscar uma outra linguagem ou forma de expressão que melhor atenda às necessidades do homem.

Todos esses questionamentos, feitos por Antonin Artaud em sua época, são reativados pelo romance. Em contraposição ao teatro do mesmo, o dramaturgo francês apresenta uma proposta teatral que persegue uma linguagem própria, partindo do pressuposto de que o teatro deve ter uma ação violenta e imediata, circunstância suprimida pelo teatro ocidental. Sua concepção teatral inspira-se no teatro oriental e no teatro de Bali, com o qual teve contato em 1931, um ano antes de publicar o primeiro Manifesto da Crueldade. Estes últimos seriam exemplares do teatro puro porque tudo “[...] só existe por seu grau de objetivação *em cena* [...]” e “[...] os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais [...]” (ARTAUD, 2006, p. 56). Utiliza-se de uma linguagem baseada em signos e não em palavras, que atinge o espectador intuitivamente, com força suficiente para tornar desnecessário o uso da palavra.

O contato de Artaud com o teatro de Bali e as influências sofridas pelo teatro oriental são dramatizadas no “Canto II”, do romance. Na oportunidade, o narrador sobrepõe duas experiências significativas para o protagonista, consistentes na visita feita à Exposição

Colonial em 1931 e uma visita feita a outra Exposição Colonial em Marselha no ano 1922. O canto incorpora o texto do dramaturgo “Sobre o teatro de Bali”, publicado em *O teatro e seu duplo*, cuja citação parcial faz-se necessária:

[...] A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade emana desse espetáculo dirigido com uma minúcia e uma consciência perturbadoras. E as correspondências mais imperiosas difundem-se continuamente da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade, do gesto de uma personagem à evocação dos movimentos de uma planta através do grito de um instrumento. [...] (ARTAUD, 2006, p. 58)

As sensações descritas por Antonin Artaud no ensaio são dramatizadas no texto ficcional no momento em que narra, concomitantemente, a visita à exposição em 1931 e a rememoração daquela realizada no ano de 1922, permitindo que as sensações sentidas pelo protagonista sejam potencializadas pela memória:

A braçadas, nariz e orelhas de Artaud abrem espaço na multidão compacta e anárquica que se amontoa na frente dos pavilhões; nariz e orelhas atizam os dois olhos curiosos, esquentam o coração combalido, bombeiam o sangue por veias e artérias, fervem o espírito ultimamente acuado pelos amigos e companheiros de letras, conduzem certos os seus passos trôpegos, carregam, empurram, transportam o corpo suado e sôfrego que vai se vestindo, se colorindo de entusiasmantas reminiscências marselhesas que permaneceram recalçadas na memória provinciana por todos estes anos parisienses de surrealismo, teatro burguês e cinema comercial. (VM, p. 72)

Na mesma proporção em que Artaud se aproxima do local de encenação do teatro de Bali as sensações experimentadas são intensificadas. Essas ocorrem porque os sentidos (audição e olfato, principalmente) acionam a memória e recobram a experiência vivenciada na primeira exposição em Marselha, antes de o surrealismo, o teatro burguês e o cinema comercial ofuscarem os seus sentidos. O contato com o teatro de Bali passa, portanto, a ser narrado no canto e, mais adiante, a ser descrito nos mínimos detalhes, momento em que novamente se instala o processo de reescrita e dramatização do texto ensaístico de Antonin Artaud. Apesar de serem longos os excertos, o contraste no presente trabalho afigura-se produtivo:

É notável que a primeira das pequenas peças que compõem o espetáculo, e que nos faz assistir às admoestações de um pai à filha que se insurge contra as tradições, comece com a entrada em cena de fantasmas ou, se quiserem, que as personagens, homens e mulheres, que servirão ao desenvolvimento de um tema dramático mas familiar, sejam mostradas primeiro em seu estado espectral de personagens, sejam vistas sob o ângulo de alucinação, próprio de toda personagem teatral, antes de se permitir que as situações dessa espécie de esquete simbólico evoluam. Aqui, aliás, as situações são apenas um pretexto. O drama não evolui entre sentimentos mas

entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas. Em suma, os balineses realizam, com o maior rigor, a idéia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação *em cena*. Demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor cujo poder de criação *elimina as palavras*. Os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. Só lhes dá vida é o desenvolvimento complicado de todos os artifícios cênicos que impõem a nosso espírito como que a idéia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz. (ARTAUD, 2006, p. 55-56)

O ensaio desenrola-se abordando outros aspectos do teatro balinês. De igual modo, no texto ficcional encontramos o narrador transcrevendo as palavras de Artaud que abordam a encenação do teatro de Bali e apontam os elementos posteriormente incorporados pela sua proposta teatral: a presença de múltiplos elementos cênicos, a exemplo da cortina que, por si só, sensibiliza o espectador; a música, a iluminação, o jogo de luz e sombras, as máscaras, o figurino e a dança são considerados elementos teatrais e não meros instrumentos de suporte para a veiculação da palavra; a composição da cena teatral exige o conjunto de vários elementos; a cena teatral cria um outro espaço; os atores só surgem quando a cena teatral já está formada; a palavra não tem espaço nessa cena teatral por ser totalmente desnecessária; o inconsciente age com liberdade; a plateia faz parte do espetáculo. Porque o narrador cede a palavra ao protagonista, transcrevendo toda a sua fala, a narrativa dá-se em primeira pessoa, permitindo uma aproximação ainda maior entre o conteúdo narrado e o leitor.

Ocorre que esses elementos de composição da proposta teatral de Antonin Artaud não são simplesmente apontados na narrativa, de modo objetivo e racional. Ao contrário, a fala do protagonista constrói, perante os olhos do leitor, toda a cena teatral, levando-o para um outro espaço e um outro tempo:

Como uma serpente que se enrosca nos anéis do próprio corpo, abre-se a cortina vermelha do palco onde predominam os tons dourados. Pouco a pouco, vão se escondendo da vista dos espectadores os magníficos dragões nela bordados a fio de ouro cujos olhos hipnotizaram a platéia durante o intervalo das sessões. Mas logo os dragões se reencarnam em madeira dourada e negra na base dos diferentes instrumentos musicais que repousam no palco ao lado dos músicos imóveis. Os refletores, que antes iluminavam de maneira neutra a cortina, ganham intensidade e enchem de luz e cores o palco, os objetos e os instrumentistas; acentuam-nos com luz viva e multicolorida, criando um ambiente harmônico onde sombras negras avançam inesperada e gradativamente e, daí a pouco, criam um espaço que lhes é próprio e que contrasta em vigor e periculosidade com a luminosidade policrômica ambiente, deixando a cena teatral se revestir a priori por um simbolismo inesperado. (VM, p. 75-76)

Com a descrição o leitor é subtraído do espaço da leitura e levado para o interior da cena. A narrativa prossegue com a indicação de outros elementos que compõem o espetáculo

para, só então, surgirem as figuras do pai e da filha e o contexto referido por Antonin Artaud no excerto anteriormente transcrito:

Um pai. A sua filha. Uma família dividida. A comunidade em crise.

O pai, raivoso, passa descomposturas na filha que quer se distanciar dos valores da tradição, se distinguir dos antepassados pela revolta contra os padrões julgados por ela como regras coercitivas. O ancião não admite o questionamento das regras pelo desrespeito a elas. Parece-lhe fácil o estratagema – diz-lhe com gestos que acentuam, pelo gracejo, o ridículo da situação existencial. A rebeldia é algo que vai ser abandonado no primeiro momento em que as forças divergentes precisarem se unir. No tempo e no espaço do mundo atual, sintonizar-se pelo desvio à tradição parece significar aos olhos do ancião que o espírito do grupo comunitário apenas entra num jogo de cabra-cega. O desequilíbrio. (*VM*, p. 76-77)

Não se trata de um tema individual que encontra paralelo no teatro burguês, com personagens psicologicamente elaboradas e que necessitam da palavra para expressar-se. O tema tem alcance coletivo, pois desenvolve o confronto entre duas gerações, entre a tradição e o novo. O pai representa a coletividade, ao passo em que a filha representa o desejo do individualismo (ARTAUD, 2006). Os elementos contidos na cena são reconhecidos e apreendidos por todo o público exatamente porque o conteúdo diz respeito ao homem total e tem caráter universal. A realização do Teatro de Bali seria a própria vida, a própria realidade; não haveria nele imitação da realidade.

Diante de dois paradigmas teatrais, Antonin Artaud posiciona-se contrário à ditadura do texto no teatro ocidental e procura deslocá-lo a partir de uma concepção cênica que propõe sua linguagem específica, composta de outros signos além da palavra. O teatro só poderá retomar sua própria força e seus próprios poderes de ação sobre a sensibilidade se for desenvolvida uma linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento (ARTAUD, 2006). Não há como recuperar esse efeito utilizando-se da linguagem adotada pelo teatro ocidental, motivo pelo qual essa linguagem teatral está circunscrita ao espaço cênico e sobre ele produz os seus efeitos.

A linguagem teatral seria uma linguagem concreta, física, mais voltada para os sentidos, pois “[...] os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (ARTAUD, 2006, p. 36). O texto demonstra que Artaud tem consciência da precariedade de toda e qualquer língua, desde quando nenhuma delas possibilita a comunicação completa, apresentando um limite, uma falha, “[...] um fracasso de comunicação [...]” (*VM*, p. 34). Diante disso, a linguagem teatral consiste em tudo o que ocupa a cena, que se exprime materialmente nela; dirige-se aos sentidos e permitiria uma poética do espaço, capaz de criar “[...] imagens materiais equivalentes às imagens das palavras [...]” (ARTAUD, 2006, p. 37).

Para alcançar essa linguagem são usados todos os meios: música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. Cada um desses meios possuiria uma poesia específica e pode promover outras poesias a partir das combinações. Esta linguagem expressar-se-ia através de signos, gestos e atitudes, sendo desnecessária a palavra, e emergiria da cena sem passar pelas palavras, pois “[...] o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada [...]” (ARTAUD, 2006, p. 40).

A linguagem teatral teria que ser ativa e anárquica – desde quando questiona a relação entre os objetos e suas significações e porque se origina de uma desordem próxima ao caos –, abandonando as delimitações existentes entre os sentimentos e as palavras. Inexistindo um pré-texto, ela partirá da encenação como um pós-texto, que deverá ser transcrito para permitir sua reprodução, inclusive dos elementos não verbais. Antonin Artaud deixa bem claro que essa linguagem teatral não se confunde com a improvisação e, ainda, não tem por intento suprimir a palavra do teatro, mas conferir-lhe outra destinação, fazê-la atuar no espaço cênico ao contrário de moldar o espaço cênico à sua tradução, como se fazia no teatro clássico.

A crítica à linguagem teatral decorre da concepção que o dramaturgo tem da linguagem verbal em geral, do uso que o Ocidente faz da língua e da palavra, sendo que esta última estaria ossificada, congelada, enfurnada em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita, circunstâncias que lhe acarretaram a perda de sua potência expressiva e sua relação com as coisas. Em razão disso, Antonin Artaud parte para uma tentativa de resgatar a “palavra” anterior às “palavras”, de retomar os primórdios da palavra, apesar de ter a consciência de que a palavra não consegue expressar todos os sentimentos. Propugna pela volta à origem etimológica da língua “[...] que, através de conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta” (ARTAUD, 2006, p. 118). Sua linguagem, portanto, “[...] parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada [...]” (ARTAUD, 2006, p. 129).

No interior do romance, por sua vez, ao invés de um discurso com configuração ensaística, o narrador prefere a construção de imagens, motivadas pela imaginação da personagem associada ao estado inspirado provocado pelo consumo do ópio, para encenar as concepções envolvendo a linguagem, acima resumidas (VM, p. 34-38). Novamente lança mão do artifício do cinema mudo para expressar a crítica lançada à linguagem em geral. A defasagem entre a imagem e a palavra verificada no cinema mudo possibilita a compreensão de que a linguagem dá-se em posteridade e na ausência da coisa em si mesma, conforme se depreende da fala do protagonista transcrita pelo narrador: “Para entender e nomear o que é qualquer imagem que não seja um objeto, teria de me valer de legendas, como as que existem

no fundo negro da tela do cinema e guiam o espectador na compreensão das imagens inesperadas de um filme mudo [...]” (VM, p. 32). Através dessas experiências com o cinema mudo vivenciadas no verão de 1935, o protagonista percebe que “[...] as palavras ditas em voz alta e à luz do dia deixaram de significar as coisas do modo como ele queria que elas significassem e tivessem significado para o ouvinte [...]” (VM, p. 34), denunciando o fracasso da linguagem verbal. Diante disso, parte à procura de uma linguagem que não só restabeleça a comunicação, mas que o possibilite possuir a coisa em si pela fala, que o possibilite expor sua visão de mundo, tal como demonstra esta passagem:

Artaud perguntou a mim antes, e continuará a me perguntar inúmeras vezes, se conheço as palavras que poderiam designar essas *coisas* que ele via nos sonhos e que vê, ao sair do escurinho do cinema, ali, diante dele, à luz do sol e em plena rua de Rennes, *coisas reais* que quer ter nas mãos a fim de possuí-las pela falta. Não as tinha, porque só depois de um esforço sobre-humano da memória é que conseguia dar a essas coisas os nomes da convenção. De nada vale o esforço da memória – conclui –, visto que o corpo ao final está exausto e desinteressado pela coisa. (VM, p. 34)

Pretende, também, que a linguagem não seja mera representação, mas uma irrupção da necessidade e, para isso, deveria ser despida do signo da arbitrariedade:

[...] Dito do lado de cá do balcão de zinco, café com leite e pão com manteiga poderia virar uma combinação inusitada e mirabolante de três sílabas, todas elas fricativas, sedentas e famintas, que explodiriam nos ouvidos do garçom e se irradiariam por músculos e tendões como a manifestação absoluta da sede e da fome matinais que eu experimentava. A força espiritual das palavras tinha de ser idêntica à necessidade física da sede e da fome. Seriam enunciadas com a intensidade do desejo e a entonação da ordem. (VM, p. 36)

Ainda para fugir da escrita ensaística e do discurso psicológico em torno das questões atinentes à linguagem, o narrador prioriza a *mise en scène*, promovendo uma descrição do comportamento de Artaud, que, em muitas oportunidades, traduzem quase que literalmente o conteúdo de suas propostas, como no trecho que se segue:

Te digo que a descrição de um corpo humano em palavras, em palavras que se adentram pelas partes erógenas do corpo, nomeando-as, me excita tanto quanto o prazer de tocar um corpo de carne e osso para seduzi-lo e penetrá-lo, ou ser penetrado por ele. A sexualidade ou passa pelos olhos e é palavra, ou passa pelos olhos fechados e pelo tato, e é corpo. Nunca é imagem, imaginação. Posso até usar a imagem para erotizar o outro que está ao meu lado, isso quando este outro não está querendo ser erotizado pelas minhas mãos. No relacionamento a dois, a imagem é um terceiro ausente e abstrato que pouco me motiva. Na solidão, masturbo-me com a ajuda de palavras concretas, de narrativas pornográficas que vão descrevendo situações obscenas da carne que deseja e que se oferece ao apetite do outro; no caso, a mim, leitor daquelas palavras (VM, p. 38)

Portanto, a passagem trata da possibilidade de comoção física pela palavra, da recuperação de seu poder de encantamento que torna manifesta a coisa em si, e do resgate da necessidade que, em algum momento, foi responsável pelo seu surgimento. Munida desse poder, o pronunciamento da palavra estabelece uma relação nova e incomum com a coisa, que afasta o recurso de qualquer imagem como mediadora. A apreensão da coisa dá-se a partir da nomeação.

A configuração dessa linguagem teatral serve de base para a elaboração do Teatro da Crueldade e ambos proporcionam um abalo nos alicerces da representação clássica, explicitado adiante.

#### 3.2.3.4 O teatro da crueldade e a representação

Em face da denúncia de esgotamento da cultura e da sociedade burguesa, da perda de força e poder do teatro e do rompimento da relação entre o teatro e a vida, o Teatro da Crueldade constitui-se num espaço de reconstrução e renascimento do homem.

Entretanto, considerando-se o fato de que Antonin Artaud questiona o alcance da linguagem, interessa-nos entender a noção do substantivo “crueldade” em suas proposições teóricas. Inicialmente, deve-se ter em mente que não se trata de crueldade física, mas de uma crueldade necessária, como explicitado em suas próprias palavras: “[...] uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico e turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter [...]” (ARTAUD, 2006, p. 119). A crueldade seria uma submissão à necessidade e não há crueldade sem consciência.

O Teatro da Crueldade, portanto, deve despertar nervos e coração, liberar forças que provoquem um conjunto de máquinas desejantes; deve abalar todas as representações e agir sobre o espectador – que não é apenas espectador, mas um dos elementos de composição desse teatro – de modo a não mais esquecer da experiência. Assim, tudo o que age é uma crueldade, sendo, o teatro, uma ação levada a extremo.

Se no texto ensaístico Antonin Artaud associa a crueldade no teatro à experiência de dor e transformação vivenciadas na peste, a escrita ficcional a relaciona ao sofrimento extraído do processo de desintoxicação. Para manter a estratégia de evitar o uso racional da

palavra e o excesso de objetividade na descrição, o narrador introduz o Teatro da Crueldade no “Canto III” da narrativa, mesmo canto usado para abordar os efeitos do consumo excessivo do láudano. Esse canto foi objeto de análise na subseção 3.2.3.1, oportunidade em que foi demonstrada a intensidade do *pathos* nele construído, bem como os recursos das imagens, da memória e do sonho usados na elaboração das cenas. Assim sendo, para tratar do Teatro da Crueldade o narrador apropria-se do mesmo tom patético empregado na descrição do vício, denunciando o estreitamento das duas vivências.

A exposição das nuances do Teatro da Crueldade desenvolve-se na última cena do “Canto III”, que se passa num café em Paris onde o narrador reencontra o protagonista. Ambos dão continuidade à conversa anteriormente mantida acerca das experiências vivenciadas durante o processo de desintoxicação deste último. Tão logo percebe a presença do narrador, Artaud inicia a fala num exercício claro de fluxo de consciência, mostrando sua tentativa de significar toda a recente vivência e correlacioná-la com o teatro. A fala expande-se num crescente até eclodir na perda de controle do volume de sua voz em momento coincidente com as conclusões às quais Artaud começa a alcançar em suas elaborações teóricas. Dá-se um momento de clímax, no qual o leitor é arrastado para o interior do Museu do Louvre, nos termos desta passagem:

[...] Limpar a cena teatral de palavras é torná-la tão enigmática quanto uma tela que nos puxa para o seu centro de gravidade, para nos fascinar e nos dominar, cortando de maneira brusca e definitiva a caminhada por uma das galerias do Louvre, interrompendo os nossos passos com tal força, que é a própria caminhada pela vida que se interrompe, abrindo uma cratera espiritual feita para a contemplação beata. Tudo pára e silencia. Pára e se silencia para que o espetáculo representado no palco da tela possa significar com contundência no palco do mundo, misturando harmoniosamente contempladores e objeto contemplado. (VM, p. 105)

O trecho dramatiza o instante em que o interesse de Artaud foi despertado para o quadro de Lucas van den Leyden, no Museu do Louvre. Com isso o narrador sugere ao leitor a entrega à força da narrativa que se descortina em sua frente e à descoberta que se apresentará logo em seguida, quando expostos os parâmetros do Teatro da Crueldade, cujo objeto nada mais é senão uma vida diferente da vida burguesa.

A compreensão do efeito ressuscitador do Teatro da Crueldade só foi possível em face da força, da ação, da crueldade do processo de desintoxicação, tendo sido esta a descoberta feita pelo protagonista, quando eleva a voz ao mundo. Eis o trecho esclarecedor da correlação:

Os seguidos processos de desintoxicação por que passei (e, em particular, o último) me deram a segurança do que apenas imaginava: o teatro se confunde com a



crueidade da ressurreição. Do profundo poço da dor, da falta de significado e de importância dos momentos esvaziados e ociosos da prostração na cama, é que foram saindo de maneira rebelde a certeza sobre as minhas teorias relativas a um novo teatro. Este se alicerçava na capacidade de o metteur-en-scène criar quadros vivos e multifacetados na moldura do palco. Não preciso de texto, não me deixo escravizar por ele, não quero encenar um outro texto a mais da tradição ocidental. Bastam algumas anotações sobre o drama da Conquista do México. Elas me servirão de guia, roteiro e lembrança. O teatro é a mise-en-scène da crueldade, e não se confunde ele, nunca, com o texto escrito por um autor e declamado por atores. (*VM*, p. 105)

Seguindo a orientação do dramaturgo, o narrador, apesar de valer-se do texto, não se deixa escravizar por ele, posto que cria quadros verbais na moldura da página que possam ser apreendidos pelo leitor pelo modo da pintura (SANTIAGO, 1995b) tal como orientado por Antonin Artaud (2006) ao abordar o quadro de Lucas van den Leyden. Com isso, manifesta o desejo de não se inserir como um simples texto da tradição ocidental, mas como um texto que fala e manifesta a “diferença”.

O desenrolar do canto especifica os vários outros elementos que compõem a cena teatral da crueldade para, ao final, o conjunto teórico receber o seguinte resumo:

Todo o desenrolar do movimento de um espetáculo teatral já está in nuce numa cena isolada dele. E estará ainda no amálgama final de todas as cenas que a memória do espectador puder recuperar em jogos de superposição das várias cenas, apreendendo os imperceptíveis movimentos que conduzem de uma cena a outra. Vai-se o velho mundo da realidade, fica o novo mundo da fabulação artística. O palco representa o cataclismo do velho que relincha como um potro e do novo que procura domar o estertor pela violência. A cena teatral fala sempre dessa crueldade que é uma forma profunda de lucidez, um cego apetite de vida. Caos, Criação, Devir. Essas idéias maiores que o meu teatro desenvolveria servem para criar uma espécie de equação apaixonante entre Homem, Sociedade, Natureza e Objetos. (*VM*, p. 108)

Desta forma o narrador promove, ainda, mais uma reescrita dos textos ensaísticos de Antonin Artaud utilizando as mesmas estratégias tantas vezes referidas neste trabalho. Entretanto, a apropriação das propostas artaudianas pela narrativa dá-se também pelo exercício prático na construção das cenas, como também já demonstrado. Contudo, no intuito de demarcar com maior rigor o seu poder de ação direta, capaz de liberar forças e despertar nervos, convém nos determos numa das cenas envolvendo Artaud e Rosita, constante no “Canto XII”, pois principalmente nessas a linguagem retoma sua própria força e seus próprios poderes de ação sobre a sensibilidade.

Após o desgaste da relação mantida com Elías Nandino em razão do vício, Artaud vai morar num randevu na Colonia Buenos Aires, cuja proprietária era amiga de Luis Cardoza y Aragón. No local, dentre as inúmeras trabalhadoras, conhece Rosita, uma índia previamente orientada para seduzir o estrangeiro. A cena passa-se no quintal mal cuidado da casa, onde

fica o quarto de Artaud. No quintal são encontrados, ainda, um galinheiro e um cachorro buldogue preso à árvore e extremamente feio. Apenas Rosita dá atenção ao cachorro e ao hóspede nada ilustre. A partir desses elementos o narrador constrói uma cena quase bucólica, descrevendo o lento despertar de uma casa, apesar de o nervoso cocoricar de galos, contrastando com o tranquilo cacarejar de galinhas, denunciando a iminente sensualidade que se instalará de uma forma impactante:

Sob a copa da árvore, Rosita se sentava do lado de cá da clareira aberta pela fricção das patas do cachorro, do outro lado da bacia de comida, do mijo e do cocô do cão. Fazia pose de camponesa em bibelô germânico. Libertava da corrente o buldogue, trazia-o para perto de si num abraço aconchegante, e ficava conversando com ele, fazendo-lhe demorados carinhos na altura das marcas vermelhas deixadas pela coleira. Atada à árvore e encaracolada, a corrente ficava inútil pelo chão de terra batida. (VM, p. 331)

[...]

Rosita simula uma vida que teve como um ator simula uma vida que não teve. A fala da moça é naturalmente falsa, fala mansa e interminável de atriz de novela radiofônica, condenada ao solilóquio amoroso diante da figura embasbacada e silenciosa do macho emasculado pelos arabescos sonoros da sedução feminina. (Ibidem)

O clima de sensualidade imposto pela interação entre os corpos do cachorro e o de Rosita acentua-se pelo uso de consoantes fricativas verificado, principalmente, no segundo excerto, que embalam a narração impulsionando o desejo. A cena prossegue em curva ascendente, apesar da interrupção que antecipa a cena final do canto, culminando com a masturbação de Artaud.

A narrativa desconcerta o leitor e atinge o conjunto de suas máquinas desejantes, em que pese apenas concentrar o foco narrativo nos corpos das personagens e nos desejos, nas necessidades e nos excrementos desses corpos, sem dedicar-se às questões psicológicas que envolvem cada um deles. A simples *performance* torna-se suficiente para imprimir sensações e emoções, rejeitando a mediação de qualquer outra estratégia comunicativa. O mesmo efeito verifica-se na cena final do canto, na qual Rosita assume o controle do randevu e termina com a morte do buldogue.

Assim sendo, uma proposta teatral que ataca as bases do teatro realista e a linguagem, bem como promove uma ação cruel direta sobre o espectador, por si só abala o estatuto da representação consagrado no Ocidente. Como se não bastasse, Antonin Artaud propõe, explicitamente, fazer do teatro a própria vida e eliminar a idéia de representação da vida pelo teatro, e, para tanto, tenta alcançar uma linguagem que apresente a coisa em si, não uma

representação dela. Tais circunstâncias também justificam o interesse de Silviano Santiago em eleger Antonin Artaud como personagem, já que as linhas teóricas acolhidas pelo primeiro atingem, de igual modo, o estatuto da representação.

Refletindo sobre a função representativa da proposta de Antonin Artaud, Tzvetan Todorov (1979) destaca que, para o dramaturgo, o teatro era linguagem, só que não a linguagem verbal do cotidiano, mas uma linguagem *simbólica*. Por sua natureza, essa linguagem não está separada daquilo em que se torna (o símbolo), bem como não parte de símbolos pré-estabelecidos, criando-se a partir da necessidade. Ela apresenta como característica a multiplicidade dos significantes (música, dança, pantomima, etc.), que se combinam para compor uma unidade, na qual cada significante perde sua característica própria para adquirir uma nova. Já quanto aos significados, são de ordem metafísica, pois se referem a coisas da inteligência, sentimentos, estados de espírito, idéias metafísicas.

A relação entre o significado e o significante na linguagem simbólica, diferentemente do que acontece na linguagem verbal, não é arbitrária, sendo determinada pela analogia e pela contiguidade. Como expresso por Michel Foucault (1999, p. 60), o teatro de Antonin Artaud “[...] remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI”.

As palavras de Todorov e Foucault permitem concluir que Antonin Artaud buscava uma forma de linguagem que mais o aproximasse da “coisa”, no intuito de elidir qualquer relação entre a percepção e o real. Para tanto, retoma concepções de linguagem mais antigas na história do pensamento ocidental.

A tentativa de elisão da representação também foi analisada por Jacques Derrida (1995, p. 152), para quem: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação [...]”. Nesse sentido, a cena no Teatro da Crueldade não é representação no sentido de que não repetirá no presente nenhum texto que lhe seja prévio, anterior, construído fora do espaço cênico; ela é produtora de um espaço no qual a cena constrói-se, utilizando-o totalmente, inclusive em seu “interior”. A proposição teatral artaudiana, portanto, tem por meta o “[...] fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado [...]” (DERRIDA, 1995, p. 158). Por esse motivo, o regresso à representação original implica na não utilização de uma linguagem que não seja gerada na própria cena.

Antonin Artaud opunha-se, ainda, à idéia de repetição, pois ela “[...] separa de si próprio a força, a presença, a vida [...]” (DERRIDA, 1995, p. 170). A repetição leva à morte do signo, que uma vez empregado só age no momento de sua utilização, razão por que se dá lugar à diferença pura, mais uma vez sendo oportuna a transcrição do pensamento do filósofo francês, no ponto em tela:

[...] a representação teatral acabou, não deixa atrás de si, por de trás da sua atualidade, nenhum vestígio, nenhum objeto para levar. Não é nem livro nem obra, mas uma energia e neste sentido é a única arte da vida. [...] Neste sentido o teatro da crueldade seria a arte da diferença e do gasto sem economia, sem reserva, sem retorno, sem história. Presença pura como diferença pura [...] (DERRIDA, 1995, p. 172)

A repetição acima referida trata da repetição do mesmo verificada no espaço da representação, que diverge naquela repetição em “diferença” proposta por Gilles Deleuze (2006a) e invocada como sustentação teórica deste trabalho (Capítulo 2). Exatamente por considerar a diferença entre “representação” e “repetição”, Gilles Deleuze distingue o “teatro da representação”, baseado na dialética hegeliana e que “[...] representa conceitos em vez de dramatizar Idéias [...]” (DELEUZE, 2006a, p. 31), do “teatro da repetição”, cuja configuração pode ser extraída da transcrição que se segue:

[...] No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível”. (DELEUZE, 2006a, p. 31)

Por conseguinte, o cotejo entre a transcrição efetuada e as propostas teatrais que integram o conjunto do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud permite vislumbrar alguns pontos de intersecção, a exemplo da experimentação de forças puras atuando num espaço vazio, a ser preenchido no desenvolvimento da cena, na qual uma linguagem simbólica elabora-se em cada encenação, num constante devir. A encenação teatral, nesse caso, compreende uma repetição que “[...] se tece de um ponto notável a outro, compreendendo em si as diferenças [...]” (DELEUZE, 2006a, p. 31).

Os elementos constituintes do Teatro da Crueldade acionados na presente subsecção permitem-nos observar que ele deve ser compreendido como um movimento de consagração da “diferença” pelo teatro, o que, mais uma vez, justifica o interesse manifestado por Silvano Santiago em eleger Antonin Artaud como personagem de seu romance.

Ademais, deve-se observar que, segundo o ensaio “O teatro da crueldade (segundo manifesto)” (ARTAUD, 2006), o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade seria “A conquista do México” justamente porque oportunizaria o questionamento do processo de colonização e da suposta superioridade da Europa, além de confrontar o cristianismo e sua relação com as religiões pagãs, todos temas caros ao escritor.

Por isso, o conteúdo do projeto teatral de Antonin Artaud gerou a oportunidade para que a escrita ficcional reunisse, num mesmo espaço, um conteúdo mítico e religioso de culturas distintas, como as culturas asteca, hindu, de base cristã e de matriz africana. Essa reunião demonstra a necessidade de convívio concomitante de todas as matrizes culturais, sem qualquer hierarquia entre elas.

Veja-se, por exemplo, que a descrição do espetáculo de *A conquista do México*, promovida no “Canto VI”, é mediada pelo deus hindu Ganesha. O narrador apropria-se da imagem do *S. S. Albertville* singrando o rio Escalda em direção ao mar e relaciona-a ao deus hindu detentor do poder de remover os obstáculos, de abrir os caminhos para o começo das coisas (VM, p. 165). A viagem tem para Artaud um caráter de re-começo e a encenação do espetáculo no solo mexicano agrega esse propósito. Segundo o protagonista, a encenação do espetáculo ao ar livre, a dramatização pública do passado primitivo do México junto às ruínas de cidade de Tenochtitlan, ampliaria as possibilidades de futuro para o povo mexicano. Portanto, tal qual o deus Ganesha, o teatro remove os obstáculos que impedem o desenvolvimento do homem.

Já dentre os diversos temas cristãos citados, merece realce o episódio de Ló e suas filhas porque nos direciona para a compreensão de tudo o que Silvano Santiago nos diz, a partir da incorporação das noções teóricas de Jacques Derrida e Gilles Deleuze, sobre o caráter transgressor do reconhecimento da dependência cultural pelo texto produzido à margem do discurso etnocêntrico. A inserção do episódio de Ló na escrita ficcional denuncia explicitamente o movimento de repetição em “diferença” que atinge a tudo, indistintamente, provocando séries internas de diferenciação. Como terceira leitura do episódio bíblico, o texto ficcional dá-nos, a um só tempo, a leitura que Antonin Artaud e Lucas van den Leyden fazem justamente desse episódio, suplementando-as ao usá-lo como metáfora de uma premonição catastrófica do protagonista em relação à Europa, como se infere da seguinte transcrição:

Como num filme, as frágeis caravelas que se afundavam ao fundo do quadro eram sobrepostas pela imagem atual de um possante navio a vapor que saía de uma paisagem européia moderna, sob as bênçãos dos braços gigantes e mecânicos de guindastes, perfilados às margens do cais que nem uma tropa de gigantes sobre as ordens de uma divindade extraterrena. (VM, p. 115)

Assim como no episódio bíblico, ao mesmo tempo em que a cidade (Europa) é destruída por alguma divindade insatisfeita com os excessos provocados pelo ser humano, um homem (na Bíblia, Ló; no romance, Artaud) salva-se da destruição juntamente com duas mulheres para darem origem a dois novos povos, possibilitando a continuidade da linhagem. Entretanto, ao contrário do episódio bíblico, no romance a extinção do homem será efetivada, pois não há sinal de continuidade de linhagem já que a solidão dos sobreviventes dá lugar à esterilidade dos dias futuros.

Para acentuar mais ainda a multiplicidade de possibilidades de séries diferenciais, a narrativa apresenta uma quarta leitura do episódio, associando a fuga de Ló à saída que os Judeus fazem da Europa em face da expansão do nazismo, conforme se observa desse trecho do “Canto V”:

Dirige-se o Anjo a Ló e lhe diz: Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas, que aqui se encontram, para que não pereças no castigo imposto à cidade. O Senhor fará chover enxofre e fogo e da terra subirá, como de uma fornalha, chamas e fumaça. E a mulher de Ló olhou para trás e se converteu numa estátua de sal. Os judeus não podem ter a curiosidade que toma conta da mulher de Ló. Estátua de sal a contemplar o cataclismo que arrasa a cidade em virtude da fúria voluntariosa da divindade. Zoar é a terra que acolhe Ló e as duas filhas. Fica o pai sem a mulher; ficam as filhas virgens sem os noivos. Como se dará a descendência dessa gente? A culpa que atizou a ira divina é a mesma culpa que ela receita para a perpetuação do grupo. (*VM*, p. 161)

Na cena em sua integralidade o narrador aproxima a narrativa bíblica à mitologia grega, invocando o poeta Píndaro e suas palavras sobre as Erínias, figuras que personificam a vingança. A correlação das duas narrativas no texto ficcional remete ao caráter dúbio da culpa e do pecado, pois no mesmo momento em que provocam uma punição pelo crime – no caso da transcrição, o abandono da terra natal – asseguram perpetuação da linhagem. Surgem outras duas referências a Ló no romance, uma associada à fuga de Artaud da decadência europeia (*VM*, p. 247) e outra ao caráter dúbio da embriaguez (*VM*, p. 317).

Entretanto, é a partir do momento em que a personagem deixa o solo europeu que as forças de bases culturais distintas da matriz greco-romana atuam de modo mais contundente na narrativa, a exemplo da remissão a Ganesha no “Canto VI” já explicitada. Veja-se que toda a segunda parte do romance, a qual o “Canto VI” integra, consiste num momento de passagem, no sentido literal, pois aborda o transcurso da viagem entre a Europa e o Novo Mundo, e no sentido simbólico, desde quando Artaud expõe-se a outras e diferentes fontes de cultura.

Nesse sentido, para dar continuidade ao breve elenco das distintas matrizes culturais citadas no romance, não se pode esquecer a referência à própria cultura pré-colombiana. No mesmo canto citado, o narrador invoca a Lei do Centro e a religião de Quetzalcóatl para ilustrar que o pensamento de Artaud organiza-se abolindo a fragmentação dos contrários e consagrando a ambiguidade acolhida pela teosofia pré-colombiana, a qual o narrador concede uma atenção no final do canto.

A incidência do poderes do mito e das religiões pagãs evidencia-se muito mais no “Canto VIII”, no momento em que Artaud tenta compreender a sensualidade do povo cubano. Naquele instante, tenta mediar a apreensão da cena inusitada pelo ritual de honra a Pã, deus que seduz pela sua música, elemento constituinte de sua cultura. Entretanto, o narrador apressa-se em esclarecer que não são as forças de Pã que ali operam, mas as de Exu, orixá africano que possibilita a comunicação entre os mundos material e espiritual, também conhecido por sua sensualidade e fertilidade. O trecho que se segue demonstra a assertiva: “Que tolinho você é, Artaud. Nem de longe você desconfia de que já está sendo enredado pelas picardias de Exu – escondo dele esse comentário, deixando-o às voltas com as explicações em que evoca o deus Pã e Pompéia” (VM, p. 219).

Tudo o quanto aqui explicitado nessa subseção teve por finalidade elucidar que a assunção da inevitabilidade da dependência cultural por Silviano Santiago na escrita ficcional *sob examem* teve como operador as noções teóricas ventiladas no capítulo anterior. A despeito disso, o escritor incorpora as acepções teóricas na própria escrita ficcional, assumindo também a “diferença”, como será objeto de análise na seção seguinte.

### 3.3 AS MARCAS DEIXADAS PELO CAMINHO

O capítulo 2 demonstra que Silviano Santiago acolhe as teorias desconstrutoras derridianas e de inversão do platonismo deleuzianas e, nesse sentido, não apenas denuncia e inverte o caráter hierarquizador ao qual a “diferença” esteve submetida ao longo de uma tradição etnocêntrica, como opera um deslocamento positivo, afirmando-a enquanto potência primeira (MORICONI, 1997). Por essa razão, ao admitir a “diferença” na obra ficcional o escritor faz uso de uma estratégia afirmativa em contraposição à oposição binária de sustentação do conceito, fundadora da metafísica ocidental.

Assim sendo, promovido um percurso em alguns aspectos da tradição europeia assimilados por Silviano Santiago no romance *Viagem ao México*, ainda que tal assimilação já tenha sido operada de forma transgressora e, por isso, em “diferença”, resta-nos, agora, examinar os modos como a “diferença” foi assumida no mesmo ato de escrita.

Desta forma, a aceitação da “diferença” pode ser constatada desde o “Exórdio” do romance, quando o narrador afirma a necessidade em transmutar-se em monstro para imprimir a narrativa: “Para escrever este livro, invento-me monstro, da maneira como só os navegantes sabem inventá-lo durante o transcorrer da viagem da descoberta” (*VM*, p. 11).

O monstro é, antes de mais nada, a diferença. Os aportes teóricos invocados no Capítulo 2 mostram o caráter monstruoso da “diferença”, além de sua desqualificação pela metafísica etnocêntrica. Por isso, as propostas de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze evidenciam a relação entre a monstruosidade e a “diferença” e limpam-na da carga negativa até então atribuída. As reflexões de Michel Foucault, por sua vez, no exato instante em que evidenciam essa relação, trazem ao lume os diversos artifícios sociais para impor o controle sobre a monstruosidade, utilizando-se para tanto, inclusive, dos discursos clínicos e jurídicos.

Inventar-se monstro para empreender a narrativa consiste numa estratégia não só necessária, mas essencial para o narrador. A essencialidade decorre, num primeiro momento, do fato de o narrador possuir a “diferença”. Em se tratando de um escritor brasileiro, localizado na margem do mundo etnocêntrico, o narrador – representação do intelectual latino-americano e do próprio Silviano Santiago – assimila a monstruosidade na forma de traço constitutivo de sua identidade.

A necessidade de inventar-se monstro deriva, ainda, do contato com o outro, com o desconhecido e com a diferença. Veja-se que, no ponto em destaque, o narrador faz referência aos marinheiros do projeto expansionista europeu, os quais, diante do vazio criado pelo desconhecido, criavam monstros que preenchiam esse espaço, servindo como verdadeiros mediadores. O medo cria o monstro e ambos impelem a audácia e a coragem ao enfrentamento do monstro, numa relação em espiral. Um é a interface do outro; caminham juntos e quando um está no proscênio, o outro aguarda na coxia e, nesse velar-se e desvelar-se, promovem o caminhar do homem pelo desconhecido.

Ademais, não se trata de um outro qualquer, mas de Antonin Artaud, intelectual que encarnou a “diferença” no seio da tradicional cultura burguesa na França do início do séc. XX, circunstância que potencializa o contato com a “diferença”. Desta maneira, o diálogo estabelecido com o protagonista exige do narrador sua transfiguração em monstro – viável



apenas em face da admissão de sua própria “diferença” –, sem a qual a narrativa não se torna possível.

Por outro lado, esse monstro constitui uma metáfora do processo criativo, no qual o escritor inventa-se em outro(s) ser(es) e cria uma realidade diversa daquela na qual está submetido. Então, transmutar-se em monstro, nesses termos, compreende assumir as rédeas da criação e possibilitar que a “diferença” produza seus efeitos na escrita. Tal se infere da seguinte transcrição:

[...] A monstrosidade é a forma que tenho de assegurar o medo de que ele, como monstro que está no fim do mar, tem direito de moradia no meu corpo e cérebro, de que não precisa de permissão para carcomer a minha sensibilidade no cotidiano rarefeito das emoções imprevisíveis; ela é o modo de tranquilizar a minha insanidade algébrica, que me leva a lidar ficcionalmente com quem não conheço e cujas intenções apenas adivinho no claro-escuro do tatear às cegas; ela é a maneira de me proporcionar o exercício corajoso da liberdade [...] (VM, p. 14-15)

Vê-se, portanto, que a monstrosidade consiste na estratégia do escritor para enfrentar todo o campo do desconhecido que a escrita proporciona-lhe, desde o contato com personagens que ele passa a criar e a pôr em ação na narrativa, até aqueles limites da escrita que lhe escapam exatamente por fazer uso de um sistema linguístico, cujo controle total não possui. Só se transmutando em monstro é possível enfrentar o monstro criado pelo medo, e o primeiro sobe às costas do segundo, como uma montanha sobre outra montanha, para, de lá, apreciar o horizonte do mundo desconhecido (VM, p. 16).

O monstro é criado a partir da coragem e do medo. Para combater o monstro gerado pelo medo, a coragem deve ser detentora de uma monstrosidade maior e mais forte e o fato de combater o monstro potencializa ainda mais sua força. Esse monstro é o transgressor que derruba as barreiras e não se sujeita às convenções familiares ou sociais, no que se aproxima da assertiva de monstro construída por Foucault, motivo por que o narrador prefere outras convenções diferentes daquelas consagradas pela sociedade burguesa, chegando, inclusive, a criticá-la, tal como o faz o protagonista. Essa rejeição aos valores burgueses e esse viés crítico das duas personagens em relação à modernidade e à sociedade burguesa dela oriunda, dentre outros fatores já referidos, permitem a equiparação entre ambas.

A metáfora do processo criativo fica mais evidenciada nesta passagem: “Inventar monstro é o humano ato de criar, de dizer aos deuses que também eu posso criar personagens, assim como eles (suponho) criaram, de carne e osso, o homem” (VM, p. 17). Sendo assim, inventar monstros corresponde a inventar personagens, o que confere ao narrador (escritor) a qualidade de deus. Ressalte-se que o caráter monstruoso da criação do escritor (a personagem)

decorre do fato de ela ser um desvio, um suplemento mesmo do modelo divino (o ser humano).

Por tal razão, viajar e inventar monstro relacionam-se tanto no campo das viagens pelos mares, quanto na viagem da escrita. Contudo, o encontro com o desconhecido proporciona o encontro consigo mesmo, por isso o escritor, na mesma medida em que inventa monstros, inventa a si mesmo; à proporção em que os constrói, constrói a si mesmo, como se infere da fala do próprio narrador:

[...] Invento monstros e a mim como monstro para poder continuar a respirar o ar pestilento deste fim de século, dar continuidade neste relato aos cantos da minha história e à deles, numa simbiose em que o medo meu que articula o objeto e o constrói de coragem é o mesmo medo que me articula e me constrói de coragem enquanto sujeito. (*VM*, p. 18)

A criação de monstro é, de igual modo, apontada pelo narrador como algo necessário para enfrentar o cotidiano determinado pela vida, bem como as migrações que ela impõe (migrações objetivas e subjetivas). Em meio a tantos monstros, o narrador tentará dar forma a um livro e esse, de igual maneira, tem um caráter monstruoso porque escapa “[...] ao bom senso e às regras do bem viver [...]” (*VM*, p. 18); opera-se, assim, uma escrita transgressora. Logo, ao querer dar forma a algo informe, o narrador denuncia que se chega a algo igualmente monstruoso: a própria narrativa, a própria escrita, consagrando-a como espaço propício para a diferença.

Diante da necessidade de inventar-se monstro imposta pela própria narrativa e pelo contato com a personagem monstruosa que seleciona, o narrador assim começa a descrever sua face monstruosa:

Ao iniciar esta narrativa, descubro que o meu corpo já não é feito de barro; é feito de terra e água; é réptil de nascença e anfíbio por natureza. A terra é carne, a água é sangue, os membros são múltiplos como os de uma centopéia cujas infinitas patinhas, em contato com a água, vão virando eficientes e ágeis pés-de-pato que, como rodas num carro ou hélices num avião, vão servindo para a locomoção rápida, sem deixar as pegadas subjetivas e traiçoeiras do percurso de quem viaja. (*VM*, p. 19)

Esse monstro, no qual o narrador inventou-se, não possui as limitações impostas pela condição humana. Ao contrário, ele transcende-a, congregando a diversidade e a multiplicidade da natureza, reunindo em si todos os elementos, inclusive aqueles que, em princípio, seriam opostos. Já que de sua cabeça desprende-se “[...] um olhar insano que serve para farejar outras terras, outros mares, gentes e costumes outros [...]” (*VM*, p. 19), esse

monstro não se sujeita aos limites do conceito nem à clássica oposição metafísica, circunstância que o permite viajar pela “diferença”, tocando todos os seus redutos da forma que o próprio romance elucida:

Tenho simultaneamente centenas de pernas e braços, milhares de pés e mãos, que se confundem no esforço de pisar ou tocar, de caminhar ou de apanhar, embaraçando-se uns aos outros, umas às outras. É de tal forma excêntrica a minha aparência animal que os múltiplos membros, quando estão em repouso, tocam desajeitadamente e sem a mínima cerimônia os lugares mais diversos. Ali onde descansam está a minha casa, estão estas primeiras palavras. Elas se confundem com o meu abrigo. (*VM*, p. 19)

Além dos múltiplos membros, esse monstro tem um olho que funciona como um verdadeiro telescópio, que lhe amplia o olhar, num constante movimento de alcançar terras, mares e pessoas diferentes, num devir-louco, cujo exercício só se torna possível pela escrita:

Tenho as feições de um polvo anfíbio. Uma só cabeça e vários tentáculos, várias pernas-tentáculos que se assentam em terras diversas e variados mares, deles sugando o que podem oferecer e ofertando o produto à cabeça de um olho ciclópico, montada em um dorso gigantesco de onde saem braços, de onde saem mãos que selecionam caminhos pelas teclas do computador. [...] (*VM*, p. 20)

O narrador-monstro é um anfíbio e, como tal, pode viver na terra ou no mar. Não possui, portanto, um lugar fixo, rigorosamente determinado, o que lhe permite deslizar nos múltiplos lugares de fala, de visão, de percepção ou de diálogo. Enfim, pode estar em qualquer (entre)lugar que sua natureza híbrida favoreça. Esse caráter anfíbio, correspondente a uma outra possibilidade de falar do “entrelugar” da literatura latino-americana, foi retomado por Silvano Santiago através do ensaio “Uma literatura anfíbia” (2004a), no qual ressalta a associação que a literatura brasileira faz entre arte e política.

A monstruosidade, o caráter anfíbio e a atuação artística crítica – responsável pela conjunção de arte e política no exercício da atividade –, todavia, não são percebidas apenas no narrador, mas também no protagonista, tanto assim que ainda enquanto está firmando-se o contato entre ambos, o narrador o descreve desta forma: “As primeiras palavras dele vieram da gigantesca boca à minha frente, como se de out-door, uma carantonha esverdeada de lábios borrados por manchas negras e dentes encardidos [...]” (*VM*, p. 26). Na medida em que o contato torna-se mais constante, a dimensão monstruosa deles é reduzida, demonstrando a aproximação entre eles pelos motivos anteriormente delineados.

A relação entre o narrador e o protagonista equivale a um dos aspectos teóricos mais explorados pelos estudos teóricos em torno de *Viagem ao México*, principalmente a forma como se dá a aproximação entre ambos no desenvolvimento da narrativa.

Logo no princípio, apesar de a narrativa desenvolver-se em primeira pessoa, o narrador manifesta seu interesse em narrar a vivência do outro, circunscrevendo o relato de suas experiências às tentativas de diálogo com o protagonista. Assume a postura de escriba de Artaud, com a função de consignar na tela do computador apenas as palavras que esse profere, permitindo, até, em alguns momentos, o discurso direto livre: “Ele fala, eu escuto e transcrevo” (VM, p. 27). Ao longo da narrativa, entretanto, essa posição sofrerá oscilações gradativas, quer porque o narrador passa a inserir no relato situações por ele imaginadas – que apenas se aproximam dos eventos vivenciados por Artaud, invocando, em seu socorro, o recurso da verossimilhança –, quer porque passa a inserir experiências próprias, como a visita a Cuba.

Fica claro desde o “Exórdio” que o narrador é escritor, fato que justifica sua postura em recusar a posição de mero escriba da personagem. A narrativa constrói-se com o propósito de dar forma a um livro, de “[...] finalmente dar início ao projeto de romance que vinha [lhe] atormentando por mais de uma década” (VM, p. 27). Em se tratando de um romance, evidentemente que o seu executor (o narrador/escritor) não se contentaria em, simplesmente, transcrever as palavras de Artaud, assumindo uma função de mero *ghostwriter*; ele vai elucidar, logo no primeiro canto, que sua escrita terá um caráter suplementar ao depoimento concedido por Artaud, desde quando intromete “[...] palavras [suas] no que ele está [lhe] dizendo no verão de 1935 e que [ele] só agora, e 1992, depois de semanas e meses em incessantes tentativas de sintonia, [está] ouvindo com nitidez e anotando neste computador [...]” (VM, p. 33).

Ainda que se tenha bem delimitada a distinção entre o narrador e o escritor do romance, impossível desconsiderar que Silviano Santiago brinca de aproximar-se do seu narrador, atribuindo-lhe alguns de seus dados biográficos, a exemplo do mês, ano e local de nascimento, da atividade de escritor, além das migrações vivenciadas em função “[...] da vida cotidiana nômade, do corpo, de idéias e sentimentos que transitam, que se deslocam como flecha de uma cidade para outra, de uma região para outra, de um país para outro, de um continente para outro [...]” (VM, p. 18), resumidas na introdução deste trabalho. Parte desse artifício para falar dele mesmo, de sua própria “diferença”/monstruosidade, dos seus ofício e lugar enquanto escritor latino-americano e, em última instância, de sua própria literatura.

Com essa brincadeira, ainda, rasura os limites entre a realidade e a ficção, entre a escrita biográfica e ficcional, entre a verdade e a mentira, refletindo, portanto, sobre o papel da linguagem na construção de tais conceitos.

No projeto da escrita do romance também joga com a confusão entre ele e o narrador, posto que o livro escrito elaborado pelo narrador suplementa o relato de Artaud, ao mesmo tempo em que o próprio romance *Viagem ao México* suplementa o livro *Os Tarahumaras*, de Antonin Artaud. Da viagem ao México, apenas o capítulo atinente à visita aos índios Tarahumaras integrou a obra de Antonin Artaud. Segundo nota integrante da edição portuguesa de 2000 (utilizada como referência no presente trabalho), os textos “O rito do Peyotl entre os Tarahumaras”, “De uma viagem à terra dos Tarahumaras” e “Tutuguri”, que compõem *Os Tarahumaras*, foram escritos ao longo de doze anos e só reunidos em publicação conjunta no ano de 1955. Outros textos foram escritos no mesmo período e publicados em periódicos. Apesar de suas pretensões e de alguns manuscritos iniciados, Antonin Artaud não escreveu nenhum texto abordando os demais episódios da viagem ao México. Em carta endereçada a Henri Parisot, datada de 10 de dezembro de 1943, o dramaturgo chega a afirmar que:

[...] Em Sainte-Anne ainda eu tinha a pasta, uma pasta de crocodilo castanho-escuro com as minhas iniciais, e o pequeno estojo de couro vermelho com a espada sagrada, objecto<sup>14</sup> conhecido por todos os Iniciados, mas depois de Ville-Évrard não sei o que fizeram de tudo isto. Quanto aos meus papéis e manuscritos pessoais, perdi-lhes o rasto desde que pisei solo francês. E para reescrever esta *Viagem ao México* e acabá-la precisaria agora de quase um ano [...] (ARTAUD, 2000, p. 121)

Exatamente no espaço deixado pela inexistência do relato quanto aos demais eventos relacionados à viagem é que o romance de Silviano Santiago insere-se, assumindo às escâncaras o caráter suplementar da escrita, tantas vezes demonstrado neste trabalho. De igual modo, exatamente no vazio da fala de Artaud é que se insere a narrativa do narrador/escritor do romance, como deixa claro no excerto que se segue:

Pergunto agora: de que adiantaria para você, leitor, que eu desenhasse de maneira objetiva o mapa verdadeiro da circulação de Artaud pelos vários bairros da cidade do México? Não estaria tirando a graça para você, leitor, de presenciar a maneira como a viagem se organiza, organizando uma vida? De que adiantaria reproduzir de maneira fiel para você, leitor, a totalidade dos escritos mexicanos de Antonin Artaud? Não estaria repetindo-os na escala da mediocridade expositiva e omitindo os lances inéditos da *dramaturgia dos bastidores*? (VM, p. 308)

---

<sup>14</sup> A transcrição segue o original escrito em português de Portugal, publicado em 2000.

De tudo o quanto explicitado ao longo destas páginas pode-se concluir que, com essa estratégia, Silviano Santiago reafirma que não interessa ao escritor (seja ele próprio, o narrador ou qualquer outro escritor latino-americano) simplesmente repetir o mesmo da tradição literária; a escrita deve operar-se em suplemento, incorporando o texto fonte e avançando na esteira dos significados não alcançados por ele.

Some-se a isso o fato de que o romance também evidencia o caráter suplementar empreendido pela leitura, conforme elucida esta passagem:

Sou, tanto eu quanto Artaud somos generosos por ofício. Mesmo sem saber quem seja você, leitor, estamos de acordo em lhe deixar o peso da responsabilidade na explicação do que há de enigma e insensatez (nem tudo o é) nesta narrativa. Não se esqueça de que tanto eu quanto ele, partes interessadas na matéria, abordaríamos a questão do significado do enigma ficcional pelo viés da subjetividade, que, todos sabemos, puxa a sardinha para o próprio prato. [...] (VM, p. 308)

Portanto, o autor implícito delega ao leitor parte da responsabilidade da significação da narrativa, deixando à mostra sua consciência quanto ao caráter suplementar da leitura.

Encerrando o parêntese aberto para abordar a suplementariedade – também, essa, um elemento característico da assunção da diferença –, retornemos à análise iniciada quanto ao narrador. A oscilação do nível de aproximação entre ele e o protagonista interfere diretamente no grau de (onis)ciência, que está inversamente relacionada ao diálogo estabelecido entre ambos. Isto porque quando o diálogo é suspenso, quando o narrador é obrigado a imaginar, a tratar de modo ficcional os fatos, a valer-se da verossimilhança, maior será seu domínio sobre a narrativa; por outro lado, quando funciona como mero escriba da personagem, sua ciência ficará sempre condicionada ao que Artaud pretende revelar, ao filtro imposto pela consciência deste.

Veja-se, por exemplo, que toda a cena do encontro de Torres Bodet com Artaud integrante do “Canto IV” foi imaginada pelo narrador e, posteriormente, ratificada pelo protagonista: “[...] O mais importante – frisava – é que o *todo* é verdadeiro. E isso é o que importa” (VM, p. 125). Logo, mais uma vez fica evidenciada a capacidade que a mentira (o ficcional) tem de falar da verdade, conferindo autenticidade à verossimilhança.

Alguns trabalhos enquadram o narrador do romance na categoria do narrador pós-moderno elaborada por Silviano Santiago (2002b) no ensaio “O narrador pós-moderno”, segundo a qual o narrador detém-se em narrar a experiência do outro, observada pelo olhar e em distanciamento que relativiza a autenticidade do relato (RIBEIRO, 2008). Outros sustentam que o narrador transita entre os diversos estágios evolutivos do narrador,

comentados no mesmo ensaio de Silviano Santiago, posto que sua posição oscila entre o mero escriba até o companheiro de viagem (HELENA, 1997). Acompanho este último entendimento, no sentido de que o narrador assume uma posição intercambiável, permitindo as diversas migrações percebidas no intelectual moderno, sendo, o próprio Silviano Santiago, um grande exemplo deste. Evidente que o narrador utiliza-se da experiência alheia para falar de si, mas seu contato com essa experiência não se restringe ao olhar, pois ele é “[...] mais chegado aos olhos dos oráculos que desvendam mistérios nas palavras escritas que maculam o espaço da imaginação [...]” (VM, p. 263), daí emergindo a necessidade de inserir-se na narrativa para melhor transmiti-la.

Todavia, em que pese a inserção do narrador na estória e sua aproximação estreita com o protagonista em algumas passagens, são duas personagens diferentes, conforme esclarecimento lançado no interior do romance:

A coincidência nas intenções dos dois sujeitos (ou seja: ambos seríamos um) leva a uma explicação fácil e falsa do destino humano, que já me foi útil – não nego – em outro e antigo romance, mas no contexto desta narrativa a superposição de dois sujeitos distintos na escrita de um único eu não explica o que realmente sucede. Somos dois, fim de papo. (VM, p. 191)

Desta forma, o narrador sente-se na obrigação de explicitar as regras desse jogo ficcional, que são diversas das utilizadas por outros jogos ficcionais: “[...] Ele me escuta calado. Eu o acompanho calado. O relato é sempre meu. A aventura é propriedade única e exclusiva dele [...]” (VM, p. 191).

Entretanto, interessante observar que no mesmo ato em que o narrador distingue-se do protagonista, confunde-se com o escritor do romance, novamente se manifestando o jogo de ilusão entre a realidade e o ficcional provocado pela aproximação entre ambos, visto que o “antigo romance” referido no texto remete ao romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, no qual este “assume” a personalidade de Graciliano Ramos para relatar ficcionalmente seus primeiros dias de liberdade, após a nefasta experiência da prisão.

Afirmada, de modo categórico, a distinção entre o narrador e o protagonista, não se pode negar a existência de elementos que permitiram a aproximação entre ambos, geradora da narrativa empreendida, como anteriormente mencionado. Dentre esses elementos, destaca-se a atividade de escritor desenvolvida por eles, situação que os enquadra como artistas com traços modernos e que empreendem uma crítica ao projeto da modernidade.

Adiciona-se a esses elementos de aproximação a incompreensão por parte crítica que atinge aos dois artistas em suas respectivas sociedades. Esse traço de identificação é

demonstrado na primeira parte do “Canto X”, quando relata a visita que Artaud faz ao narrador numa manhã do verão de 1994. Em uma caminhada pelo calçadão de Ipanema, ambos encontram dois representantes da crítica literária e teatral (o senhor Ah!otexto e a senhora Oh!otexto) e a partir daí se estabelece um debate no qual afloram indicações da visão da crítica quanto ao trabalho das duas personagens:

[...] Sei de sabido que se os dois me detestam, te detestam ainda mais, Artaud. Cruiz credo! sataná das saturnálias teatrais, vade retro – é o que dizem de ti nos meios católicos; bunda suja, nariz funga-funga, vampiro das veias alfinetadas – é o que dizem de ti nos almoços empresariais; bicha louca, fist-fucking, bizarro adador de bananas e engolidor de mandiocas – é o que dizem de ti nos corredores vênus-platinados do Jardim Botânico. Não suportam esse tal de espetáculo teatral que você tanto prega [...] (VM, p. 275).

Mais uma vez a narrativa joga com a aproximação entre o narrador e o escritor, oportunidade em que este rebate os comentários feitos pela crítica tradicional literária, apegada ao estudo das fontes e aos rigores do romance realista, ao seu trabalho:

[...] Já sabe que por todos os grêmios lítero-esportivos do país já te chamam de autobiográfico americanófilo halterófilo pedófilo autor Stella [referência ao romance *Stella Manhattan*], graças adivinha a quem? a quem? às línguas rutilantes de Ah! E Oh! Você pode bem calcular as calúnias i-né-di-tas que estão sendo mentadas por eles agora que te viram na minha companhia. Nossas ações na bolsa de valores do Realismo vão cair mais ainda. (VM, p. 275-276)

Na aproximação operada entre o narrador e Artaud vê-se que um é espelho do outro, e nessa relação espelhar constrói-se o diálogo entre o intelectual latino-americano e o intelectual europeu. Um diálogo que atravessa o tempo, que condensa dois tempos originalmente distintos (as décadas de 1930 e de 1990) num único tempo próprio à narrativa.

A relação tempo/espaço da narrativa, inclusive, abala a linearidade da narrativa clássica, posto que esta tem como característica a alteração de estado sofrida por personagens em ação, ao longo de um determinado espaço e tempo, ordinariamente, linear. O narrador aproveita a crítica empreendida por Artaud à linearidade verificada também no teatro, refletida nesta passagem:

O movimento evolutivo do conflito teatral é, para mim, uma mentira. Só no teatro burguês contemporâneo é que esse movimento ganhou a linearidade ascendente e descendente de uma trama romanesca com começo, meio e fim, semelhante à que é dada por escrito ao leitor de um livro. Nisso o teatro burguês se parece com a literatura moderna que o funda. O diálogo não pertence especificamente ao palco, pertence ao livro. No linear e evolutivo está a armadilha em que o metteur-en-scène não pode cair. Evito o precipício da superficialidade contemporânea. O evolutivo e o linear estão no olhar do espectador moderno. (VM, p. 106)



O narrador incorpora a crítica artaudiana ao romance e estabelece, em sua narrativa, uma relação tempo/espaço que não encontra paralelo no pensamento metafísico ocidental:

Uma viagem se abre e se fecha e se arredonda numa forma bruta de compressão. A viagem longamente planejada não se dará na dimensão do tempo que nos é contemporâneo. Todo o correr pra frente dos minutos, das horas, dos dias, é mera ilusão. A viagem é o tempo-espaço comprimido de uma massa de pão que, fermentada, vai se inchando, inchando. A massa continua a ser o que era, mesmo depois de inchada e passar pelas metamorfoses do forno. Feita a viagem, a massa tinha perdido a força expansiva do fermento. Mas tinha ganho a forma esplêndida de um manjar dos deuses. (VM, p. 43)

Assim procede por estar amparado nas proposições desconstrutoras expostas no capítulo 2. Segundo essas, a escritura possui um tempo próprio que deve ser considerado em seus limites, sob os quais são construídos os jogos significativos. Trata-se de um tempo diferido em face do movimento da “diferença” (temporização), ao qual se relaciona uma demora um retardamento (espaçamento). Diante disso, o tempo da escritura considera não apenas a descontinuidade dos elementos de uma cadeia de significação, mas também um retardamento desses elementos e a constituição de um espaço entre eles, que permitam o contato dos diversos elementos em níveis diversos em duração e em profundidade.

Por tudo isso se torna possível que a ação do romance envolva uma personagem localizada na Paris da década de 1930 e um narrador no Brasil da década de 1990. Essa ruptura temporal e espacial fica clara desde o princípio da narrativa. Não se trata de uma narrativa localizada em 1992 com cenas em *flashback* para 1935; trata-se de uma narrativa que acontece a partir da relação de duas personagens situadas em tempos e espaços diversos e, pela lógica racional, incomunicáveis. Com isso, Silviano Santiago estabelece uma narrativa em tempos distintos, associando os dois momentos, colocando dois intelectuais (Antonin Artaud e o narrador), duas cidades/países (Paris/França e Rio de Janeiro/Brasil), dois tempos (1930 e 1990) e dois mundos (o Velho e o Novo) em contato.

Silviano Santiago promove o confronto de tempos distintos em outros romances seus – *Uma história de família* (1992), *De cócoras* (1999) e *Heranças* (2008a) –, que se dá como estratégia para a personagem, compreendendo episódios antigos de sua própria vida, atar os fios da memória e construir uma narrativa que lhe permita compreender a si próprio. No romance sob análise, contudo, o artifício é diferente, pois apesar de tratar-se de um diálogo proposto entre dois intelectuais situados em tempos e lugares diferentes, nesse interstício temporal não teria ocorrido nada de importante ou significativo. Logo, o confronto entre os

dois tempos teria o condão maior de recuperar uma “sucessividade” histórica inutilmente interrompida do que de rompê-la. Denuncia, com isso, o caráter ilusório da história e da sucessividade.

Quanto à estratégia usada pelo escritor no romance, Eneida Maria de Souza (2008) manifesta a seguinte opinião:

Em entrevista concedida à revista *Imagem*, Silviano declara, de forma eloqüente, que o século XX terminou “desastrosamente nos anos de 1930”. Para ele, a imobilidade registrada dessa época até os dias de hoje, dominada pelos nacionalismos econômicos, pela inutilidade da Segunda Grande Guerra e dos campos de concentração nazistas, coincide com a década de seu nascimento, em 1936. Em razão dessa coincidência temporal, o escritor procura, através de sua obra, interpretar “a inutilidade da vida vivida por mim (e da vida vivida pela minha geração)”, reescrevendo o momento de experiência limite dos escritores-personagens: o de Graciliano Ramos, preso em 1936 em Maceió, e o de Artaud, ao deixar a Europa em direção ao México. A experiência alheia a ser narrada supre o vazio da experiência pessoal, permitindo o nascimento do escritor pós-moderno a partir da morte do século moderno e do modernismo em 1936. [...] (SOUZA, 2008, p. 44-45)

Em entrevista concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira, Silviano Santiago (2002c) revela possuir um fascínio pela década de 1930 não apenas por ter nascido nela, mas porque ela seria a década mais importante do século XX, já que congrega tudo em miniatura. Em uma outra entrevista, concedida à *Revista Imagem* (1995b) e referida por Eneida Maria de Souza no trecho acima transcrito, ele esclarece um pouco mais essa relação com a década de 1930 e dá pistas quanto aos motivos da aproximação efetuada no romance:

[...] O que tentei representar, através dos jogos entre as três dimensões clássicas do tempo, é a IMOBILIDADE de um amplo período da história social e econômica no século XX, um pouco como se dos anos 30 até os anos 90 tivéssemos vivido um parêntese inútil, se não tivesse havido no meio desse parêntese os nacionalismos econômicos, a terrível e desastrosa Segunda Grande Guerra e os campos de concentração nazistas. Para mim, as imagens tendem a ser sempre *situadas* (para empregar o termo sartreano). A frase final do livro, ligando a experiência extraordinária e fracassada de Artaud na América à chegada ao México dos órfãos da Guerra Civil Espanhola (ambos sendo transportados pelo mesmo navio) e ainda à presença constante do narrador na década de 90, diz bastante, ou pelo menos o suficiente sobre a imobilidade. Estivemos vivendo um século que *terminou* desastrosamente nos anos 30. A alusão a outro romance meu, *Em liberdade*, se impõe neste momento, como se importaria em perspectiva paralela, a alusão a *Stella Manhattan*. Num plano mais complexo de interpretação da minha obra, tenho estado falando, através da minha ficção, da inutilidade da vida vivida por mim (e da vida vivida pela minha geração), pois devo ter sido concebido na época em que Artaud deixa a Europa e Graciliano é preso em Maceió (nasci no dia 29 de setembro de 1936). [...] (SANTIAGO, 1995b)

Diante de tantos questionamentos quanto à inutilidade do século XX e de toda uma geração – a qual o escritor se inclui –, pode-se considerar que o romance filia-se a um projeto de convocar o intelectual moderno a pensar sua responsabilidade social e, especificamente, o intelectual latino-americano a pensar a situação específica do continente num mundo que, sob a máscara da pretensa globalização, nada mais procura do que infirmar valores eleitos pela razão etnocêntrica.

## 4 UMA LATINO-AMERICANIDADE EM VIAGEM AO MÉXICO

[...] *Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente, que é a América Latina [...]*  
(Silviano Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*)

### 4.1 A “DIFERENÇA” NA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA

Pensar num discurso latino-americano sustentado na admissão da dependência cultural, ainda que de modo transgressor, e no reconhecimento da “diferença”, como proposto por Silviano Santiago, exige-nos algumas considerações prévias. A principal delas diz respeito ao fato de que a identidade latino-americana, como toda e qualquer noção identitária nacional ou regional, constitui uma construção imagética e ficcional que, para atingir a finalidade precípua de homogeneização, prioriza semelhanças e recalca diferenças.

Como não podia deixar de ser, tratando-se de um dos temas de interesse de Silviano Santiago, ele examina esse mecanismo de construção identitária, dentre outros ensaios, em “O cosmopolitismo do pobre”, inicialmente publicado em *Margens/Márgenes – Revista de Cultura* no ano de 2002, mas que atualmente integra o volume de *O cosmopolitismo do pobre*, publicado em 2004. Na oportunidade, o exame da questão caminha pelo viés do multiculturalismo, que apresenta pelo menos duas formas. Os estudos culturais trabalham com outras possibilidades de multiculturalismo (v.g., HALL, 2003), mas nos deteremos naquelas apresentadas no ensaio ora mencionado. Então, uma primeira e mais antiga refere-se exatamente ao período da expansão colonial, quando os europeus, munidos de um projeto de dominação, faziam de todos os povos autóctones suas cópias, recalçando as diferenças culturais. São termos calcados nessa forma de multiculturalismo o “etnocentrismo” e a “aculturação” e, no Brasil, o vocábulo mais relacionado com ele é o de “cordialidade”.

Como resultado dessa concepção multiculturalista, alguns textos da literatura brasileira vão mostrar um Estado-nação construído a partir da mestiçagem e da mistura de cultura e etnias, associada ao extermínio do índio e da cultura autóctone, à desterritorialização do negro e ao recalque dos traços culturais desses povos. Esse multiculturalismo, interessado na organização das diferenças, tem como fundamento o fortalecimento de comunidades imaginadas, de caráter limitado (não co-extensivo à humanidade) e soberano (responsável

pelos seus próprios destinos, que não suporta interferência externa). Com isso, impõe-se que as diferenças internas sejam recalçadas e, mesmo, reprimidas em função de um todo nacional, pretensamente íntegro, patriarcal e fraterno. Assim, a “[...] construção do Estado pelas regras desse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do Estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva” (SANTIAGO, 2004, p. 58).

No mesmo ensaio, Silviano Santiago apresenta-nos uma outra forma de multiculturalismo, elaborado com base em concepções multirraciais e transnacionais que emergem dos países periféricos e, até mesmo, dos hegemônicos. Com essa nova proposta, o Estado-nação perde seus limites e passa a ser co-extensivo à noção de humanidade. A noção de soberania também é questionada em função de modelos “civilizacionais”. Essa segunda forma de multiculturalismo pretende contemplar as minorias localizadas no interior de cada Estado-nação e resgatar as culturas anteriormente recalçadas. Ao perder a feição inicialmente imaginada para o Estado-nação, esse passa a ter uma configuração cosmopolita, contemplando, inclusive, os moradores marginalizados ao longo do seu processo de constituição, atores culturais pobres que assumem uma postura cosmopolita principalmente ao assumirem a titularidade de seus discursos, ao falarem por eles mesmos para todo o mundo, ao possibilitarem o estreitamento do contato com culturas afins em outros países, notadamente os países de África.

A “identidade” também é enfrentada no ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina*, como referido na subseção 2.1, quando, mediado pela leitura de Jacques Derrida, aponta para a contradição existente na redução de elementos não idênticos a um único conceito, associada ao recalque das diferenças.

Nesse sentido, ao examinar as questões relativas à dependência cultural dos países europeus, renovada em face dos Estados Unidos, Silviano Santiago propõe que a construção do discurso identitário latino-americano deve priorizar o desrecalque das diferenças em face dos traços etnocêntricos, a afirmação positiva dessas diferenças, a transgressão do traço unificador e planificador que a identidade guarda em si. Logo, a afirmação dessa identidade passa pela afirmação da “diferença” e não o contrário.

Em assim procedendo, o escritor não deixa escapar o fato de que a concepção de toda e qualquer “identidade” e, mais que isso, a concepção mesma de América são conceitos forjados, decorrentes de construções imagéticas, de elaborações ficcionais coletivas. No processo de construção desses conceitos, vários discursos estão envolvidos, dentre eles – ou, talvez, um dos principais – o discurso produzido por escritores (literário, poético, crítico ou

ensaístico). Veja-se, por exemplo, o quanto afirmado por Octavio Paz acerca do caráter utópico da América em seu antológico ensaio acerca da identidade mexicana:

[...] A América é uma utopia, isto é, é o momento em que o espírito europeu se universaliza, desprende-se de suas particularidades históricas e concebe-se a si mesmo como uma idéia universal que, quase milagrosamente, encarna e se fixa numa terra e num tempo preciso: o futuro. Na América, a cultura europeia se imagina como unidade superior [...] (PAZ, 1984, p. 151)

Desse modo, a concepção da América enquanto construção imagética do europeu constitui uma noção recorrente nos estudos históricos e culturais, como oportunamente mapeado por Diana Araujo Pereira (2007), em trabalho apresentada para a obtenção do título de doutor. Na tese, ela examina detidamente a existência prévia da América como produto do imaginário coletivo europeu em oposição à sua existência real, circunstância determinante para a posterior construção da identidade latino-americana, que partirá do pressuposto de que se o continente “existiu” primeiro enquanto imagem para depois se configurar como realidade, sua identidade também pode ser primeiro elaborada ficcionalmente antes de constituir-se em realidade. Daí decorre a importância do discurso literário na elaboração da identidade latino-americana, questão que será logo adiante retomada.

A América foi “inventada” como Novo Mundo a partir da utopia europeia quanto à existência de uma paraíso na terra, em direção ao qual a Europa poderia desenvolver-se. Por ser resultado de uma projeção simbólica, tudo o que fosse constituído nessa nova terra teria que se sujeitar ao ideário previamente traçado e esse não contempla os diferentes grupos humanos encontrados na nova terra. A opção do colonizador foi pela reprodução da sociedade europeia no solo americano e pelo recalque violento das diferentes culturas. Posteriormente, com a independência das antigas colônias, os latino-americanos manifestam o interesse pela elaboração de sua própria identidade, mesclando, para tanto, os discursos histórico e poético que lhe permitam traçar um “retrato” do continente diverso daquele oriundo da concepção etnocêntrica e eurocêntrica que dominou os textos nos séculos anteriores (PEREIRA, 2007).

Oportuno registrar que o uso da expressão “América Latina”, em detrimento de América Central ou América do Sul, consiste em prática relativamente recente, como ressaltado por Evando Nascimento (2008), no ensaio “Uma leitura nos trópicos”, com apoio no livro *The idea of Latin America*, de Walter Mignolo, gerada em função do interesse manifestado pela França em delimitar sua interferência/influência no continente americano, em contraposição à crescente hegemonia dos Estados Unidos. Em razão disso, ao forjar a noção de América Latina o europeu nada mais fez do que reafirmar o projeto modernizador da

Europa, em sua versão neocolonial, privilegiando seus valores e negando os valores não-europeus (índigenas e africanos). O próprio Walter D. Mignolo (2008), no ensaio “Novas reflexões sobre a ‘idéia da América Latina’: a direita, a esquerda e a opção descolonial”, no qual examina algumas resenhas feitas ao seu livro, ratifica a posição anteriormente sustentada:

[...] a própria idéia de latinidade, surgida na França, projetada e adaptada pelos “brancos” locais, surgiu em grande parte por essa guerra e pela expansão dos Estados Unidos em direção ao Sul. Bilbao também reage a esse fato. A outra parte da idéia de latinidade responde aos conflitos imperiais no interior da Europa e no projeto francês de liderar os países latinos, fato que permanece até hoje e de cuja história e legados Nicholas Sarkozy está se aproveitando: já não liderar o sul da Europa, mas sim o Mediterrâneo. (MIGNOLO, 2008)

De fato, Silviano Santiago, nos textos lidos para o presente trabalho, não enfrenta essa acepção da América Latina, como pontuado por Evando Nascimento no citado artigo. Contudo, nem por isso deixa de promover uma leitura descolonizadora do continente, que prioriza o pensamento fronteiriço, ou um diálogo pluri-versal em oposição ao diálogo universal, nos exatos termos propostos por Walter D. Mignolo (2008), como se lê: “[...] a opção descolonial, e por isso é uma opção e paradigma de co-existência, rejeita sempre uma única maneira de ler a realidade, seja esta cristã, liberal ou marxista [...]”.

De qualquer forma, tendo em vista as reflexões empreendidas por Evando Nascimento, as expressões “América Latina” e “latino-americanidade” são acolhidas no presente trabalho com as respectivas rasuras.

Voltando ao projeto de recriação da América Latina e da identidade latino-americana a partir da independência das ex-colônias, ele tem em vista a existência de dois referenciais culturais, um imposto pelo dominador – do qual não se pode fugir porque introjetado – e outro recalcado pela destruição das sociedades pré-colombianas. A essas duas culturas de base outras são associadas, trazidas para o Novo Mundo pela escravidão e pelas migrações, estas intensificadas na segunda metade do século XIX.

Por isso, várias vozes ecoam na América Latina (v.g. José Martí e José de Vasconcelos) para afirmar que a hibridação e a mestiçagem são traços característicos da identidade latino-americana. O desafio assumido por Silviano Santiago em seus textos, portanto, consiste em pensar numa noção de identidade que não recalque essas diferenças e, para isso, ele utiliza a “diferença” e demais elementos das teorias desconstrutora e de reversão do platonismo como operadores de leitura, tal como mapeado nos capítulos anteriores.

Recorremos mais uma vez aos resultados do trabalho de Diana Araujo Pereira (2007) para refletir sobre a importância da literatura na concepção imagética da América Latina.

Antes mesmo da descoberta do continente americano, muitas crônicas de viagens já criavam a imagem de uma terra edênica além mar e contra essa utopia europeia outra utopia constrói-se no solo americano, “[...] partindo, por um lado, de uma visão mais política e principalmente de compromisso social e, por outro lado, do pensamento mítico e simbólico inerente à América [...]” (PEREIRA, 2007, p. 7) em função de sua pré-existência imagética já referida. Na re-construção da “identidade” latino-americana, os escritores tentam contemplar questões próprias da realidade do continente e, para tanto, adotam algumas estratégias, como: estabelecer um diálogo com o passado, mesmo esse passado forjado pelo processo de dominação; explorar a metáfora, a imaginação e a palavra poética, “armas” disponíveis no nosso sistema linguístico; atentar para a natureza híbrida e reflexiva da literatura, que torna viável a absorção da hibridação cultural ocorrida no solo latino-americano em face não só da “conquista”, mas, também, da escravidão negra e das imigrações. A literatura e os escritores, por isso, têm um papel relevante na construção das nações latino-americanas e de seus elementos constituintes, do qual decorre sua relação com o poder político, quer seja para confirmá-lo, quer seja para contrariá-lo. Esta passagem clarifica o papel da escrita na elaboração da identidade latino-americana:

A escrita latino-americana sempre oscilou entre a fabulação de uma realidade que se pretende alcançar, e o reconhecimento dos problemas a serem superados para a configuração desta nova utopia: a criação de um novo mundo que seja verdadeiramente novo para seus habitantes, que matize as diferenças e desigualdades sociais e raciais, na busca do hibridismo cultural com algo positivo, como a nossa maior riqueza [...] (PEREIRA, 2007, p. 81-82)

Por isso, qualquer reflexão sobre a construção da identidade latino-americana acarreta, na mesma medida, uma reflexão sobre o papel da literatura e dos escritores nesse processo. No particular, torna-se oportuno trazer à baila a opinião manifestada por Octavio Paz (1984, p. 146), a partir da análise do pensamento de Alfonso Reyes, acerca do dever do escritor mexicano, que, por extensão, aplica-se ao escritor latino-americano em geral: “[...] o [escritor] mexicano tem alguns deveres específicos. O primeiro de todos consiste em expressar o que é nosso. Ou, para empregar as palavras de Reyes, ‘procurar a alma nacional’ [...]”. No cumprimento desse dever o escritor mexicano (assim como o escritor latino-americano) encontra dificuldades porque, na busca da alma nacional, utiliza uma língua que já encontrou pronta e que, em que pese ter-lhe sido imposta por um processo violento de colonização, constitui a única que pode manifestar essa nacionalidade.



O excerto antes transcrito na forma destacada também aponta para um dos elementos mais importantes em torno da discussão acerca da latino-americanidade: o hibridismo cultural. A mais recente produção textual voltada para a discussão da identidade dos países integrantes da América Latina recepciona o hibridismo cultural como estratégia de construção identitária. O hibridismo torna-se possível por causa da resistência dos grupos culturais dominados no processo de colonização (PEREIRA, 2007) que, mesmo sujeitos à violência extrema do processo, conseguiram preservar alguns de seus elementos culturais.

A opção pela hibridação na análise da América Latina é acolhida pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (2008) desde 1989, quando lançada a primeira edição do livro *Culturas híbridas*. Ao elaborar o prefácio para a edição de 2001, afirma entender por hibridação os “[...] *processos socioculturais nos quais estruturas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas [...]*” (CANCLINI, 2008, p. XIX), ressaltando que cada estrutura discreta também resultou de hibridações anteriores. Partindo de tal pressuposto, a “identidade” passa a ser relativizada pelo ensaísta, que questiona as perspectivas de “pureza” e “autenticidade” relacionadas com o termo, oriundas de uma tendência a negar os ciclos de hibridação dos quais resultaram as estruturas discretas. Por isso, propõe o seguinte processo de elaboração identitária:

Os estudos sobre narrativa identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. (CANCLINI, 2008, p. XXIII)

Portanto, com a hibridação a noção de “identidade” não se elabora sustentada em elementos essenciais, unificadores e estratificadores. Ao contrário, a “identidade” passa a ter uma acepção transitória, móvel, diversificada e flexível, capaz de abarcar as diferenças inerentes à condição humana e aquelas verificadas no interior dos grupos sociais e culturais reunidos por um determinado elemento comum. Esses os parâmetros da identidade latino-americana. Compreende-se que essa concepção de “identidade” não encontre aceitação em todos os segmentos, uma vez que agride a dualidade do pensamento metafísico ocidental. Entretanto, ela alcança sustentação no conjunto filosófico referido no primeiro capítulo deste trabalho, que, dentre outros corolários, rasura o sistema de oposições fundador da filosofia metafísica.

O antropólogo argentino não nega a diversidade das nações latino-americanas ao confirmar a existência de algumas circunstâncias sociais e econômicas comuns. Dentre essas cita a “[...] sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas [...]” (CANCLINI, 2008, p. 73). Complementa, ainda, que, contrariamente às pretensões da elite em conferir uma nuance moderna às ex-colônias, empurrando as influências indígenas e colonial às camadas populares, alguns grupos alcançaram o estrato “culto” da sociedade e elevaram essas influências aos mais “altos” padrões culturais, promovendo um diálogo entre os paradigmas tradicional e moderno, numa verdadeira *heterogeneidade multitemporal* (CANCLINI, 2008).

A coincidência no caminho traçado pelas nações latino-americanas em “direção” à modernidade também foi objeto de observação por Néstor García Canclini, como se verifica da passagem que ora transcreve:

É significativa a coincidência de historiadores sociais da arte quando relatam o surgimento da modernização cultural em vários países latino-americanos. Não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social. Seus esforços para edificar campos artísticos autônomos, secularizar a imagem e profissionalizar seu trabalho não implica enclausurar-se em um mundo esteticista como fizeram algumas vanguardas européias inimigas da modernização social. Mas em todas as histórias os projetos criadores individuais tropeçam com a atrofia da burguesia, com a falta de um mercado artístico independente, com o provincianismo (mesmo nas cidades de ponta: Buenos Aires, São Paulo, Lima, México), com a árdua competição com academicistas, com os ranços coloniais, com o indianismo e o regionalismo ingênuos. (CANCLINI, 2008, p. 79)

Cita, em seguida, os movimentos modernista no Brasil e aqueles relacionados à Revolução no México como momentos voltados para o desenvolvimento de uma modernidade e de uma consciência nacional autônomas.

Diante dessas coincidências e com a assimilação da heterogeneidade e das rasuras aos conceitos aqui articulados, vê-se que é possível pensar numa identidade latino-americana que contemple em seu seio a “diferença” enquanto movimento de significação e enquanto efeito desse mesmo movimento.

O uso da “diferença” para refletir sobre a elaboração de uma concepção identitária em contextos multiculturais tem-se mostrado uma estratégia produtiva nos estudos culturais. Stuart Hall (2003), por exemplo, no seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais* também a utiliza quando se detém no estudo da construção de uma nação e identidade caribenhas numa realidade diaspórica. O espaço geográfico conhecido por Caribe é formado

por várias ilhas, sendo que algumas firmaram sua independência ao longo dos séculos XIX e XX, ao passo em que outras ainda estão submetidas a possessões estrangeiras. O estudo do intelectual jamaicano detém-se nas ilhas que se constituíram em Estados-nação.

As nações caribenhas, portanto, como todo Estado-nação situado na faixa centro/sul americana, foram colonizadas por países europeus que forçaram o encontro de vários e diferentes povos e, via de consequência, várias e diferentes culturas. Daí que o contato entre diversas culturas constitui uma das características da formação dos caribenhos. Além disso, essas nações receberam como legado do processo de colonização a pobreza, o subdesenvolvimento e a falta de oportunidades, circunstâncias que motivam a saída de vários de seus habitantes em direção à Europa ou aos Estados Unidos, o que autoriza a adoção do termo “diáspora” para caracterizar esse movimento (HALL, 2003). Exatamente em função disso, Stuart Hall (2003) faz uma abordagem da nação e da identidade caribenhas, usando como mediador de leitura a “diferença”, como pode ser observado do trecho que segue transcrito:

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura. Mas num movimento profundamente contra-intuitivo, a lingüística moderna pós-saussuriana insiste que o significado não pode ser fixado definitivamente. Sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado. A fantasia de um significado final continua assombrada pela “falta” ou “excesso”, mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma [...] (HALL, 2003, p. 32-33)

Na transcrição efetuada se pode perceber que o escritor aproxima as noções derridianas de *différance* e de “diferença” como um movimento de significação possível a partir da relação entre o termo dito presente com ele mesmo, desde que guardado um rastro do elemento passado e antecipado um rastro do elemento futuro (DERRIDA, 1991), o que possibilita o deslizamento do significado em função das várias possibilidades contextuais.

Logo, por tudo isso, pode-se afirmar que, diante hibridação de culturas, o papel do escritor é entrar e sair dessas zonas de limite e de confronto, para, com isso, elaborar um discurso que contemple todos os segmentos sociais, respeitando as singularidades e diferenças de cada um deles, recusando, por isso, a homogeneização e valorizando a hibridação.

Hibridismo e mestiçagem são elementos constituintes da identidade latino-americana, mas não no sentido de homogeneização.

A assimilação da “diferença” na construção da identidade a partir do fim do século XX modifica o conteúdo do discurso literário predominante por muitos anos, que privilegia o homem ocidental adulto branco, pois passa a questionar o poder econômico e político exercido pela linguagem metaforizada. Com isso, a literatura – junto com outros discursos – tem que dar conta da “diferença” e romper com as bases do etnocentrismo, desprezando uma linguagem universal e uniformizadora, supostamente sem gênero, cor, etnia, preferência sexual, e assumindo uma linguagem marcada pela manifestação da diferença (SANTIAGO, 2004a).

Em face de todas as considerações aqui lançadas, a “identidade” assimilada por Silviano Santiago não se trata de uma “identidade” fechada, rígida, apegada à semelhança ou às noções de pureza e autenticidade, sujeita, enfim, aos limites do conceito e do significado tal como impostos pela metafísica ocidental. A “identidade” consagrada pelos estudos desse escritor há que ser considerada como algo aberto, flexível, formada a partir da afirmação da “diferença”, passível de deslizamentos e de múltiplas significações, enfim, uma identidade em devir.

#### 4.2 ÁLBUM DE UMA VIAGEM AO MÉXICO

Adotando-se como parâmetro o fato de que Silviano Santiago propõe a afirmação positiva da “diferença” no processo de construção da identidade latino-americana, obtendo, esta, contornos fluidos e flexíveis, cabe-nos examinar os retratos dessa latino-americanidade e da América Latina presentes no romance.

O texto mostra-nos um período político, cultural e social importante para o México, bem como para as demais ex-colônias ibéricas: momento de afirmação de uma identidade nacional pretensamente característica de um país moderno, merecedor de inserção no Ocidente. Todas as ex-colônias ibéricas têm alguns elementos simbólicos em comum que nos permitem pensar em uma latino-americanidade, a despeito das singularidades de cada uma delas. Foram “inventadas” pelo europeu a partir do fim do século XV, submetidas a um processo de colonização e exploração semelhante e galgaram a independência em função do

desenvolvimento do capitalismo e da necessidade de ampliação do mercado consumidor para a grande potência capitalista da época, a Inglaterra.

Assim que as independências das ex-colônias têm início no ano de 1804 com o Haiti, concluindo-se em 1898 com a independência de Cuba. Todo esse processo teve por traço a transferência do poder político e econômico para as elites instituídas em cada colônia (formada por hispânicos instalados na colônia e seus descendentes aqui nascidos, os crioulos), sem alteração profunda na estrutura social. A minoria conservadora e beneficiária da agroexportação assumiu a liderança das ex-colônias, em detrimento da maioria da população, constituída, principalmente, por mestiços que não ascenderam socialmente. Não havia o interesse, portanto, de discutir os ideais de liberdade e igualdade, mas, apenas, de transferir a titularidade dos poderes político e econômico, mantendo-se as mesmas estruturas e estratificações sociais.

Os processos de independência abriram um espaço para um outro tipo de dominação econômica sobre a América, assumido inicialmente pela Inglaterra e, posteriormente, pelos Estados Unidos, circunstância que contribuiu para a manutenção das várias formas de dependência dos países latino-americanos.

No início do século XX, as estruturas social e política instituídas a partir da independência passam a ser questionadas pelos grupos sociais excluídos das instituições de poder. Algumas reações populares começam a surgir. Associadas a essas reações, a nascente burguesia industrial manifesta descontentamento com a manutenção dos poderes pelas antigas oligarquias. A industrialização crescente influencia a organização social das colônias, acarretando uma aceleração na urbanização e redimensionando as relações de trabalho, que começam a considerar a existência de um novo elemento: o proletariado. Esses traços são todos associados à feição assumida pela modernidade no período, que força a entrada nas ex-colônias.

O espírito nacionalista vigente no início do século XX, acentuado após a primeira guerra mundial notadamente na Alemanha e na Itália, termina por repercutir em vários outros países, inclusive nas nações latino-americanas, propiciando a instalação de ditaduras nacionalistas.

O resumo histórico ora efetuado tem o condão de elucidar a peculiaridade do momento social e político atravessado pelas ex-colônias latino-americanas no início do século XX. A tônica dominante era ingressar na modernidade, tornar-se contemporâneo do restante do Ocidente. Nesse sentido, *Viagem ao México* traz-nos alguns retratos desse período histórico da América Latina, a exemplo dessa passagem:

Parece que esses hispanos acabam de descobrir a pólvora da modernidade que, por aqui, leva o nome de História. Como não têm à mão os canhões da história, explodem nos livros o barril da própria inteligência. Querem inventar vias de acesso aparentemente iconoclastas para ingressar no cobiçado oásis da razão européia. (*VM*, p. 231-232)

O trecho integra a fala de Artaud num diálogo travado com o narrador sobre Aleixo, um escritor cubano que encontra na rápida passagem por Cuba. Compara-o a Torres Bodet, que, diante da singularidade manifestada no interior da narrativa, foi elevado a posição de um “tipo humano” representante do intelectual latino-americano adepto do projeto modernizador acima citado nas nações da América Latina. Emerge do trecho a crítica a essa proposta modernizadora, cujo efeito único é fazer do Novo Mundo mera cópia do Velho Mundo. O narrador endossa a crítica feita por Artaud, mas a devolve na mesma medida, pois logo na sequência lembra que “[um] dos barris de pólvora de maior circulação por aqui foi pedido de empréstimo ao que [...] lá na Europa chamam de vanguarda, [diz] sarcasticamente” (*VM*, p. 232). Os retratos construídos pela narrativa são todos atravessados pela crítica à reduplicação da Europa buscada pelo Novo Mundo, associada à manifesta impossibilidade de retorno e resgate total da cultura autóctone devastada, figurando, o projeto de Artaud, como indicativo dessa impossibilidade.

Prosseguindo nessa passagem do romance, que se reporta ao diálogo entre Artaud e Aleixo, percebe-se o propósito da narrativa em rejeitar o expediente da mera cópia como estratégia de formação do continente latino-americano, ao mesmo tempo em que valoriza a repetição quando operada em “diferença” porque ela rasura a dicotomia original/cópia. É o que se lê neste trecho:

Perguntei ao Aleixo se ele, que tinha me dito ter ouvidos afinados pelo melhor da música clássica, não tinha escutado o diálogo entre o templo grego e a palmeira real pelas ruas e jardins da Havana dele, e se, no diálogo dos dois, estava designado a priori o lugar de um como origem e da outra como fim, ou se o templo e a palmeira já não estavam indistintos na origem e no fim. Qual dos dois lhe parecia mais justo historicamente. Quem é plágio de quem, foi o que lhe perguntei finalmente. (*VM*, p. 234)

Diante do papel da literatura na construção da identidade da América Latina, as reflexões lançadas no texto ficcional em torno da reduplicação do Velho Mundo e da repetição em “diferença” influenciam na absorção desta como elemento constitutivo, até porque ataca as acepções de origem, fonte e influência tradicionalmente utilizadas na interpretação da identidade latino-americana.

Para continuar na ambientação histórica do romance, antes, contudo, de focarmos nossa atenção para o contexto histórico do México de 1930, oportuno inserir um parêntese para ressaltar que esse discurso de inserção na modernidade ocidental, verificado no início do século XX, também não teve o condão de alterar substancialmente as estruturas sociais instaladas nas ex-colônias. Novamente se opera apenas uma alteração na titularidade dos poderes político e econômico, mantendo-se as regras gerais de concentração de riqueza e poder por uma minoria privilegiada, enquanto a maioria da população continua relegada aos bolsões de pobreza. A utopia moderna de melhoria na qualidade de vida de toda a população mundial mantém-se no plano estritamente utópico, pois somente uma minoria tem acesso a essa melhoria, reafirmando-se as contradições do projeto de modernidade.

Especificamente quanto ao México, em que pese a constatação das circunstâncias gerais acima resumidas, que envolveram a independência das ex-colônias americanas, o processo de independência e sua afirmação enquanto estado nacional foi marcado por grande instabilidade política. Como afirma Octavio Paz (1984, p. 113), “[d]urante mais de um quarto de século, numa luta confusa que não exclui as alianças transitórias, as mudanças de lado e até mesmo as traições, os liberais tentam consumir a ruptura com a tradição colonial [...]”. Esse era o grande desafio de todas as ex-colônias: romper com a herança colonial e acolher os traços do liberalismo que lhe permitissem “adentrar” no mundo moderno. O espírito de instabilidade política no México, ainda constatada na década de 1930, também foi fotografado pela lente do narrador/viajante ao ceder a palavra à personagem Torres Bodet, nos termos ora destacado:

[...] Cardoza sempre soube se virar muito bem, mesmo porque vida de exilado político no meu país – o adido corta a frase ao meio, muda de idéia e decide dar um fim a ela – não é nada fácil. Sem quê nem porquê, da noite para o dia, qualquer um pode ser levado pelo turbilhão das contradições mexicanas e ser sacrificado sem dó nem piedade. Entre dezembro de 34 e maio de 35 houve mais de quinhentas greves de trabalhadores. Pode imaginar como cabeças tiveram de rolar para que a vida pública voltasse a funcionar comme il faut. O presidente Cárdenas – desta feita Bodet desiste de dar seguimento à frase. (*VM*, p. 285)

Por meio da instabilidade política mexicana no início do século XX, Silviano Santiago, fala da instabilidade política verificada nas nações latino-americanas na segunda metade desse mesmo século, resultante da instalação de ditaduras militares e civis (Argentina 1966-1984; Brasil 1964-1985; Paraguai 1954-1989; Chile 1940-1989, dentre outras). O livro foi publicado em 1995, quando muitos países da América Latina estavam adaptando-se ao regime democrático de governo. Em função disso, o escritor/intelectual teria que saber virar-

se muito bem para, sem se despir de sua atuação reflexiva, de seu papel crítico, viver em meio a realidades de tensão e conflito.

A reflexão sobre o papel do escritor e da literatura latino-americanos na atualidade tem sido uma questão recorrente na produção de Silviano Santiago. No ensaio “Uma literatura anfíbia” (SANTIAGO, 2004a), por exemplo, ele nos fala da “dupla meta ideológica” da literatura brasileira, ao conjugar elementos artísticos e políticos em sua constituição. Quanto ao alcance dessas duas finalidades, esclarece que:

Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar – pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores – uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica – de que os escritores não conseguem desvencilhar-se em virtude do papel que eles, como vimos, ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira – advém o caráter *anfíbio* da nossa produção artística. (SANTIAGO, 2004a, p. 66)

Em se tratando, portanto, de uma produção artística anfíbia, que está dentro e fora da tradição etnocêntrica, que assume um (entre)lugar de fala deslizante, sua responsabilidade social é acentuada pela possibilidade de criticar e denunciar os efeitos desastrosos da dominação (neo)colonial. Essa atuação artística conjunta com a atuação política traduz-se numa característica peculiar ao escritor brasileiro.

Retomando o percurso da história mexicana – cujo detalhamento não constitui objeto do presente trabalho –, alguns episódios são relevantes para compreender o estado no qual o México encontrava-se quando da visita de Antonin Artaud. A elite agrária que assume o poder após a independência, ligada às velhas tradições coloniais, tal como verificado nas demais colônias, é destituída em 1857, quando os liberais assumem o poder e promulgam uma carta constitucional de cunho liberal. Diante da insatisfação provocada por essa carta política, são editadas leis de Reforma que, com o propósito de fundar uma nova sociedade, atingem, principalmente, alguns privilégios recepcionados pela independência e a Igreja. Novamente segundo Octavio Paz (1984, p. 114), a Reforma confere significação à independência, “[...] pois propõe um exame das próprias bases da sociedade mexicana e dos pressupostos históricos e filosóficos em que se apoiava [...]”. Essa reflexão encerra-se com uma negação à herança espanhola, ao passado indígena e ao catolicismo e, com isso, a “[...] Reforma funda o México, negando seu passado. Rejeita a tradição e procura justificar-se no futuro” (PAZ, 1984, p. 115).



O projeto da Reforma, entretanto, não consegue traduzir em prática os seus fundamentos, por ser fruto de uma minoria liberal e distanciar-se da maioria do povo mexicano, ainda apegado a uma tradição católica. Por outro lado, não teve o condão de fortalecer uma burguesia nascente, mas, tão somente, de reforçar o poder dos antigos fazendeiros que adquiriram grande parte das terras da Igreja e das propriedades comunais indígenas, vendidas pelo Estado. Em assim procedendo, o México reforça a existência de grandes latifúndios e, via de consequência, o seu caráter feudal. Instala-se certa desordem política que propicia a ascensão de Porfírio Díaz ao poder.

Porfírio Díaz consegue restabelecer a ordem no país, mas restringe a liberdade, restaura antigos privilégios, mantém os latifúndios e estreita as relações comerciais com os norte-americanos. Apesar do investimento em alguns símbolos da modernidade, a exemplo das estradas de ferro, e da recepção do ideário liberal, seu governo representa um retorno à estrutura colonial porque reforça a estratificação social, com os privilégios e poderes da elite agrária e a manutenção das precárias condições de vida dos camponeses. No plano intelectual, o positivismo invade os espaços de discussão, reafirmando o distanciamento da história pré-colonial e justificando as diferenças sociais implantadas. Nesse aspecto, mais uma vez torna-se oportuno recorrer às reflexões de Octavio Paz quanto ao período, justificando a longa transcrição que se segue:

À sua maneira, a Ditadura completa a obra da Reforma. Graças à introdução da filosofia positivista, a nação rompe os seus últimos vínculos com o passado. Se a Conquista destrói templos, a Colônia erige outros. A Reforma nega a tradição, mas nos oferece uma imagem universal do homem. O positivismo não nos deu nada. Em compensação, mostrou em toda a sua nudez os princípios liberais: lindas palavras inaplicáveis. O esquema da Reforma, o grande projeto histórico mediante o qual o México se fundava a si mesmo como uma nação destinada a se realizar dentro de certas verdades universais, fica reduzido a sonho e utopia. E seus princípios e leis se transformam numa armadura rígida, que sufoca a nossa espontaneidade e mutila o nosso ser. Ao fim de cem anos de lutas, o povo se encontrava mais só do que nunca, com sua vida religiosa empobrecida e sua cultura popular humilhada. Tínhamos perdido a nossa filiação histórica. (PAZ, 1984, p. 121)

Vida religiosa empobrecida, cultura popular humilhada, perda da filiação histórica: esse o quadro do México ao final do século XIX. Impossibilidade de resgate histórico, já que insistentemente negado; inviabilidade de diálogo com os Estados Unidos, que se impunha pela força e pelas relações negociais; inutilidade de relacionamento com a Europa, que apenas se importa com sua reduplicação: tais os elementos que esboçam a solidão do México (PAZ, 1984).

Some-se a isso o fato de que uma outra classe social constitui-se a partir do desenvolvimento do comércio e da indústria, mas que não pode usufruir dos mesmos privilégios concedidos aos proprietários de terra. Ao lado dessa classe média, a classe operária começa a manifestar insatisfação em face da ausência de regras que melhor definam as relações de trabalho. As relações comerciais com os Estados Unidos apresentam um enfraquecimento. Tais situações geram greves e revoltas contra a ditadura e, como corolário, inquietação política.

Esse panorama propicia a Revolução Mexicana, fato que, segundo Octavio Paz (1984), irrompe na história do México como uma verdadeira revelação do povo mexicano diante do retorno às origens que ela promove. O movimento tem início sem a definição de um programa ideológico e governamental prévio, bem como não se filia a nenhuma ideologia universal, encontrando-se e definindo-se posteriormente. Outro traço característico da revolução é a “fome de terras”, pois o povo mexicano também tem o propósito de recuperar as terras que lhes foram usurpadas pelos latifundiários, questão que se apresenta com maior força no sul do país, onde o povo era liderado por Emílio Zapata. A força da questão agrária exige um retorno ao passado indígena, pois “[...] o zapatismo não só resgatava a parte válida da tradição colonial, como também afirmava que toda construção política verdadeiramente fecunda deveria partir da porção mais antiga, estável e duradoura da nossa nação: o passado indígena” (PAZ, 1984, p. 130).

Tão logo a “revolução” assume as estruturas do poder, a ausência de projeto ideológico prévio traduz-se em dificuldade para conciliar os diferentes anseios populares. Entretanto, o retorno ao passado conclamado pelo zapatismo não foi absorvido pelos intelectuais da época, encarregados de conferir à Revolução o aparato ideológico necessário. Voltando à interpretação de Octavio Paz (1984, p. 131), eleito como guia nesse breve percurso pelo interior da história mexicana, esses intelectuais “[...] não só se mostraram incapazes de adivinhar o sentido do movimento revolucionário, como também continuavam especulando com idéias que não tinham outra função senão a de máscaras”, essas responsáveis pela mentira e inautenticidade que dão o formato da nação mexicana. Por isso e pela impossibilidade de retornar às tradições pré-cortesianas e colonial, os autores da revolução, cedendo à exigência de universalidade, optaram pela adoção do programa liberal, não obstante sua disparidade com a realidade mexicana. Mesmo correndo o risco de ser excessivo, mais uma vez optamos por recorrer a Octavio Paz, porque ele resume bem a representatividade da revolução para o mexicano:

A revolução foi uma descoberta de nós mesmos e um regresso às origens, primeiro; em seguida, uma busca e uma tentativa de síntese, várias vezes abortada; incapaz de assimilar nossa tradição e oferecer-nos um novo projeto salvador, finalmente foi um compromisso. Nem a revolução foi capaz de articular toda a sua explosão salvadora numa visão de mundo, nem a “inteligência” mexicana resolveu o conflito entre a insuficiência da nossa tradição e a nossa exigência de universalidade. (PAZ, 1984, p. 149)

Mesmo assim a revolução faz o mexicano aprofundar sua solidão quando recusa qualquer ajuda externa:

[...] o povo se recusa a qualquer ajuda externa, a qualquer esquema proposto de fora e sem relação profunda com o seu ser, e se volta para si mesmo. O desespero, o recusar-se a ser salvo por um projeto alheio à sua história, é um movimento do ser que renuncia a qualquer consolo e se adentra na sua própria intimidade: está só. E nesse mesmo instante, essa solidão é resolvida em tentativa de comunhão. Novamente desespero e solidão, redenção e comunhão, são termos equivalentes. (PAZ, 1984, p. 132)

A negação do seu passado autóctone, o retorno à origem espanhola, porque detentora de uma universalidade, e a solidão que impele o povo mexicano a recusar qualquer projeto dissociado de sua própria história são marcas resultantes da revolução mexicana que se encontram presentes no México de 1936, data da viagem de Antonin Artaud.

Chegando ao país depois de decorridos alguns governos com a responsabilidade de dar eficácia à Revolução Mexicana, a visita de Antonin Artaud acontece quando o governo é exercido por Lázaro Cárdenas, instante em que a revolução tenta firmar-se com maior amplitude e profundidade, inclusive com a realização de reformas planejadas nos regimes anteriores (PAZ, 1984). O próprio Silvano Santiago (1997) esclarece a direção tomada pelo governo Cárdenas:

[...] No México dos anos 30 o futuro pertence ao presente, e o presente pertence ao PRN, então sob as ordens do presidente general Lázaro Cárdenas. Depois da Revolução Russa e da crise mundial instaurada pela Depressão de 1929, os países periféricos tomam a dianteira na reforma agrária e comandam o processo econômico nacional, alicerçando o futuro e robusto Estado-Nação. Implantam políticas de desenvolvimento próprio e soluções a curto prazo para os problemas sociais. O protecionismo econômico se alia ao paternalismo social. Os índios tarascos deram o apelido correto para Cárdenas: Tata [Papai] Lázaro. (SANTIAGO, 1997, p. 10)

Portanto, o México, em plena década de 1930, está definindo os seus contornos identitários, constituindo-se a si mesmo. Ao retornar ao passado, depara-se com dois paradigmas que não mais encontram espaço na sociedade pretensamente moderna em constituição: o índio e o espanhol. Por isso, nesse retorno ele nega o passado colonial e opta

por constituir-se com um traço de universalidade, o que o aproxima do racionalismo francês, de onde passa a buscar suas inspirações. Tais escolhas são feitas e assumidas pelo mexicano, em sua solidão, sem que se admita uma interferência direta estrangeira (PAZ, 1984).

Em face de todo esse cenário, um intelectual estrangeiro com os propósitos de Artaud não é bem vindo ao México, fato que fica evidenciado desde o seu primeiro contato com Torres Bodet, adido cultural do México com o qual se encontra ainda na França, como se infere da passagem que se segue:

Um cantinho recôndito do cérebro de Torres Bodet se lembra das novas medidas aprovadas pelo atual governo mexicano na legislação dos Meios de Comunicação. Elas visam não só proibir a circulação no país de jornais e revistas que denigrem a imagem pública da nação ou que ameçam o poder instituído, como penalizar os infratores. E o cantinho do cérebro lhe pergunta, reestruturando o seu ego combalido pelas sucessivas interrupções fora de hora: em solo mexicano e diante de um representante diplomático do país, será que esse franchinote tem o direito de se pavonear de mestre e senhor em matéria tão complexa quanto a primitiva civilização dos astecas? será que tem o direito de querer nos ensinar como incorporar à moderna sociedade mexicana a tradição indígena? (VM, p. 109-110)

Outra passagem integrante do mesmo diálogo havido entre Artaud e o adido cultural deixa mais evidenciada a feição nacionalista do governo naquele momento e a intolerância quanto à interferência estrangeira, notadamente se estiver voltada para o passado autóctone:

Estou falando dos exageros tanto do mexicano que acolhe entusiasmado o viajante quanto do estrangeiro que nos vem visitar. Mazombos e gringos, os dois se confundem numa mescla intolerável de rejeição ao presente e é por isso que são perigosos neste momento tão delicado de construção do México moderno e desenvolvido. Só o historiador isento de paixões abstratas pode contribuir com o equilíbrio necessário para acabar de vez com os extremos sócio-econômicos que ensangüentam os países de passado colonial, como os da América Latina (VM, p. 109-110)

O modo de apropriação desse passado pelo mexicano não coincide com as proposições artísticas de Artaud. E nem poderia coincidir, uma vez que este busca elementos para recuperar a magia da vida francesa, totalmente ofuscada pelo estilo moderno burguês, ao passo em que o mexicano nem mesmo experimentou esse estilo de vida, desejando de todas as maneiras adentrar na modernidade. Por esse motivo, Torres Bodet assim se manifesta quanto às propostas artaudianas em face do passado asteca: “[...] isso tudo, meu caro amigo, são coisas do passado nacional e é melhor que fiquem por lá” (VM, p. 111).

A concepção de Torres Bodet quanto ao passado mexicano coaduna-se com as propostas nacionalistas preocupadas em fazer o país ingressar na modernidade. A última passagem transcrita em destaque, até mesmo, elucida o peso do discurso Histórico na

construção do Estado-nação, em detrimento dos discursos etnológico e antropológico. Essa opção pela História na construção da nação e de sua identidade é objeto de crítica no romance, como se lê da fala do protagonista: “[...] Quem disse que ela [a História] recupera os valores do Homem? A História sempre eliminou a ferro e fogo, sem dó nem piedade, os elementos transcendentais da Vida que ela ia julgando espúrios [...]” (VM, p. 116). A posição crítica coaduna-se com a posição de Silviano Santiago, que compreende a história como linguagem, rasurando o seu poder de verdade e sua hierarquia em face dos demais discursos.

No entanto, em que pese todos os seus equívocos, a proposta nacionalista de construção da nação mexicana recebeu o apoio da maioria dos escritores e intelectuais mexicanos da época. A frequente vinculação de escritores aos projetos de governo nos países latino-americanos no início do século XX pode ser atribuída aos baixos índices de alfabetização desses Estados, circunstância que dificulta a formação de um público e, como corolário, impede que os escritores sobrevivam desse ofício (CANCLINI, 1989). Muitos deles chegam a assumir cargos públicos e fazer carreira como funcionários públicos, o que comprometeria sua independência ideológica. Na entrevista concedida em 2002 a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira, Silviano Santiago fala um pouco dos “literatos funcionários” e afirma, até com certo orgulho, ter pertencido a um grupo de escritores e artistas que não matinha relação com o governo. Esse distanciamento das esferas de poder favorece que o escritor brasileiro (ou mesmo latino-americano) assuma com maior vigor a conjunção da atuação artística com a atuação política, que lhe é característica.

Por sua vez, ao analisar o papel dos intelectuais no curso da Revolução Mexicana, Octavio Paz (1984) afirma que eles tornaram-se os conselheiros dos revolucionários que assumiram o poder. A ausência de um projeto prévio, na forma acima antecipada, resultou num imenso trabalho para esse grupo, responsável por compor a sustentação ideológica do governo revolucionário. Em função disso, contudo, “[...] perderam a independência e sua crítica tornou-se diluída, à força da prudência ou do maquiavelismo [...]” (PAZ, 1984, p. 141). De modo ainda mais categórico, Octavio Paz (1984, p. 141) sustenta que a “[...] ‘inteligência’ mexicana, no seu conjunto, não pôde ou não soube utilizar as armas próprias do intelectual: a crítica, o exame, o juízo [...]”.

Esse quadro não deixou de ser contemplado pelo romance, no qual se verifica o desfile de vários intelectuais, todos envolvidos com os projetos de nacionalismo e de modernidade do governo Cárdenas. Além de Torres Bodet, figuram como personagens do romance Luis Cardoza y Aragon, Elías Nandino, José Gorostiza, Xavier Villaurrutía e José Ferrel.

Embora já tenham sido reveladas algumas feições de Torres Bodet – o que permitiu considerá-lo como “tipo humano” representativo da intelectualidade mexicana –, importa acrescentar que sua filiação ao modelo europeu de civilização emerge das influências confessadas em sua fala, a exemplo da influência de Jules Ferry, político francês que ocupou o Ministério da Educação na segunda metade do séc. XIX e, como ministro, foi responsável pela desvinculação do ensino regular com a igreja e pelo processo de unificação da língua francesa, o qual provocou a extinção de alguns dialetos regionais. Forte defensor do processo de colonização, sustentava que as raças superiores devem civilizar as raças inferiores, razão por que comandou várias investidas colonizadoras. Ao eleger Jules Ferry como ídolo, Torres Bodet deixa claro seu acentuado traço colonizador, o que nos leva a compreender sua declaração no sentido de que a “[...] Espanha nada destruiu no México e nos demais países do continente [...]” (VM, p. 114).

A descrição da personagem Torres Bodet no romance alcança um traço arquetípico do intelectual latino-americano preocupado em reduplicar a cultura europeia no Novo Mundo. A descrição dos demais intelectuais não possui essa carga tão intensa, apesar de também revelar o comprometimento com o pensamento nacionalista moderno.

Sobre Cardoza y Aragon o capítulo anterior ressaltou tratar-se de um jornalista e escritor guatemalteco que vivia no México à época da viagem de Antonin Artaud. Sua vinculação ao governo Cárdenas fica evidenciada logo que surgem as primeiras referências ao seu nome. Indicado por Torres Bodet como um possível cicerone para Artaud, assim é descrito pelo adido cultural:

Confidencialmente te digo que Luis se inclina mais para a Casa de los Pinos, nome dado por Amalia, mulher do presidente Cárdenas, para atual residência do casal, do que para a rua Mesones, 54, quartel-general da Federação Comunista do México e redação do jornal *El Machete*.

Cardoza é dos nossos, homem de confiança e intelectual independente e de fibra. (VM, p. 285)

A independência é assegurada desde que mantido o compromisso de veicular o ideário político do governo. A vinculação ao governo fará com que Cardoza manifeste cautela diante dos projetos de Artaud, mesmo que envide todos os esforços possíveis para viabilizar trabalhos que assegurem a sobrevivência do dramaturgo no solo mexicano.

O primeiro intelectual mexicano com quem Artaud mantém contato no México é Elías Nandino. Todavia, esse contato é inicialmente providenciado por Cardoza não em razão da atividade literária do mexicano, mas porque ele também exerce a medicina e o protagonista já

sofria os efeitos da abstinência do láudano. No contato com o dramaturgo francês, manifesta efusivo interesse em suas propostas teatrais, posteriormente se afastando em face do comportamento descontrolado de Artaud para obter o objeto de seu vício. O narrador assim descreve esse intelectual mexicano:

Elías Nandino é sempre um enigma para os companheiros. Inesperado, apaixonado e calculista. Tem mais de médico do que de poeta. Atiça e sopra, aquece e esfria, beija e esbofeteia, seduz e despreza. Para mim também, que o observo e escuto, é um enigma. Nunca se sabe onde está. E se estiver onde está, não se sabe se vai permanecer ali [...] Não é possível agarrá-lo, a não ser em vôo de um lado para o outro, no instante do trânsito. (*VM*, p. 317-318)

Considerando-se o quanto demonstrado na subseção 2.1 deste trabalho, pode-se afirmar que a descrição efetuada não causa estranheza, tendo em vista o fato de que, segundo o próprio Octavio Paz, o mexicano utiliza o recurso da máscara como mecanismo de defesa íntimo e social. Desse modo, a personagem, ao invés de aproximar-se do poeta mexicano, que assimila a abertura feminina, mantém-se preso ao paradigma masculino do fechamento e revela-se ao outro por meio do disfarce. A acolhida das máscaras referidas por Octavio Paz pela escrita ficcional de Silviano Santiago será melhor examinada quando da análise das personagens Ladino e Rosita.

Já José Gorostiza, também mexicano, teve formação acadêmica em Letras e conciliou a atividade de escritor com a de professor e algumas funções administrativas ligadas ao governo, fato evidenciado no romance, que apresenta a seguinte descrição da personagem:

Os companheiros o chamam carinhosamente de Pepe e o julgam o mais sereno e o mais culto poeta da geração. No ministério das Relações Exteriores, aonde fui visitá-lo um dia a mando do Cardoza, o tratam por Licenciado José Gorostiza. Presta serviço ao ministro, general Hay. É responsável pela publicidade do governo Lázaro Cárdenas no estrangeiro. Dizem que conseguiu o cargo pela competência e fidelidade aos ideais da Revolução, e ainda pela larga experiência e contatos que fez nas várias viagens ao exterior. (*VM*, p. 363)

Conquanto se preocupe com suas relações com o governo, José Gorostiza não deixa de auxiliar Artaud na divulgação de seus textos, movido pela compaixão que a figura do dramaturgo provoca-lhe e pela possibilidade de tal apoio reverter-se, no futuro, em facilidades na divulgação da “nova imagem do México” no exterior. Entretanto, a produção artaudiana entra em choque com os propósitos nacionalistas do México naquele momento, exigindo de seus tradutores intervenções que suavizam os pontos polêmicos.

Assim que, no intuito de assegurar que a divulgação dos textos de Artaud não contrarie os objetivos do governo, os intelectuais preocupados com o dramaturgo encarregam José Ferrel e, posteriormente, Xavier Villaurrutía de traduzir os textos e fazer os ajustes necessários. O retrato traçado pelo romance sobre os dois tradutores é o seguinte:

[...] Cada um é impostor à sua maneira. Ferrel passa por um maldito sem o querer ser, por isso é basicamente medroso e modesto. Xavier passa por um pequeno burguês sem o querer ser, por isso é basicamente medroso e presunçoso. Ferrel tem medo da maldição, embora a cultive. Xavier tem medo da pequena burguesia, embora a cultive. Vivem ambos acuados contra a parede da sociedade à espera do tiro de misericórdia que será dado pelo escândalo. Mais dia menos dia, ele virá certamente para o primeiro; nunca virá para o segundo. (VM, p. 379)

Na narrativa, o tiro certamente atingirá o primeiro (Ferrel) porque, em se tratando de “[...] um homem vestido com roupa suja mas que gostaria de estar de terno limpo [...]” (VM, p. 378), o que nos autoriza concluir ser originário das camadas populares da sociedade, cedo ou tarde a precariedade de sua condição social irá impor-se. Ao contrário, o segundo (Xavier), sendo “[...] um homem vestido com roupa limpa mas que gostaria de estar com terno sujo [...]” (VM, p. 378), assim, oriundo da burguesia, jamais sofrerá os efeitos de uma condição precária de vida. De mais a mais, novamente o recurso da *máscara* intervém na descrição das duas personagens, que escondem seus verdadeiros seres e suas verdadeiras origens.

Todos os escritores mexicanos citados, “[...] comprometidos desde a juventude com os postos de mando nas secretarias de Educação e Relação Exteriores, militância burocrática assídua que acabaria por levá-los a trair os ideais nada sólidos de uma Revolução [...]” (VM, p. 304) integraram, exceto José Ferrel, o grupo responsável pela edição da revista *Los contemporáneos*, importante veículo de divulgação dos propósitos nacionalistas modernos do governo de Cárdenas. Nos primeiros contatos mantidos com esse grupo, Artaud não fazia ideia da filiação política deles, até mesmo porque não fora advertido de tal fato pelo narrador. Quando percebe que eles nada mais desejam do que ingressar nos padrões europeus de modernidade, constituírem-se em cópias dos intelectuais europeus, manter recalcadas as culturas indígenas, qualifica a todos como *pompons grenás*, expressão que não explica, atribuindo ao narrador – e ao leitor – a obrigação de descortiná-la.

Na tentativa de compreender o alcance da expressão, o narrador expõe sua própria opinião sobre os intelectuais mexicanos descritos no romance, criticando principalmente a pretensão deles em confirmar o propósito reduplicador do colonizador espanhol, que seria uma “[...] absurda inversão de valores que requer a câmara escurada da imaginação para ser devidamente desconstruída [sic]” (VM, p. 354). Nesse jogo de interpretação, fica mais uma vez



constatada a similitude das concepções do protagonista e do narrador acerca do papel do intelectual latino-americano diante dos efeitos da colonização, pois “[...] Artaud quer os mexicanos – e quer [ao narrador], um brasileiro perdido em terras astecas – menos mexicanos, vale dizer, menos europeus” (VM, p. 356). Seguindo o mesmo exercício interpretativo, o narrador também critica a aproximação desses intelectuais com as esferas de governo, pois o “[...] serviço público é a pilantragem intelectual mexicana de maior sucesso em tempos revolucionários” (VM, p. 356).

Enfim, após várias possibilidades de interpretação da expressão utilizada, o narrador assim sintetiza a insatisfação manifestada pelo protagonista:

Artaud queria nos versos dos poetas mexicanos amigos seus altas doses de erotismo vital. O corpo é víscera, excremento e aresta, e não corpo semelhante ao copo que dá forma à água. Esse corpo-copo é receptáculo e conformador de sentimentos banais. Queria nas atitudes humanas a franqueza viril e o peito aberto diante de sol, chuvas e terremotos. Queria o espírito de revolta contra o estado atual das coisas, e não o bom-mocismo dado pela missão a cumprir em favor da melhoria de todos através de reformas decorrentes de um utópico progresso científico. Queria que esses autodidatas dos trópicos não crescessem, no raquítico meio intelectual dominado pelos caudilhos Obregón de Calles, conhecendo arte e literatura apenas nas publicações vindas da Europa. Queria, queria, e tinha à sua volta o quê? *pompons grenás*. (VM, p. 357)

Artaud expõe seu descontentamento em relação a excessiva absorção dos valores e padrões europeus pelos intelectuais mexicanos, em detrimento dos elementos da ancestralidade cultural. Verifica-se, desse modo, a forma como a intelectualidade comprometida com a Revolução Mexicana e o governo Cárdenas referida por Octavio Paz é retratada pela narrativa.

Do cotejo entre essas reflexões e aquelas construídas pelo próprio Silviano Santiago em torno da postura do intelectual latino-americano – e, mais precisamente, do intelectual brasileiro – em face da dependência cultural (resumidas no capítulo 2 deste trabalho), pode-se sustentar que são as concepções do próprio escritor que estão acionadas na escrita ficcional. A descrição dos intelectuais e o longo diálogo entre o protagonista e o narrador – de onde o excerto acima transcrito foi extraído – sintetizam a crítica feita pelo escritor ao intelectual latino-americano que, diante do modelo ocidental, limita-se a copiá-lo. Ao mesmo tempo, questiona exatamente o papel do intelectual e a necessidade de manter a independência que lhe permita exercer sua função crítica diante da sociedade.

Dentre os intelectuais que engrossaram as fileiras dos simpáticos aos projetos de reconstrução moderna da nação Mexicana, merece destaque o historiador José Vasconcelos, insistentemente citado pela personagem Torres Bodet em suas conversas com Artaud. Torna-

se novamente necessário recorrer a Octavio Paz (1984) para entender o papel de José Vasconcelos na construção do México contemporâneo. Considerado o fundador da educação mexicana, dedicou-se especialmente a ampliar a educação fundamental e aperfeiçoar o ensino superior no país, baseando seus princípios em elementos da tradição que foram rejeitados pelo liberalismo. Concebendo o ensino como participação viva, funda escolas, edita cartilhas e clássicos, cria institutos de ensino, implanta o projeto dos professores saltimbancos, que viajavam pelo interior do país ensinando aos índios os elementos da cultura ocidental. Paralelamente ao ensino da educação de base ocidental, estimula e divulga as manifestações artísticas populares. No período em que se mantém à frente da Secretaria de Educação Pública, “[...] emergem artes populares, esquecidas durante séculos; nas escolas e nos salões, tornam-se a cantar as velhas canções; dançam-se as danças regionais, com seus movimentos puros e tímidos, feitos do vôo e estática, de reserva e fogo [...]” (PAZ, 1984, p. 136-137).

Ciente da necessidade de criar um programa de vida e uma nova imagem de mundo a ser implantados pela Revolução, José Vasconcelos volta-se para a tradição na tentativa de nela redescobrir uma tradição universal na qual a tradição mexicana se inserisse e que também a prolongasse. Essa preocupação em inserir-se na universalidade decorre exatamente da preocupação em tornar-se contemporâneo das demais nações ocidentais que vivenciavam uma modernidade naquele tempo presente, elidindo, assim, o estigma do atraso colonial. Desse modo, nesse retorno José Vasconcelos apenas redescobre na tradição mexicana os elementos “universais” da tradição universal da Espanha, daí porque ele propõe como saída do impasse a filosofia da “raça cósmica”, conforme leitura promovida por Octavio Paz, que ora transcreve:

Todo retorno à tradição leva a reconhecer que somos parte da tradição universal da Espanha, a única que podemos aceitar e continuar, nós, hispano-americanos. [...] Ora, a tradição universal da Espanha na América consiste, sobretudo, em conceber o continente como uma unidade superior, conforme já vimos. Portanto, voltar à tradição espanhola não tem outro sentido senão o de voltar à unidade da Hispano-América. A filosofia da raça cósmica (isto é, do novo homem americano que dissolverá todas as oposições raciais e o grande conflito entre Oriente e Ocidente) era apenas a consequência natural e o fruto extremo do universalismo espanhol, filho do Renascimento. As idéias de Vasconcelos não tinham parentesco com o casticismo e o tradicionalismo dos conservadores mexicanos, pois para ele, como para os fundadores da América, o continente se apresentava como futuro e novidade [...] O tradicionalismo de Vasconcelos não se apoiava no passado: justificava-se no futuro. (PAZ, 1984, p. 137-138)

A filosofia da “raça cósmica”, voltada para o futuro, teria a função de atender à necessidade de suprir o vazio ideológico da Revolução, diante da impossibilidade de esta

recorrer à tradição católica e liberal. No entanto, todo esse projeto fica restrito ao ideal utópico de um só homem e não alcança as esferas que o tornariam eficaz (PAZ, 1984).

Dez anos após a publicação de *Viagem ao México*, o México volta a compor a produção textual de Silviano Santiago, desta feita na forma de ensaio, com *As raízes e o labirinto da América Latina*, publicado em 2006. Fazendo uma leitura contrastiva de duas interpretações do continente – *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz –, o escritor examina a proposta filosófica de José Vasconcelos mediada pela oposição *adotar/engendrar* cunhada por Octavio Paz para referir-se aos necessários empréstimos feitos junto à tradição europeia (*adotar*) e a utilização dos elementos da tradição na criação de algo novo (*engendrar*), para afirmar que, com a filosofia da “raça cósmica”, “[...] Vasconcelos é um bom exemplo de pensador que consegue e chega a ‘engendrar’ a forma mexicana universal a partir do momento em que a sociedade já tinha ‘adotado’ a tradição espanhola e europeia [...]” (SANTIAGO, 2006a, p. 191).

Não obstante o caráter produtivo das propostas de José Vasconcelos, delas a personagem Torres Bodet somente assimila as missões enviadas para o interior do país, que, como efeito colateral, terminaram por recalcar ainda mais a cultura autóctone, desprezando todo o conjunto filosófico que fez de Vasconcelos um importante pensador na construção da identidade latino-americana.

O romance não deixa de apontar para a existência de vozes dissonantes do discurso oficial que se aproximava cada vez mais da tradição espanhola, oriundas, também, de alguns intelectuais mexicanos. O próprio Octavio Paz (1984) ressalta que alguns intelectuais, no decorrer dos governos revolucionários, deixaram de dar colaboração e formaram grupos de oposição. Desta forma, a personagem Octavio critica a geração de intelectuais que conferiram apoio ao governo pós-revolução e que buscavam uma aproximação com a Espanha, ao dizer, por exemplo, que esses “[...] escritores mexicanos dos anos 20 e 30 têm uma consciência aguda de ser parte do Ocidente e toda a empresa cultural deles pode definir-se como uma tentativa de recuperação e reatualização dos valores europeus na Nova Espanha” (VM, p. 354). Essa personagem consiste numa referência explícita ao poeta Octavio Paz, apesar do silêncio do nome de família, “[...] que no México [socorre o narrador] na feira livre das interpretações” (VM, p. 354).

Com esses retratos esboçados no romance acerca do intelectual mexicano da década de 1930, Silviano Santiago leva-nos a refletir exatamente sobre o lugar e o papel do escritor latino-americano na contemporaneidade. Atualizando a proposta da conjunção entre a atuação artística e a atuação política do escritor brasileiro, em entrevista concedida a Eneida Leal

Cunha e a Wander Melo Miranda, ele propõe como papel do intelectual latino-americano a reflexão e a ação, ressaltando que esta não está necessariamente vinculada a nenhum partido político (SANTIAGO, 2008b). Quanto ao lugar, considerando-se que o romance critica a reduplicação do modelo europeu e aponta para a impossibilidade de retorno à cultura autóctone, dá ensejo ao “entrelugar” trabalhado pelo escritor em sua produção ensaística, à constituição de uma literatura anfíbia. Ao elaborar o artigo “Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade”, publicado em livro organizado em homenagem a Silviano Santiago, Karl Posso assim esclarece sobre a importância do “entrelugar” na construção do discurso latino-americano:

[...] A cópia no Novo Mundo do discurso do colonizador é uma imitação deficiente e, além disso, um tipo parasita; mas, ao mesmo tempo, a ausência desta assim chamada cópia iria prevenir o principal modelo alegadamente completo. Esta assim chamada cópia, portanto, transforma a natureza do então chamado original – a cópia é viral e abole a construção de modelos totalitaristas, abrindo espaço para o jogo do significado. Santiago reivindica que o discurso latino-americano emerge entre o código ortodoxo europeu e a transgressão – não é o ato ou o produto transgressivo em si – por consequência, o discurso latino-americano não é um termo de uma relação, é o *ser* de uma relação, o jogo da diferença. [...] O que temos então são emergências diferenciais que provêm de um reino compartilhado de relacionalidade, aquele do devir [...] (POSSO, 2008, p. 113-114)

Esse, portanto, o fundamento da crítica lançada no romance em direção aos intelectuais latino-americanos, em especial os brasileiros, que se limitam a copiar o modelo e da convocação para efetivação de uma atitude reflexiva, que alie a atuação artística a uma atuação crítica contra as mazelas da moderna sociedade burguesa.

Nesse sentido, o próprio romance *Viagem ao México*, dentre outros textos do escritor, constitui um exemplo de ação reflexiva desde quando se volta para o exame de questões atinentes ao processo de colonização da América Latina, à dependência cultural e à neocolonização, mapeados no presente trabalho.

Potencializando os efeitos reflexivos acionados a partir da interpretação do intelectual mexicano, o escritor redobra a ação reflexiva ao levar seu próprio narrador a discutir essas mesmas questões, notadamente na primeira parte do Canto XI, na qual ele promove um amplo exercício dialógico em contraposição às esperanças manifestadas por Artaud com sua viagem e com o Novo Mundo.

No decorrer desse exercício, o narrador revela alguns elementos recorrentes no continente latino-americano, como “[...] a defasagem entre o sonho e a prática [...], principalmente quando o problema a ser enfrentado é o aperfeiçoamento moral disso que se convencionou a chamar hoje de sociedade civil [...]” (VM, p. 302), o que pode ser aferido, por

exemplo, pela dificuldade em separar o público do privado, um dos principais motivos da corrupção pública verificada em muitos países do continente. Outros elementos recorrentes consistem na concentração das benesses da modernidade nas mãos de “[...] alguns poucos grupos familiares já privilegiados [...]” (VM, p. 302), na especulação financeira e na “[...] total irresponsabilidade social das bolsas de valores controladas pelas grandes potências mundiais [...]” (VM, p. 302). De todos os elementos recorrentes, o que causa maior espanto é o uso eleitoreiro da fome e da miséria da população, sob as bênçãos dos “[...] sentimentos de caridade cristã cozidos pelo paternalismo da burguesia enriquecida ilicitamente e culpabilizada [...]” (VM, p. 303).

No mesmo trecho o narrador explicita ainda mais as relações entre os intelectuais com os quais Artaud convive na viagem com o governo mexicano e os ideais políticos assumidos pelo país.

Seguindo o mesmo exercício dialógico promovido no Canto XI, o narrador faz uma síntese da situação política da América Latina na década de 1930 e projeta sua reflexão para os acontecimentos ocorridos nas décadas seguintes em nome da modernidade, passagem merecedora de transcrição integral:

Teria algum sentido abrir-lhe os olhos sobre a realidade política que o espera naquela cidade e naquele país? Teria valido a pena despertar-lhe a curiosidade para o oco histórico onde na década de 30 foram se construindo tirânicos nacionalismos, industrializantes e econômicos, em todos os países da América Latina? Teria sido útil dizer-lhe que os processos de modernização do México – mesmo aquela aparência de modernização que atropelava de maneira otimista o cotidiano provinciano dos habitantes da República, emprestando-lhes uma idéia fetichista de soberania nacional – abafariam necessariamente qualquer sonho de reconstrução do presente com a ajuda dos velhos deuses, dos mitos, das pedras sacrificiais e dos símbolos desenterrados nas ruínas arqueológicas? Existiria algum sistema astrológico dos antigos mexicanos a que recorrer a fim de, na década de 30, profetizar para Artaud as atrocidades concentracionárias e as loucuras atômicas que seriam cometidas pelos homens do poder em nome do progresso e da vitória? (VM, p. 303-304)

O romance ataca duas pontas de um mesmo século, quais sejam, as décadas de 1930 e 1990, cujo interstício, segundo avaliação de Silviano Santiago mencionada linhas atrás, foi marcado pela imobilidade, apesar de todos os dogmas da modernidade que nele imperaram. Por isso, o questionamento em torno dessa modernidade, localizado numa narrativa de fim de século, às vésperas de um novo milênio envolvido em múltiplas perspectivas tecnológicas, permite-nos inverter o sentido das reflexões para lançá-las em direção ao futuro.

Entretanto, decorridos quinze anos da publicação de *Viagem ao México* e voltados os olhos para os conflitos militares, os bolsões de pobreza, os conflitos étnicos, as grandes

concentrações de riquezas ainda presentes do século XXI, pode-se verificar que, mais uma vez, essa a narrativa – junto com tantas outras – não foi capaz de transmitir qualquer “sabedoria”, denunciando mais uma vez que a narrativa já não se presta a essa finalidade.

Além do esboço do intelectual, outros dois tipos humanos são construídos no romance como representantes simbólicos da coletividade mexicana: Ladino, representante masculino, e Rosita, representante feminino.

Apesar de aprofundar a análise da “identidade” mexicana vista por Octavio Paz apenas no livro *As raízes e o labirinto da América Latina*, Silviano Santiago antecipa já em *Viagem ao México* o interesse em torno da descrição feita pelo poeta mexicano acerca do ser mexicano e suas máscaras, tanto assim que a absorve na escrita ficcional. No livro *Os labirintos da solidão*, Octavio Paz (1984, p. 30) sustenta que o mexicano, seja qual for a idade ou a posição social, emerge como “[...] um ser que se fecha e se preserva [...]”, um ser que mascara o rosto e o sorriso. Esse modo de ser do mexicano recebe a seguinte justificativa:

O hermetismo é um recurso do nosso receio e da nossa desconfiança. Mostra que instintivamente consideramos perigoso o meio que nos cerca. Esta reação se justifica, se pensarmos no que foi a nossa história e no caráter da sociedade que criamos. A dureza e a hostilidade do ambiente – e esta ameaça, oculta e indefinível, que sempre flutua no ar – obrigam a que nos fechemos para o que é externo, como estas plantas da chapada que acumulam seus sumos debaixo de uma casca espinhenta. Mas esta conduta, legítima na origem, transformou-se num mecanismo que funciona sozinho, automaticamente. Para a simpatia e a doçura, nossa resposta é a reserva, pois não sabemos se esses sentimentos são verdadeiros ou simulados. Além disso, nossa integridade masculina corre tanto perigo diante da benevolência quanto diante da hostilidade. Toda abertura de nosso ser traz em si uma demissão da nossa hombridade. (PAZ, 1984, p. 31)

Na passagem transcrita Octavio Paz associa a hombridade mexicana exatamente ao hermetismo, ao fechar-se para o outro. O adjetivo *fechado* está relacionado à masculinidade, em oposição ao adjetivo *aberto*, ao qual se relaciona o ser feminino. Conforme leitura feita por Silviano Santiago (2006a, p. 142), no “[...] código da hombridade, ele se apresenta e se movimenta com a identidade preservada pela máscara, isto é, se apresenta como *fechado (em si)*, e nesse sentido semelhante a qualquer um e a todos [...]”. Por isso, o mexicano nunca considera a possibilidade de abrir-se, nem mesmo para um amigo, circunstância que seria constrangedora tanto para aquele que se revela, quanto para aquele que aceita a revelação.

Ao relacionar a máscara ao código de hombridade, o texto hermenêutico abre espaço para a análise de gênero efetuada por Silviano Santiago (2006a, p. 140), quando ele ressalta que a “[...] *diferença* entre os gêneros tem uma intenção, que é a de excluir radicalmente a mulher do universo hegemônico mexicano, por definição patriarcal”. Pode-se perceber na

leitura do texto hermenêutico de Octavio Paz (1984, p. 31) que, na descrição da mulher, ele parte do machismo característico da sociedade mexicana, que atribui à fêmea um traço de inferioridade em razão mesmo de sua “abertura” física, da “[...] ferida que não cicatriza nunca”. Assim, a mulher, para a sociedade mexicana, “[...] é um ser confuso, secreto e passivo [...]” (PAZ, 1984, p. 36), sem desejo próprio e que deve apresentar um recato para defender sua intimidade. Seria instrumento dos desejos do homem e das finalidades atribuídas pela lei, pela moral e pela religião, até mesmo porque figura como conservadora e transmissora dos valores sociais, de cuja elaboração não participa.

Contudo o ensaio de Octavio Paz (1984) subverte a hierarquia patriarcal ao mostrar, no segundo capítulo denominado “Máscaras mexicanas”, que a mulher mexicana transcende o modelo imposto pelas estruturas sociais tradicionais e eleva-se à mesma invulnerabilidade masculina. Para tanto, são apresentadas duas estratégias: a primeira consiste na assunção do sofrimento e a capacidade de resistência a ele, e a segunda, na mobilidade da “mulher à-toa”. Tal se depreende do texto original, no qual se pode ler:

[...] Graças [a]o sofrimento e à sua capacidade de resistência a ele, sem protestos, a mulher transcende sua condição e adquire os mesmos atributos do homem.

É curioso notar que a imagem da “mulher à-toa” quase sempre se apresenta acompanhada da idéia de atividade. Ao inverso da “mãe abnegada”, da “noiva que espera” e do ídolo hermético, a “à-toa” vai e vem, procura os homens, abandona-os. Por um mecanismo análogo ao descrito mais acima, sua extrema mobilidade a torna invulnerável. Atividade e impudicícia nela se aliam e acabam por petrificar sua alma. A “à-toa” é dura, ímpia, independente, como o *macho*. Por caminhos diferentes, ela também transcende a sua fisiologia e se fecha para o mundo. (PAZ, 1984, p. 39)

A leitura feita por Silviano Santiago (2006a) chama a atenção, ainda, para a subversão da hierarquia patriarcal efetuada no “Apêndice” do ensaio, quando Octavio Paz sugere que a mulher rompe com o modelo socialmente imposto ao escolher entregar-se ao amor, ao “amor louco” dos surrealistas. Essa ruptura possibilita inserir a sinceridade e a autenticidade no seio da sociedade mexicana, que darão ensejo para o devir da identidade mexicana, como se infere destas palavras:

Em escala descendente na face superficial do texto de Octavio Paz e ascendente na produção desta nossa narrativa, a mulher – e por extensão o homossexual masculino passivo – é fundamento da imagem mexicana masculina que Paz nos apresenta sob o choque das representações do fechado e do aberto, do ativo e do passivo. Tome-se a mulher tanto como foi expressa pela imagem masculina que a aprisiona e a inferioriza, quanto pelo que ela representa como energia rebelde e como movimento ascendente no devir da humanidade. Ao lado do poeta lírico, que a libera dos grilhões do passado, a mulher deve enunciar de alto e bom som o convite ao futuro e

à redenção da humanidade pelo amor louco. No outro extremo do homem mexicano sexualizado, ela e o poeta lírico encarnam o elogio da esperança e do amor. É no movimento dialético do aberto e do fechado, do ativo e do passivo, que o inconsciente-do-texto de Octavio Paz fundamenta o devir identitário da nação mexicana e da América Latina. Ali mora a solidariedade, que é e será requisitada como antídoto à solidão humana. (SANTIAGO, 2006a, p. 156)

Todos os elementos ora detalhados figuram como suporte para a compreensão das duas outras personagens do romance destacadas por este trabalho. A primeira trata-se de Ladino e, evidentemente, corresponde ao modelo mexicano masculino. Índio chamula, não apenas deixa sua comunidade e a atividade de agricultor como renega sua cultura no momento em que decide “ascender” socialmente e ingressar no mundo urbano. Munido desse propósito, tão logo recebeu o primeiro dinheiro, tentou despir-se da língua materna e dos demais elementos que denunciavam sua origem (como os huaraches, o chamarro de lã e a correia de gamurza) , “[...] começou a aprender castilha, passou a andar vestido com camisa branca de colarinho, calças de zuarte com bainha e vinco e sapatos de latino, com cadarços [...]” (VM, p. 341).

O seu nome verdadeiro não é do conhecimento de nenhum personagem. Nem mesmo o narrador tem o noção exata de suas reais condições de vida, apesar de, mesmo assim, saber de fatos desconhecidos por Artaud. O próprio Ladino não revela muito de sua vida, apenas fatos referentes ao passado abandonado e do qual acredita já não se manter tão próximo. Utiliza, portanto, o recurso da máscara mexicana para camuflar seu ser e para executar as atividades “necessárias” para superar as dificuldades de vida às quais esteve submetido desde o nascimento. Em sua descrição, o recurso da máscara fica evidenciado:

Nos jardins da Alameda, podia ser retraído como uma mulher casada, ou oferecido como uma isca na ponta do anzol. Não conseguia ser ambivalente; ora era uma coisa, ora era outra. Forte, tentava esconder a barriga e os braços musculosos de lavrador, ou de lutador de boxe. Não havia como não ver os avantajados bíceps tal o cuidado nas poses. De pé, cruzava os braços. Sentado ao meio do banco, sob os globos brancos de luz, que caíam aos cachos do poste, deixava-os estendidos pelo espaldar como Cristo na cruz. (VM, p. 339)

O contato entre Artaud e Ladino estabelece-se por acaso nos jardins da Alameda e este passa a mediar o contato daquele com os fornecedores de ópio. Além disso, Ladino vive de outros trambiques e de serviços sexuais prestados em favor de turistas homossexuais. Convém ressaltar que a homossexualidade ativa é considerada com certa indulgência pela sociedade mexicana (PAZ, 1984), porque não incorpora a passividade atribuída ao adjetivo *aberto* repudiado no imaginário coletivo. Em que pese os negócios com Artaud, Ladino despreza-o



porque ele não se enquadra no paradigma do turista norte-americano que visita o México, pois as “[...] roupas coloridas e as máquinas fotográficas a tiracolo eram exemplos concretos de riqueza e elegância masculina para ele [...]” (VM, p. 338). Ao invés de parecer com o gringo norte-americano, Artaud nada mais era do que um pobretão viciado tentando a vida na capital mexicana como tantos outros.

Ao lado de Ladino, Rosita consiste noutra personagem mexicana que encontra destaque na narrativa. Assim como Ladino, trata-se de uma índia que deixou a região natal para tentar a melhoria da vida na cidade. Seu traço mais marcante é a ambiguidade, congregando a um só tempo a capacidade de resistência da “sofrida mulher mexicana” e a mobilidade da “mulher à-toa”, como mencionado por Octavio Paz. Essa ambiguidade serve-lhe de máscara e, associada à simulação sedutora, ajuda-a a manter-se como um ser confuso e secreto. Eis a forma como o narrador descreve a personagem:

[...] Sabia se oferecer sem parecer oferecida; era perfeita nas artes sedutoras da simulação. Não era a mais bonita do randevu, mas, de todas as meninas, era a única que teria sido perfeita dona-de-casa. Responsável e caseira como ela só. Chegava bem mais cedo para o trabalho e, em alguns dias, passava horas e horas no quintal em companhia do buldogue acorrentado e solitário. (VM, p. 330-331)

[...]

Rosa María, Rosa, Rosita tem o rosto inocente e altivo de uma índia em contraste com o temperamento introvertido e submisso de uma puta [...] (Ibidem)

A simulação consiste no recurso escolhido por ela para alcançar a finalidade a qual foi destinada: seduzir o estrangeiro. Pela narrativa de uma vida que não teve, tal qual a atuação de um ator, tenta enredar Artaud em seus encantos. Entretanto, Rosita não compreende que o estrangeiro foi apanho pela sensualidade de toda a cena bucólica composta por ela, o cachorro, o quintal mau cuidado e a musicalidade das palavras; a cena em si mesma seria o suficiente para a libido do estrangeiro, que se extravasa num ato autoerótico.

O jogo de dissimulação termina por envolver as três personagens, na cena em que eles se encontram no parque e fingem não se conhecer. Apenas Rosita percebe a relação havida entre Artaud e Ladino, circunstância que provoca a reação descrita na cena final do “Canto XII”.

A análise ora perpetrada autoriza-nos a reafirmar que no romance *Viagem ao México* Silviano Santiago antecipa parte da leitura acerca da identidade mexicana, que efetuará de modo mais detido dez anos depois em *As raízes e o labirinto da América Latina*, através da apropriação pela escrita ficcional de alguns dos elementos apontados por Octavio Paz em seu

multicitado ensaio. Entretanto, mantendo a estratégia da repetição em diferença dos textos de partida, o escritor aproveita o ensejo para, ao invés de limitar-se a ratificar a análise do poeta mexicano – que considera a média dos mexicanos e das mexicanas e, exceto quanto à distinção de gênero, não aprofunda nas demais especificidades de cada subgrupo –, trazer para o centro do debate a situação vivenciada pelos remanescentes ou descendentes dos não-europeus (no caso específico do romance, os índios). Assim sendo, o romance chama a atenção para o fato de que a base da pirâmide social nos países da América Latina ainda é composta, em sua maioria, por negros, índios e seus descendentes mais diretos.

Em última instância, o romance *Viagem ao México* funciona como um exemplar da atuação artística do escritor Silviano Santiago conjugada com uma atuação política voltada para a crítica dos processos de colonização e de neocolonização, bem como dos efeitos negativos do projeto da modernidade e da sociedade burguesa por ele fortalecida, ratificando, assim, o caráter anfíbio da literatura brasileira.

## 5 EPÍLOGO

*[...] Viagem ao México é um livro ilegível. Chamo-o de meu pequeno Grande sertão veredas. Tinha de escrevê-lo, é o que queria escrever. A suma dos meus trabalhos [...]*  
(Silviano Santiago, *Entrevista concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira*)

As epígrafes de textos figuram como chaves de leitura, que orientam e indicam ao leitor um caminho possível a ser percorrido. Existem escritores, entretanto, que brincam com essas pistas, utilizando epígrafes falsas que nada mais são do que, elas mesmas, um produto ficcional, ou indicando caminhos a não serem seguidos pelo leitor. O excerto selecionado como epígrafe para a presente conclusão pretende ter uma dessas funções inversas. Se tivesse sido lançado no “Exórdio”, poderia acarretar o abandono da leitura, um indicativo de inutilidade do texto. Todavia, uma vez introduzido no presente “Epílogo”, visa atingir o efeito contrário: o de suscitar a releitura. Isso se dá porque, ao longo de todas essas páginas, nada mais foi feito do que promover uma leitura de um livro considerado ilegível pelo seu próprio escritor.

Inversamente do que pode ser aferido da declaração de Silviano Santiago, ao afirmar a ilegibilidade do seu livro o escritor apenas indica o caminho de leitura: o excesso de legibilidade. Por condensar tantas possibilidades de leituras, por congrega a suma de seus trabalhos, por reunir uma intensiva carga de potência significativa é que *Viagem ao México* torna-se um livro ilegível. Via de consequência, ele não só é um livro passível de leituras múltiplas como, por meio dele, pode-se também fazer uma leitura da produção do escritor, aqui entendida como resultado dos múltiplos discursos empreendidos em seus múltiplos espaços de atuação.

A intersecção dos discursos constitui uma marca da produção textual e da atuação profissional de Silviano Santiago. As migrações vivenciadas ao longo de sua vida permitiram-lhe o contato com diferentes culturas, com múltiplos grupos sociais, com diversificadas formas de pensamento, do qual resultou uma preocupação com o Outro e com a diferença, além de uma concepção relativizada da cultura e do saber. Por força dessa formação plural, seus trabalhos rompem com os limites e as fronteiras ordinariamente considerados e mostram um entrecruzamento discursivo, circunstância considerada como parâmetro da pesquisa ora empreendida.

Especialmente para este trabalho, diante da necessidade de estabelecer-se um recorte nas diversas questões abordadas por Silviano Santiago em sua produção textual, o viés privilegiado foi o da “diferença”, amplamente consagrada nos textos ensaísticos. A recorrência do tema acarretou uma inquietação nesta pesquisadora quanto aos modos de operação do conceito no interior da escrita ficcional. Por isso, o romance *Viagem ao México* foi selecionado como *corpus* da pesquisa para, sobre ele, incidir o aporte teórico construído por Silviano Santiago, num exercício de dobra.

Depois de empreendidas as leituras imprescindíveis para o desenvolvimento do estudo, pôde-se perceber que, considerada enquanto movimento silencioso atuante no interior do processo de significação, a “diferença” é imperceptível aos sentidos. No entanto, o escritor, ainda assim, executa sua escrita com a ciência e consciência da atuação da “diferença” no seio do texto ficcional, o que acarreta a valorização desta última como potência primeira e a subversão dos parâmetros e valores consagrados pelo pensamento metafísico ocidental etnocêntrico.

Não obstante tratar-se de uma marca silenciosa, a “diferença” também deve ser interpretada enquanto efeito do jogo da “diferença” e, inclusive nesse aspecto, detecta-se seu funcionamento no romance objeto de análise.

Uma primeira manifestação da “diferença” pode ser apreendida na maneira como o escritor, em face da impossibilidade de negar a dependência cultural resultante do processo de colonização, reiterada pela neo-colonização, ou de resgatar a cultura autóctone, assume a tradição etnocêntrica na construção do texto ficcional, fazendo-o, contudo, de modo transgressor. O reconhecimento opera-se em “diferença”, não se prestando a repetir o mesmo da tradição etnocêntrica.

Essa admissão transgressora pode ser verificada, num primeiro momento, na escolha da “viagem” como motivo narrativo, mas acolhido sob rasura. No romance, o signo da “viagem” recebe uma dimensão significativa que ultrapassa aquela conferida pelo uso corriqueiro da linguagem verbal, o que obriga o narrador a recorrer a outros elementos de significação, como o uso de imagens. Ao lado desse recurso de significação, o narrador delega ao leitor parte da responsabilidade de preencher os espaços vazios do significado, tornando explícito o jogo de complementariedade existente na escrita. Com isso, *Viagem ao México*, apesar de recepcionar um motivo recorrente na literatura ocidental, denuncia que a narrativa clássica deixa de ser o espaço ideal para a compreensão e significação da experiência de “viagem”, ao mesmo tempo em que o romance de base realista já não comporta as experiências do homem moderno.

Some-se ao quanto elucidado que a rasura do motivo literário clássico pode ser observada na viagem especificamente selecionada para o relato. Ao invés de ser uma viagem de conquista ou de colonização, trata-se de uma viagem de “des-conquista” e de “des-colonização”, pois um dos objetivos de Artaud ao viajar para o México é apontar os equívocos perpetrados pelo processo de colonização empreendido pela Espanha, além de coletar elementos que possam revigorar a sociedade e a cultura francesas, por ele julgadas em decadência.

Simultaneamente à utilização da “viagem” como motivo, *Viagem ao México* elege como paradigma a epopeia clássica, especificamente *Os Lusíadas*, aqui, mais uma vez, operando de modo desconstrutor, com a finalidade de rasurar e transgredir o modelo.

A escolha de *Os Lusíadas* decorre do fato de ambas as viagens terem um caráter de “conquista”. Entretanto, seus “heróis” trabalham com noções opostas de “conquista”, uma vez que, enquanto para Vasco da Gama o propósito é expansionista e colonizador, para Artaud a viagem tem por intuito ajudar o povo colonizado a resgatar a ancestralidade autóctone perdida e, paralelamente, pedir-lhe emprestado elementos para a renovação cultural da França. Se no primeiro caso a Europa vai conquistar a América, no segundo, a Europa sujeita-se a ser conquistada pela América. Desta forma, a aproximação das duas viagens, por si só, constitui um modo de rasura do modelo.

Como se não bastasse, o romance promove a reescrita de vários episódios da narrativa clássica portuguesa, fazendo-o, como anteriormente ressaltado, em “diferença”.

Tal se verifica, em princípio, com o episódio da tempestade, quando o narrador, no ato em que assume a dependência cultural, questiona o fato de o “centro” relegar a produção literária produzida na margem a uma categoria inferior, a mero simulacro – este considerado sob a perspectiva platônica. O questionamento fundamenta-se, por um lado, no caráter de repetição de toda escrita, visto que inexiste uma origem a ser consagrada. Por outro lado, ao promover a repetição, a literatura produzida na margem nada mais faz do que identificar a potência passível de saltar em direção ao outro existente no interior da tradição etnocêntrica, valorizando-a. Todavia, em se tratando de repetição, essa valorização só pode operar-se em “diferença”.

Ainda seguindo a proposta de reescrita, o narrador de *Viagem ao México*, apropriando-se do episódio do Adamastor, absorve o medo e a audácia dos marinheiros da esquadra de Vasco da Gama, porque tanto a viagem pela escrita, quanto a viagem pelo mar importa no confronto com o desconhecido, com o outro, com a “diferença”.

Conforme o modelo, a narrativa estrutura-se em exórdio, cantos e epílogo, sendo que no “Exórdio” o narrador, no mesmo instante em que assume ser inevitável a dependência cultural elegendo o modelo clássico, esclarece o leitor quanto às rupturas da tradição etnocêntrica empreendidas pelo texto ficcional.

Munido de um motivo (a viagem) e de um modelo (a epopeia), restava ao escritor um protagonista e, novamente, ele recorre para a tradição etnocêntrica: escolhe um intelectual francês para figurar como personagem principal, explicitando ainda mais a dependência. Mais uma vez, contudo, essa assimilação manifesta-se de modo transgressor, posto que não se trata de qualquer intelectual, mas de Antonin Artaud, um intelectual que assumiu a “diferença” no interior da cultura europeia. Com isso, explicita que o modelo a ser adotado pelo intelectual latino-americano não pode ser o modelo do mesmo, mas o modelo da “diferença”.

No preciso momento em que aborda de modo ficcional aspectos da vida de Antonin Artaud e do próprio Silviano Santiago, a narrativa aciona questões referentes à modernidade e à sociedade burguesa, quer porque ratifica parte da crítica lançada pelo protagonista ao projeto da modernidade, quer porque as suplementa, contextualizando-as na realidade latino-americana e no final do século XX. Para tanto, mantém-se a estratégia da reescrita, voltando-se, desta feita, para as propostas teatrais artaudianas. Some-se a isso o fato de que essas propostas são exercitadas no texto narrativo, utilizadas como recurso para o narrador fugir do discurso excessivamente psicológico e dramatizar situações.

A análise do caráter transgressor da escolha de Antonin Artaud como protagonista exigiu uma abordagem do seu perfil. Filho da era moderna, o protagonista apresenta características próprias do artista moderno do início do século XX, a exemplo do isolamento social. Formado em meio às contradições do projeto de modernidade, tal circunstância tem implicações diretas em sua obra e em sua postura social. Nesse sentido, Antonin Artaud constitui um dos grandes críticos do estilo de vida burguês consagrado na era moderna e, especialmente, da arte burguesa, críticas que são recepcionadas e atualizadas pelo romance.

Além de recepcionar a crítica promovida por Artaud, o narrador ainda se apropria de alguns elementos das propostas artaudianas como estratégia narrativa. Dentre essas estratégias merecem referência o uso recorrente de dramatização em episódios envolvendo o protagonista, tendo em vista a relação que ele mesmo estabelece entre a vida e a arte. Além disso, valendo-se do vício de Artaud, inspira-se no delírio, no sonho e na pintura para elaborar imagens que possibilitem uma abordagem psicológica da personagem, evitando o discurso excessivamente psicologizante. Em assim procedendo, o narrador leva para o

interior do romance – local de privilégio da palavra escrita – a crítica ao excesso da palavra e do texto.

Na tentativa, portanto, de evitar os excessos da palavra e possibilitar o seu uso diferenciado, o narrador recorre às imagens, elaborando “quadros verbais” que levam o leitor a sentir o texto pelo viés da leitura. Na mesma busca, toma como parâmetro o cinema mudo e a defasagem nele existente entre a palavra e a imagem para propor uma percepção fragmentada do texto, rasurando a linearidade da narrativa, que não é mais possível no contexto moderno.

As propostas artaudianas de ruptura com o teatro realista burguês também são objeto de reescrita pelo texto ficcional. Com a repetição, questiona-se se o romance, dentro das feições alcançadas pela sociedade moderna no século XX, ainda é capaz de cumprir a finalidade de explorar os conflitos individuais. Ainda nesse momento, questiona os limites da palavra, a perda de sua magia e a incapacidade que apresenta em revelar a subjetividade humana.

Diante disso, a narrativa tenta explorar outros elementos da linguagem, não só pela criação de imagens, mas, também, pela dramatização de situações. Todos os sentidos são solicitados no exercício da leitura, que não deve ficar restrita à mera interpretação racional.

A palavra é posta em discussão no interior do romance todo instante, denunciando-se o fracasso da linguagem verbal. Por isso, com apoio nas propostas artaudianas, parte-se em busca de uma linguagem que não se restrinja à comunicação, mas que transcenda os seus limites, atingindo outras formas de percepção do mundo. Busca a comoção física pela palavra, a recuperação de seu encantamento, o resgate de sua magia.

Ademais, no exato instante em que acolhe a proposta teatral de Artaud o romance rasura ao estatuto da representação consagrado no Ocidente, construído com base na identidade. O “teatro da crueldade” foi um movimento de consagração da “diferença” pelo teatro e a sua acolhida no texto ficcional, com a reescrita de sua proposta e a utilização de seus recursos na narrativa fica autorizada a conclusão de que a narrativa, assim como toda e qualquer escrita, também constitui um espaço de consagração da “diferença”.

Por isso, todas as apropriações da tradição etnocêntrica efetuadas no romance ocorreram em “diferença”, revelando a sua atuação no processo de escrita do escritor latino-americano e, especialmente, do escritor brasileiro, o que lhe permite inserir-se na tradição universal pela afirmação de sua diferença.

Não obstante o uso transgressor da tradição, o romance ainda utiliza de modo explícito elementos das teorias desconstrutora e de reversão do platonismo, assumindo a “diferença” em si mesma.

A assimilação da “diferença” pode ser constatada desde o “Exórdio” do romance, quando o narrador declara a necessidade em transmutar-se em monstro em função do contato com o outro, com o desconhecido e com a diferença que a narrativa possibilita e, ainda, porque a narrativa terá como protagonista Antonin Artaud, intelectual que encarnou a “diferença” no interior da tradição europeia.

A escrita é apresentada na narrativa como espaço propício para o jogo de suplementariedade – um dos elementos associados à “diferença” derridiana. Esse jogo manifesta-se explicitamente no interior do romance por meio da interferência que o narrador faz na narrativa, suplementando a fala do protagonista, bem como quando o narrador delega ao leitor a responsabilidade de suplementar o texto escrito por meio da leitura. Não obstante tais manifestações, o romance em si mesmo tem o propósito de suplementar a produção artaudiana, desde quando se insere no hiato deixado pelo livro *Os Tarahumaras*, de Antonin Artaud, que não contempla a totalidade da viagem, mas apenas a experiência vivenciada com os índios Tarahumaras.

Outro índice de reconhecimento da “diferença” identificado foi a relação tempo/espaço constituída pela narrativa, que, inclusive, solicita a linearidade clássica. Valendo-se da existência de um tempo e espaço próprios da narrativa, que deve ser considerado dentro dos seus limites, o romance promove uma aproximação de tempos e espaços diversos e distantes, impossível de ser absorvido pela racionalidade clássica.

A admissão transgressora da inevitabilidade da dependência cultural e a adoção da “diferença” apresentam-se como posturas a serem adotadas pelo escritor latino-americano, na busca da construção de uma identidade que lhe seja própria.

A noção de “identidade” acolhida nesse trabalho, com base na produção de Silviano Santiago, entretanto, não corresponde à identidade tradicional, construída a partir do privilégio das semelhanças aliado ao recalque das diferenças. Ao contrário, a “diferença” apresenta-se como elemento constituinte dessa “identidade”, manifestando-se, inclusive, no hibridismo e na mestiçagem das nações oriundas do processo de colonização. No momento em que desrecalca as diferenças, essa identidade passa a ter contornos mais abertos, flexíveis e deslizantes, capazes de assimilar a diversidade cultural verificada no interior das comunidades integrantes das novas feições da modernidade.



De posse dessa acepção de identidade, Silviano Santiago expõe alguns elementos determinantes para a construção da América Latina e da identidade latino-americana, articulando-os com os retratos de alguns personagens do romance. Nesse exercício, contudo, concentra o olhar no intelectual, no macho e a fêmea mexicanos.

A partir da interpretação do intelectual mexicano, o romance aciona a reflexão em torno do papel do intelectual latino-americano, especialmente o brasileiro, contemporâneo em face do processo de colonização da América Latina, da dependência cultural e da neocolonização, enfocando a necessidade de instituição de um lugar de fala que lhe assegure uma visão crítica e independente, reafirmando o caráter anfíbio dessa produção. Com o romance Silviano Santiago reflete, enfim, sobre o lugar de sua própria produção literária.

A análise das outras personagens paradigmáticas, por sua vez, denuncia a posição ocupada pela maioria dos descendentes não-europeus nas estruturas sociais das nações latino-americanas, em face da manutenção de valores oriundos do processo de colonização vivenciado ao longo de séculos, ratificando a conjunção do caráter artístico e político da literatura brasileira, na qual Silviano Santiago insere-se como um dos expoentes atuais.

Todo o trabalho efetuado permite-nos sustentar que no romance *Viagem ao México*, ao assumir, de modo transgressor, que a dependência cultural é inevitável e, associada a ela, a “diferença”, Silviano Santiago ratifica, numa narrativa de fim de século, a proposta elaborada em sua produção ensaística em torno do papel do intelectual latino-americano diante do impasse gerado pela impossibilidade de negar a dependência e de resgatar a ancestralidade autóctone. A “diferença” parece ser a melhor saída na construção de uma identidade necessariamente marcada pela hibridação de culturas. Por fim, valendo-nos das palavras de Raúl Antelo (2007) lançadas no ensaio “Rua México”, “[...] ‘o ritual antropófago da literatura latino-americana’ seria a constante construção de uma *diferença*, que é ainda uma busca, *en si mesma*, de um modo sul-americano e tropical de sermos universais”.

## REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. Rua México. *Revista Z Cultural*. Ano III, n. 2, abr/jul 2007. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/raulantelo.htm>>. Acesso em: 10 fev 2009.

ARTAUD, Antonin. *Os tarahumaras*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

\_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Col. tópicos).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In \_\_\_\_\_ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, vol. 1).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do quixote”. In \_\_\_\_\_ *Ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 34-45.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008. (Ensaio Latino-americanos, 1).

CAMÕES, Luís. Os Lusíadas. In \_\_\_\_\_ *Obra completa: em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 01-264. (Biblioteca luso-brasileira. Série portuguesa).

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. Ich bin der und der. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: ensaios para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 197-216.

COELHO, Eduardo Prado. Novas configurações da função do intelectual. In MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Editora UFMG, 2004. p. 13-22.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós moderno*. São Paulo: LP&M, 1990. p. 7-55.

CRAIA, Eládio C. P. Deleuze e a ontologia: o ser e a diferença. In ORLANDI, Luiz B. L. (org.). *A diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 55-90. (Col. estudos de filosofia moderna e contemporânea, vol. 1).

CUNHA, Eneida Leal. Leituras da dependência cultural. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: ensaios para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 126-139.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 7-21. (Col. intelectuais do Brasil).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

\_\_\_\_\_. Platão e o simulacro. In \_\_\_\_\_ *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006b. p. 259-271. (Col. estudos, vol. 35).

DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ; SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In \_\_\_\_\_ *Margens da filosofia*. Campinas: Papiurus, 1991. p. 33-63.

\_\_\_\_\_. *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Col. debates).

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Col. estudos, vol. 16).

DIAS, Ana Creliá Penha. *Retratos dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da UFRJ: 2008. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/DiasACP.pdf>>. Acesso em 08 fev 2010.

FOUCAULT, Michel. Classificar. In \_\_\_\_\_ *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 171-225. (Col. tópicos).

\_\_\_\_\_. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. tópicos).

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In \_\_\_\_\_. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. p. 381-517. (Col. edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. I).

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In \_\_\_\_\_. *O caso de Schreber*: artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. p. 381-517. (Col. edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XII).

\_\_\_\_\_. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In \_\_\_\_\_. *O ego e o id: e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969c. p. 283-290. (Col. edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

HELENA, Lúcia. Olhares em palimpsesto. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver*: ensaios para Silvano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 76-88.

HOISEL, Evelina. Silvano Santiago e a disseminação do saber. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver*: ensaios para Silvano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 43-49.

\_\_\_\_\_. Silvano Santiago e seus múltiplos. In CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 143-169. (Col. intelectuais do Brasil).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. In SANTIAGO, Silvano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. Vol. 3. p. 927-1102.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Rachel Esteves. A crítica cultural na universidade. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: ensaios para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 170-186.

MIGNOLO, Walter D. Novas reflexões sobre a “idéia da América Latina”: a direito, a esquerda e a opção descolonial. *Cad. CRH*. Salvador, v. 21, n. 53, ago. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792008000200004&Ing=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792008000200004&Ing=en&nrm=iso). Acesso em 28 fev 2010.

MIRANDA, Wander Melo. Memória: modos de usar. In CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 51-69. (Intelectuais do Brasil).

MORICONI, Ítalo. Improviso em abismo para homenagem. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: ensaios para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 53-60.

MOTA, Myriam Becho; BRAICK, Patrícia Ramos. *História das cavernas ao terceiro milênio*. São Paulo: Moderna, 1997.

MOTA, Sérgio. Algum lugar deve ser melhor que aqui: literaturas de viagem e motores que provocam percursos. *ALCEU*. V. 2, n. 3, p. 102-119, jul/dez 2001. Disponível em: <http://www.publique.rdc.puc-rio.br>. Acesso em: 04 jul 2007.

NASCIMENTO, Evando. Uma literatura nos trópicos. In NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões. (Org.) *Leitura e experiência: teoria, crítica, relato*. São Paulo: Annablume; Juiz de Fora: PPG-Letras: Estudos literários – UFJF, 2008. p. 9-23.

ORLANDI, Luiz B. L. (org.). *A diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. (Col. estudos de filosofia moderna e contemporânea, vol. 1).

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREIRA, Diana Araujo. *A palavra poética: magia e revolução na cartografia latino-americana*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/dianaaraujopereiradoutorado.pdf>. Acesso em: 08 fev 2010

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

POSSO, Karl. Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade. In CUNHA, Eneida Leal (org). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 109-142. (Intelectuais do Brasil).

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: 2008. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1835](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1835)>. Acesso em 25 abr 2009.

ROSENFELD, Anatol. Thomas Mann. In \_\_\_\_\_ *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 19-29. (col. Debates).

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976. (Col. poetas modernos do Brasil, vol. 4)

\_\_\_\_\_ *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_ *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_ *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_ *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

\_\_\_\_\_ *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_ *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

\_\_\_\_\_ Entrevista: “Viagem ao México”. *Entrevista à revista Imagem*. Rio de Janeiro: 1995b. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/mexico.html>>. Acesso em 31 jan 2010.

\_\_\_\_\_ Os astros ditam o futuro. A história impõe o presente (Artaud *versus* Cárdenas). *Estudos históricos*. n. 19. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 05 jul 2007.

\_\_\_\_\_ *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_ Intérpretes do Brasil: prefácio. In SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a. Vol. 1. p. XIV-XLVIII.

\_\_\_\_\_ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b.

\_\_\_\_\_ Entrevista com Silviano Santiago. Concedida em 2 de maio de 2002 a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. *Estudos históricos, arte e história*. Rio de Janeiro: 2002c. N. 30. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em 04 abr 2007.

\_\_\_\_\_ *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004a.

\_\_\_\_\_ *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

\_\_\_\_\_ *Histórias mal contadas: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_ *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

\_\_\_\_\_ *Ora (dizeis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b.

\_\_\_\_\_ *Heranças: romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008a.

\_\_\_\_\_ O intelectual Silviano Santiago. Entrevista para Eneida Leal Cunha e Wander Melo Miranda. In CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008b. p. 171-210. (Col. intelectuais do Brasil).

\_\_\_\_\_ A experimentação está condenada pelo mercado editorial. *Entrevista para Jbonline*. 2007. Disponível em <<http://jblog.com.br/pedemoleque.php?itemid=3512>>. Acesso em 08 fev 2009.

\_\_\_\_\_. Literatura é paradoxo. Entrevista para Carlos Eduardo Ortolan Miranda. *Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2375,1.shl>>. Acesso em 31 jan 2010.

SCHÖPKE, Regina. O eterno retorno de Nietzsche: repetição ou seleção? In ORLANDI, Luiz B. L. (org). *A diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 203-222. (Col. estudos de filosofia moderna e contemporânea, vol. 1).

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 24-50. (Col. intelectuais do Brasil).

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: ensaios para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Vozes, 2009. (Série compreender).