

silviano santiago

conversa com maria antonieta pereira

De cócoras, a mais recente obra ficcional de Silviano Santiago (Rocco, 1999), explora um conflito básico estampado desde a capa, onde o título da novela superpõe-se à imagem facsimilar de *São Sebastião*, quadro de Guignard realizado em 1947. Dando continuidade à tematização do corpo (dionisiaco nos romances *Em liberdade* e *Stella Manhattan*), o escritor mineiro remete à velhice, à solidão e à morte de Antônio de Albuquerque e Silva, indivíduo sem nenhuma importância social, cuja única glória encontra-se na insistência em ser honesto até seu último instante de vida. Além de dialogar com o magistrado de *A morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstói, e com a Rita Hayworth do filme *Gilda*, a ficção de Santiago busca novas possibilidades narrativas, cujo resultado mais interessante se encontra no uso do "maravilhoso", presente nos anjos das imagens finais do relato.

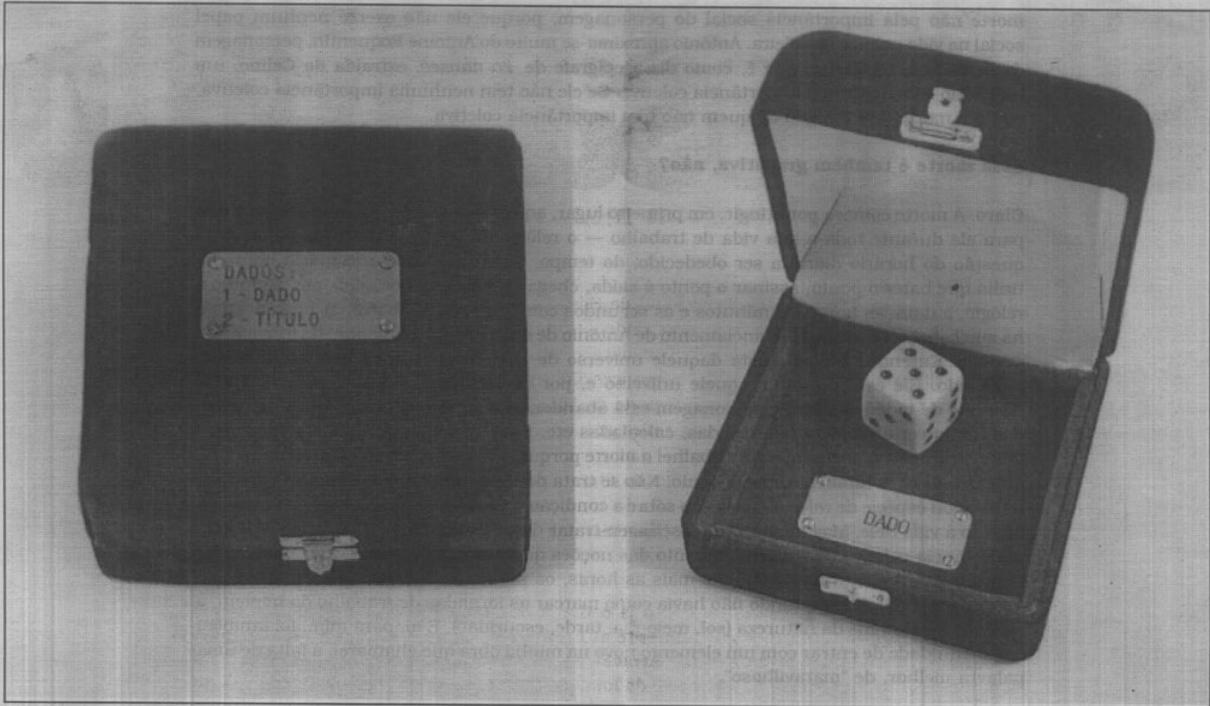
Em seu romance *De cócoras*, tal como já o fizera em *Uma história de família*, você aborda as relações íntimas, especialmente as familiares, como o espaço de catástrofes pessoais e de isolamento individual. Através dessa história do cotidiano, você estaria tematizando os problemas da velhice e da loucura também como formas de exclusão de minorias sociais?

Bem, na pergunta que você me faz estão embutidas uma série de perguntas. Então, vou tentar respondê-la por partes. Acho que a velhice remete basicamente a *De cócoras* e a questão da loucura se refere principalmente a *Uma história de família*, em que está tematizada com mais clareza e vigor. Vou elaborar, primeiro, alguma coisa em torno da velhice. Em seguida, abordarei a loucura e, finalmente, vou ver se posso falar alguma coisa sobre as formas de exclusão das minorias sociais, o.k.?

Vamos à questão da velhice, como prometi. Em *De cócoras*, a velhice não é um tema único, eu diria mesmo que a velhice está rodeada de dois subtemas extremamente importantes na minha obra. O primeiro deles é a questão do individualismo, que vem sendo trabalhada desde a epígrafe, tomada ao filósofo alemão Adorno, de *Em liberdade*. O outro subtema é o da morte. Esses dois subtemas se revelam importantes para uma discussão sobre a velhice, tal como a trato em *De cócoras*. Explico: eu estou tentando analisar o individualismo do personagem Antônio. Trata-se da história de um indivíduo de vida medíocre, quer dizer, trata-se de um funcionário público. É o Bartleby, personagem de *O escrivão*, de Herman Melville. É o Ivan Ilitch, de Tolstói. São indivíduos extremamente medíocres. Mas eu não diria que a mediocridade em si é o mais revelador no caso do meu personagem. Na verdade, trato de uma mediocridade honrada: Antônio é extremamente honesto. E aí você vai entender a razão pela qual eu escolhi o Departamento Nacional de Estradas de Rodagem como lugar onde Antônio trabalha. O DNER, tradicionalmente, é tido como o mais corrupto de todos os órgãos públicos nacionais. É dentro desse órgão, onde reinam a corrupção, a desonestidade e tudo o que há de pior no funcionalismo público brasileiro, que existe um indivíduo honrado. Aliás existem dois, o outro é o Hermenegildo, o esteta. São dois indivíduos honrados dentro daquele sistema. Na medida em que são honrados dentro de um sistema completamente corrupto, são também obrigados a serem individualistas.

Então, você está trabalhando com um conceito de individualismo que foge ao senso comum.

É... Antônio e Hermenegildo tornam-se individualistas porque não conseguem se associar aos outros e não querem fazer parte do grupo de poder. A única pessoa que se aproxima deles



Cildo Meireles/"Dados" (da série *Objetos semânticos*), 1970-74/Reprodução

e quer fazer amizade é o Uaraçá, que tem apelido de Zico e é muito extrovertido, bem carioca suburbano. Mas eles criam (ou Antônio cria), por assim dizer, um lugar de isolamento para si. E esse espaço é muito importante porque ele vai ser reproduzido no lugar classe média do antigo Rio de Janeiro, que é o bairro de Laranjeiras — o lugar de Antônio e também do Bruxo, de Machado de Assis, que é outro grande individualista da nossa cultura, funcionário público extremamente honrado, incapaz também de pactuar com o que há de pior nessa carreira no Brasil. Já o irmão mais velho de Antônio mora no bairro da Tijuca, lugar por excelência da sociabilidade carioca, do carioca da gema. Esse irmão será a antítese do protagonista, por assim dizer: ele é de um individualismo que debandou para a política conservadora, que se expressa por ela. Quer dizer, se um corre para a ética, o outro corre para a política conservadora. É assim que o irmão mais velho vai se filiar ao político mais individualista da década de 50, que é Carlos Lacerda, protótipo dos udenistas. O irmão mais velho de Antônio será responsável por atos de uma extroversão extraordinária, como soltar foguetes no dia da morte (ou do suicídio) de Getúlio. E, a todo mundo que reclama disso, ele diz que é o dia de seu aniversário, justificativa que explica a euforia. "Será que não tenho direito de soltar foguetes no dia do meu aniversário?", ele pergunta aos porteiros indignados. A discussão sobre individualismo, participação política e visão de mundo é uma questão muito importante para mim.

Quanto ao subtema da morte...

Sim, quanto à morte, nesse curto romance, ela não é tratada como o martírio discutido pelo Graciliano Ramos de *Em liberdade*. Não é também tratada do ponto de vista trabalhado no protagonista de *Stella Manhattan*, cuja morte é a questão a que voltarei mais tarde, ou seja, a questão da exclusão social, da marginalidade. Falamos ali, naquele romance de 1985, do homossexual que se libera mais e mais e, de repente, percebe que se liberou, mas ainda está sob a influência ou o peso de formas muito duras de repressão. Em *De cócoras*, trata-se da morte de um funcionário público mediocre e honrado. É preciso tentar compreender essa

morte não pela importância social do personagem, porque ele não exerce nenhum papel social na vida política brasileira. Antônio aproxima-se muito do Antoine Roquentin, personagem de *A náusea*, de Sartre, que é, como diz a epígrafe de *La nausée*, extraída de Céline, um indivíduo sem nenhuma importância coletiva. Se ele não tem nenhuma importância coletiva, então a morte dele é digna de quem não tem importância coletiva.

Essa morte é também gradativa, não?

Claro. A morte começa por atingir, em primeiro lugar, aquilo que sempre foi muito importante para ele durante toda a sua vida de trabalho — o relógio de ponto. Em outras palavras, a questão do horário diário a ser obedecido, do tempo. Se ele era um funcionário honrado, tinha que bater o ponto, assinar o ponto à saída, chegar sempre na hora etc., etc. Quando o relógio, a data, as horas, os minutos e os segundos começam a se embaralhar na sua vida e na sua cabeça, revelam o distanciamento de Antônio de sua própria "realidade" de funcionário público. Entende? Ele se afasta daquele universo de trabalho que construiu e por ele foi modelado. Ele está deixando aquele universo e, por consequência, este mundo nosso do trabalho de todos os dias. O personagem está abandonando o mundo dos relógios de ponto, das horas certas, das horas medidas, calculadas etc. Está aposentado. Está em casa dia e noite. Foi dessa maneira que eu trabalhei a morte porque quis representá-la como uma morte que, digamos, é também um solilóquio. Não se trata de uma morte que é discurso em praça pública ou espécie de reflexão filosófica sobre a condição do homem. Essa morte é tão pequena quanto a vida dele. Mas me pareceu fascinante tratar disso, entende? Nesses indivíduos sem importância coletiva. O embaralhamento das noções que o relógio nos empresta chega a tal ponto que Antônio já não distingue mais as horas, os minutos, os segundos, tudo vira um tempo pré-capitalista, quando não havia como marcar as jornadas de trabalho do homem, a não ser pelos sinais da natureza (sol, meio-dia, tarde, escuridão). E aí, para mim, foi também a oportunidade de entrar com um elemento novo na minha obra que chamarei, à falta de uma palavra melhor, de "maravilhoso".

E como se realiza a experimentação do "maravilhoso"?

Isso acontece em *De côcoras* quando as recordações são substituídas por uma espécie de visão da morte, dada por dois anjos que entram sucessivamente no quarto de dormir de Antônio. De fato, há dois anjos no capítulo final: um anjo bondoso, que o personagem rejeita completamente, e outro impiedoso e cruel, que o assassina. Um anjo exterminador. É isso, mais ou menos, o que eu teria a dizer sobre a velhice: seria a velhice, portanto, de um funcionário honrado, no dia possivelmente mais importante — e paradoxalmente também o mais triste — da sua vida, que é o dia da sua morte. Esse dia é condizente com a própria vida que ele teve. Aí eu teria que acoplar, mas já seria resposta a uma outra pergunta que você fez, o subtema da solidão. Trata-se de uma solidão também muito diferente da que eu trabalhei nos outros livros. Trata-se, agora, de uma solidão talvez mais parecida com aquela que você encontra nos romances de Samuel Beckett, não em suas peças de teatro. Nestas, o tratamento da solidão é diferente da maneira como o trabalho, não sei se mais complexo, mais europeu, mas é bem diferente.

E a relação existente entre loucura e exclusão social?

Bem, quanto ao segundo subtema proposto, que é o da loucura, ele surge basicamente, como eu disse antes, em *Uma história de família*. Ali, a loucura tem um significado muito preciso. É claro que ela pode ter outros sentidos que vão depender do tipo de leitor que o texto encontra pela vida afora. Vou abordar, aqui, um significado preciso porque é mais cômodo numa resposta e também porque permite que me encaminhe para a terceira parte de sua pergunta. A loucura conduz à forma mais violenta de exclusão social dentro da própria família, fato que, por sua vez, passa a ser uma metáfora da exclusão que essa família estrangeira experimenta numa pequena comunidade de Minas Gerais. Essa metáfora, por seu turno, passa a ser uma outra e segunda metáfora: a da exclusão que o narrador sente, isolado em casa, em virtude de uma doença que eu não tive a intenção de definir com clareza de detalhes clínicos. A doença pode ser a AIDS, por exemplo. Você encontra, em *Uma história de família*, um jogo de reflexos entre loucura e formas de exclusão social que, a meu ver, pode ser analisado de maneira bastante interessante. Quer dizer que, se a loucura já exclui, ela também significa a condição do estrangeiro, imigrante, no Brasil, e significa, ainda, a condição do adético dentro da sociedade contemporânea (ou do sífilítico na sociedade do fim do século

XIX. Está tematizada, naquele romance, indiretamente, a condição do homossexual dentro da sociedade contemporânea. Esse fato pode encaminhar o texto do romance para comparações com *Stella Manhattan* e com os contos de *Keith Jarret no Blue Note*. Portanto, *Uma história de família* é um livro que, na minha opinião, cria as suas próprias e outras ramificações. Eu acho que *De cócoras* não é um livro com uma ramificação tão rica como *Uma história de família*, entende? Até mesmo porque, em *De cócoras*, a ação se passa no Rio de Janeiro. É uma tentativa minha de tentar compreender a antiga capital do Brasil e outras coisas mais ligadas às estruturas de poder político nacional, ao passo que *Uma história de família* tem um cunho mais autobiográfico. A história está localizada em Minas Gerais, na região onde nasci e dei os primeiros passos. É uma incursão minha em Minas Gerais, é uma incursão minha na família, é uma incursão minha na minha própria ascendência, já que eu sou de origem italiana, como os personagens dessa novela. Existem a Minas do ouro, dos poetas do século XVIII, a Minas do ferro, de Carlos Drummond, a Minas-sertão de Guimarães Rosa. Apresentei a Minas-imigrante.

Considerando que sua formação como crítico literário está muito vinculada à crítica de cinema, na Belo Horizonte dos anos 50, poderíamos dizer que as cenas finais da novela *De cócoras* dialogam, parodisticamente, com o filme *Asas do desejo*, de Win Wenders? Ou teriam sido inspiradas nos anjos barrocos de Minas? Que motivos levou a obra a esse final surpreendente?

Como eu disse, isso é uma novidade na minha obra e é fato muito recente. Então, não posso ter muita segurança pra dar uma resposta clara. Mas vamos ver o que eu posso dizer sobre os anjos de *De cócoras*. Minha resposta vai ser de trás pra diante: posso dizer que o segundo anjo foi retirado de Santa Teresa. Trata-se de um anjo místico, espanhol, sanguíneo, como pode ser o próprio Deus. Barroco e místico, não há dúvida nenhuma. Portanto, ele é um anjo cruel. Não pode ser visto, ou interpretado, como um anjo barroco de Aleijadinho, por exemplo, que é, por excelência, o querubim. Repare, não quis tematizar no romance o querubim. Aliás, quis um pouco, na figura do primeiro anjo que aparece, talvez para descaracterizá-lo como algo de verdadeiramente insignificante para Antônio. Acrescento que o segundo anjo, o exterminador, é o anjo forte. A cena que se cria é *ipsis litteris* a de Santa Teresa. Sabe, a lança com o ferro candente na ponta que atinge o coração etc é uma leitura de Santa Teresa. O outro anjo, o primeiro, pode ser considerado um anjo barroco mineiro, delicado e maneiroso. Mas eu fui retirando esse anjo, que se assemelha ao querubim, repito, de certas fantasias minhas. Eh ... é gozado, na verdade ele tem pouco a ver com o barroco mineiro. Tem mais a ver com a pintura européia da Idade Média, da Renascença. A própria descrição deles foi cuidadosamente copiada de quadros de Giotto, Fra Angelico, Piero de la Francesca e outros pintores mais.

Então, os anjos têm uma "fonte" muito nítida [risos], mas o fato de terem uma fonte nítida não significa muito. Isso ocorreu porque eu tinha que entrar com esse novo elemento no meu universo ficcional e isso exigia dados de que eu não dispunha e não disponho. Eu não sou uma pessoa religiosa, entende? Tive que tomar esses dados emprestados, roubá-los, para trabalhá-los ficcionalmente. Por isso acho difícil que haja ali um efeito de paródia. Eu faço paródia, em geral, quando tenho pleno domínio sobre o material com o qual estou trabalhando. E te digo com toda a sinceridade: não tenho nenhum domínio sobre esse material religioso, portanto, acho difícil ter construído uma paródia. Sobre *Asas do desejo*, eu poderia dizer que houve leitura paralela ou até mesmo influência. Gostei demais do filme do Win Wenders quando o vi - pode ser que a questão do anjo tenha entrado, sub-repticiamente, através dele, na minha cabeça. Pode ser, não excluo essa hipótese. Mas não entrou como paródia, entende? Eu não tenho, inclusive, a distância necessária para poder fazer esse jogo. Pode ser também que seja alguma coisa ligada à idade: eu já vou fazer 63 anos daqui a pouco. É gozado ... às vezes a gente tem necessidade...

De um retorno?

Não, não, a gente tem necessidade de procurar certas abstrações. São elas que, muitas vezes, conduzem a um esboço, a uma tentativa ou a um diálogo franco com isso que chamamos de religiosidade. Então eu diria que é uma primeira intromissão da religiosidade no meu mundo ficcional. E se for verdade o que estou afirmando, eu acrescentaria que realmente o culpado de tudo é Murilo Mendes [risos]. Venho lendo e admirando Murilo Mendes há muitos anos e sempre hesito muito, quando chego à questão da religiosidade tanto na poesia quanto nos textos em prosa dele. Eu não sei como tratá-la e acabo escapulindo para outros problemas.

Mas, se houver alguma ascendência forte sobre minha prosa, ela será devida a Murilo Mendes e só depois, menos forte talvez, a Win Wenders.

Bem, eu não consigo elaborar muito essa indagação sua. Tentando ainda pensar em voz alta, vejo o anjo também como a forma de Antônio rejeitar uma morte que lhe seria franqueada gratuitamente. Quer dizer, Antônio se dá conta de que nada fez para merecer um anjo. Se nada fez para merecê-lo, há que rechaçá-lo. Acaba sendo punido pelo anjo exterminador, o segundo.

Ele é honesto...

É, até nisso ele é honesto: ele rechaça o anjo. E a maneira como ele pode rechaçá-lo é exatamente transformando seu corpo na imagem viva da escatologia. Quer dizer, ele se borra todo, fica com as roupas e o corpo sujos. E quando o primeiro anjo percebe que ele está todo sujo, arrepiado a caminho, desiste. Aí entra o segundo anjo, que age de maneira rápida e rasteira, como um militar. Não quer conversa, não quer nada: ele já foi enviado como anjo exterminador, para resolver de vez a questão da difícil morte de Antônio. Antônio tem que se acabar naquele dia e o anjo nem precisa levá-lo. Antônio vai ficar por aqui mesmo, na sua cama, na sua casa. Abandonado. Não foi para os céus levado pelo primeiro anjo. Esse é o diálogo que travo com os dois anjos, com o livro. É o diálogo que travo com esse elemento que se intrometeu na minha obra sem eu saber muito bem por quê ou para quê.

E que é interessantíssimo.

Sim, as pessoas têm gostado muito, sabe? Elas acham que isso dá um peso muito grande ao livro. Se o livro tivesse continuado, na terceira parte, no mesmo tom das anteriores, ele teria perdido alguma coisa. Esse final desorganiza o "realismo" de *De côcoras* e obriga o leitor a reorganizar a leitura que vinha fazendo. Nesse sentido, ele lembra muito a cena final de *Uma história de família*: aquele telão que desce, como numa antiga sala de cinema do interior, e desorganiza a narrativa que as pessoas vinham lendo, obrigando-as a repensarem-na.

Essa cena se parece também com as imagens finais de *Eles não usam black-tie*.

É, ela tem a ver com a cena a que você se refere, mas remete, sobretudo, ao poema "Catando feijão", de João Cabral de Melo Neto.

Em "Viagem com Silviano a Paris, Frankfurt, Munique, Berlim, Copacabana, Ipanema, Leblon", da obra *Navegar é preciso, viver* (Editora UFMG, 1997), Antônio Torres não só homenageia o amigo Silviano Santiago, mas também indica as rotas estéticas pelas quais transitou o intelectual brasileiro nos anos 70/80. Para você, qual foi a importância desse período, nacional e internacionalmente conturbado, na formação da literatura contemporânea do Brasil?

Eis uma pergunta que exige uma resposta ampla. Você toca em duas décadas que são um pouco menosprezadas pela crítica literária e eu acho que esse desprezo tem que começar a ser revisto. Não há dúvida nenhuma de que a literatura não foi a manifestação artística mais forte das décadas de 70 e 80. Aqueles vinte anos são conhecidos pela alta qualidade das artes do espetáculo, como a música popular, o cinema, o teatro e/ou formas populares, não *pop*, mas populares mesmo, como o circo. Ou teatros de rua, manifestações artísticas de rua etc. Falava-se do comportamento. Exigia-se a transformação social pelas mudanças no comportamento das pessoas. Isso, no entanto, não impediu que a literatura — que necessariamente se dirige a um público selecionado, não só alfabetizado, mas que tenha o hábito da leitura de obras que extrapolem um pouco a lista dos best-sellers — isso não impediu, repito, que a literatura, na década de 70, pela segunda ou terceira vez no Brasil deste século, estivesse sendo exportada de novo. Naquele momento, havia um interesse pela literatura brasileira tanto na Europa como nos Estados Unidos. A penúltima vez, que eu me lembro, em que houve um grande interesse pela literatura brasileira foi na época populista, antes da ditadura de 64. Logo em seguida, a literatura desaparece.

Ela deixa de ser lida no exterior?

Sim, durante um curto e sofrido período, encontramos no exterior mais a música popular, o teatro, como já falamos. A literatura só volta a ser exportada nas décadas de 70 e 80. Eu acho esse retorno extremamente importante porque já se trata de uma literatura nacional que

mostra o país sem nenhum ufanismo, até mesmo desesperançado. Surgem, na época, as visões pessimistas do Brasil. São visões trágicas do país porque decorrem de uma reflexão que os escritores de então estavam fazendo sobre mais uma ditadura no Brasil. Mas a resposta dos escritores era diferente da resposta imediata que encontrávamos no teatro, por exemplo. Havia o Teatro Opinião, que era também o teatro *de* opinião. O teatro de opinião e mais o teatro de Arena, e mesmo o teatro de José Celso Martinez, apresentavam reações muito bruscas, muito rápidas e contundentes à ditadura de 64 e, em particular, ao AI-5.

A literatura não, a literatura já configurava um ato reflexivo sobre a questão do poder, de onde quer que ele emanasse. Tal reflexão era interessante porque se balizava por uma tentativa de compreensão do que havia de mais conservador dentro do país. Quer dizer, não se tratava de incluir elementos novos na discussão, mas, sim, de reler o que era a tradição política brasileira, e a que ela nos levaria se, por acaso, fosse seguida ao pé da letra. Encontramos boas obras literárias que querem assinalar, marcar uma ruptura muito forte com o Brasil. Há obras que parecem quase dizer "não, eu não nasci nesse país" ou "não, eu não queria ter nascido nesse país", ou ainda "esse país não merece o povo que tem". É a ficcionalização de problemas como esses que eu acho interessante nos livros da década de 70, mas tudo isso está apresentado sob o plano da reflexão.

Que autores poderiam exemplificar essa tendência?

Para citar alguns nomes, poderíamos pensar em Antônio Torres, que escreveu *Essa terra*, uma das obras importantes do período, ou Ivan Ângelo, com *A festa*, Ignácio de Loyola, com *Zero*, e tantos outros mais. Poderíamos ainda pensar em João Antônio, se bem que, sendo algo mais velho que os outros e tendo um tipo de obra mais populista, esteja mais engrenado com as décadas de 50/60 ... opera a passagem de 50 pra 60. E outros mais. Bem, considero esse um primeiro ponto muito importante. Havia uma literatura, que, quando exportada, dizia: "Não compreem o retrato do 'Brasil para frente' ". Acrescento, repetindo o que afirmei anteriormente, que a resposta muito rápida ao "Brasil para frente" não trazia um retrato complexo do país. Ela simplificava as coisas, necessariamente tinha que simplificar porque se tratava de um teatro, repito-me uma vez mais, de opinião. Esse é um primeiro ponto.

O segundo ponto é que, como todo mundo já observou (desde o Padre Antônio Vieira e Antonil, indo por Gonçalves Dias, Joaquim Nabuco e passando pelos modernistas), o contato com o estrangeiro é sempre muito bom para os habitantes de países periféricos. Pelo menos, ele nunca é ruim. Sempre trazemos alguma coisa do exílio ou até mesmo da viagem ao estrangeiro. Isso só acontece quando o Brasil passa a ser, para usar uma expressão de José Guilherme Merquior, o "lá" (e não o *aquí*, ou o *cá*). Com rara felicidade, José Guilherme fez uma análise do poema clássico de Gonçalves Dias, "Canção do exílio", julgando-o corretamente como o "poema do lá", e não o "poema do cá", do nacionalismo estreito e xenófobo. Porque só conseguimos enxergar melhor o Brasil, e aí estamos em pleno Oswald de Andrade, quando saímos do Brasil. Assim foi que esses romancistas mencionados viram a literatura brasileira e a realidade nacional — lá de fora. Então, nesse sentido, quando os guerrilheiros começaram a voltar ao Brasil, eles também já não estavam satisfeitos com a própria obra que tinham feito. Surgiu neles um senso crítico que só lhes foi dado por esse "contato subversivo com o estrangeiro", para usar uma expressão de Oswald de Andrade. E então nós vamos ter uma geração, que eu chamaria de a geração da década de 80. Essa é a distinção que eu faria, entende? São obras literárias mais sofisticadas e que até podem desprezar o Brasil, captando novas forças, como a busca da alegria, de que falaram pioneiramente Caetano e Mário de Andrade ("A própria dor é uma felicidade"). Surge uma tentativa de se fazer literatura como já se fazia no estrangeiro: literatura como uma arte da palavra e não mais como uma arte que tem relações viscerais com a sociedade, a política, a História, o tempo etc. Buscava-se escrever uma obra que se bastasse a si mesma. Acho que Sérgio Sant'Anna foi um autor que deu uma reviravolta muito importante na produção literária. Outro que seria, a meu ver, um autor típico da década de 80 é João Gilberto Noll. Existem muitos outros, mas estou apenas exemplificando com esses dois. Sérgio Sant'Anna aparece primeiro com uma obra, que eu diria pouco reflexiva, sobre 64. Cito, em particular, *Notas de Manfred Rangel* e até mesmo, de certa maneira, *Confissões de Ralfo*. Já em 80, no *Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, ele mostra uma nova atitude, que visa tanto a vida quanto a literatura, e que o aproxima bastante de João Gilberto Noll e, não por casualidade, também os aproxima muito de Clarice Lispector, que é a autora, por excelência, do *high modernism* no Brasil.

Em sua dedicatória, *De cócoras* refere-se a "Eneida e Wander, queridos empalhadores

de passarinho". Que papel tem desempenhado a crítica acadêmica no processo de produção e recepção da obra de Silviano Santiago?

Devo dizer que, por ser esquizofrênico e manter duas ou mais atitudes de escrita literária, por ser polivalente por opção, não posso me apresentar aos meus pares apenas como ficcionista. Mantenho um diálogo bastante frutífero com a crítica acadêmica nacional (e estrangeira, se não for muita pretensão minha) na tematização e redação de questões propriamente teóricas e literárias em livros especializados e até mesmo em artigos de jornal. Eis um lado da questão, relativo à "produção" de material semelhante ao dos críticos, meus colegas e, muitas vezes, "meus autores, minhas autoridades" (Norman O. Brown). O outro lado (e há vários outros que ficarão encobertos) é o modo como a "recepção" a textos propriamente de criação literária meus por parte de "queridos empalhadores de passarinho" (a expressão é de Mário de Andrade). A recepção por eles apresenta para mim um ato de reflexão segundo (a posteriori) sobre a minha obra propriamente ficcional. Até *Keith Jarrett* diria que a minha ficção é bastante formal. Não surge de maneira espontânea, nem é produto primário da emoção ou dos sentimentos. Um romance, para mim, existe primordialmente como uma determinada "forma" que quero explorar. Dai talvez que cada obra minha seja um pouco diferente da outra. Essa forma sai de dentro para fora, é orgânica. De repente, ao ler um texto crítico sobre um romance meu, descubro um outro ponto de vista, de fora para dentro. Introjetado o dito e, se não o repito, incorporo-o. É massa crítica da mais fina, que me é ofertada. E nessa oferta, existe uma troca, um escambo, de que não me furto nem me furtarei nunca. A partir de *Keith Jarrett* mudo de caminho. Tento uma literatura menos formal, mais aconchegante e "úmida" (para usar uma expressão de José Castello, que muito me agrada). Diria, então, que a crítica feita pelos pares passa a ter um papel muito mais importante. Veja, por exemplo, o que dizia sobre os anjos e a religiosidade. É matéria nebulosa para mim. Se os empalhadores de passarinho puderem me ajudar, muito agradeceria.

Em *Stella Manhattan*, você tematiza o mundo paranóico e desesperado dos exilados brasileiros durante os anos 60. Poderíamos dizer que o romance também aponta a influência da metrópole, da cultura e da ficção norte-americanas na criação literária do Brasil e da América Latina ?

Você sabe que não sou muito chegado (e não é apenas quando falo de mim, mas quando falo de "todos" os autores da periferia) ao conceito de "influência"... Criei, desde o início dos anos 70, o conceito de entre-lugar, que é emblemático do espaço onde se dá a criação e a leitura da produção simbólica e artística das nações periféricas ou subdesenvolvidas. Esse lugar, teoricamente, tem muitas vantagens, até mesmo para explicar certos títulos paradoxais de Roberto Schwarz. Como pode existir um "mestre" na periferia do capitalismo? Nem todos os produtos do subdesenvolvimento são subdesenvolvidos, nem todos os produtos periféricos são periféricos. Há mestres que saem da periferia e têm voz plena na metrópole. Nem tudo é submissão. Isso porque o escritor, o artista, trabalha — simplifiquemos um pouco as coisas — dentro desta brecha que abre entre o "certo" que lhe é imposto pela metrópole e o "errado" que é a condição proposta pela condição colonial (tomo as palavras metrópole e colonial no sentido amplo). Transgride o certo pelo errado e, nesse descompasso, abre lugar para a reflexão tanto sobre o modo como os valores são impostos quanto sobre o modo como esses valores são rearticulados de outra perspectiva, dependente e independente ao mesmo tempo. Dado esse esclarecimento precário e inicial, acrescento que existem vários fatores externos que agem sobre o meu processo de criação. E não são apenas fatores literários. Na maioria das vezes são fatores artísticos, empréstimos tomados às artes plásticas, cinema, teatro, etc. Por detrás dos personagens-dobradinha de *Stella Manhattan* está a série dos objetos chamados "Bichos", de Lygia Clark. Por detrás dos personagens-caricatura, como a Viúva negra, estão as esculturas de Nickie Saint-Phale. E assim por diante. Pode-se falar que na organização do material para aquele romance há muito da câmera indiscreta de Hitchcock (*The rear window*) e da câmera indiscreta de um péssimo programa de televisão, "Sorria, você está sendo filmado". Nos diálogos, há a ligeireza dos romances *noirs* norte-americanos, ou dos primeiros filmes de gângster de John Huston, ou ainda lições dos contos de Rubem Fonseca. Na intromissão do narrador, há a teoria de Georges Bataille sobre a noção de gasto [*dépense*]. Veja que é um amálgama complexo que, sempre pensei, não serve para dificultar a compreensão do romance. Mas, se o leitor conhece as alusões, fica melhor.