



DA REPRESENTAÇÃO FICCIONAL À TEXTUALIDADE COEXTENSIVA: O CASO DE *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO

FROM FICTIONAL REPRESENTATION TO COEXTENSIVE TEXTUALITY: THE CASE OF *MACHADO*, BY SILVIANO SANTIAGO

Igor Ximenes Graciano¹

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Resumo: Parte da produção romanesca contemporânea desafia alguns pressupostos protocolares do gênero conforme sua configuração na modernidade. Um recurso recorrente dessa produção é o investimento no documental e no biográfico como instâncias discursivas que relativizam a autonomia do universo romanesco, normalmente recebido como a face ficcional do real e da experiência. Em *Machado*, Silviano Santiago mais uma vez explora os limites do gênero, a ponto de conceber um romance que pode ser caracterizado como não romanesco, em parte porque o empenho autoral não está em representar mundos ou indivíduos sob a cláusula do “como se”. O narrador, ao assumir a dicção do ensaio e da crônica histórica, estabelece uma textualidade coextensiva às cartas, documentos, artigos jornalísticos e imagens de que se vale para compor o cenário do Rio de Janeiro nos três últimos anos da existência de Machado de Assis. Não havendo empenho para uma representação de si e do outro como uma segunda natureza – ficcional – de Santiago e do escritor carioca, a prosa de *Machado* promove sobretudo uma reverberação da vida privada e social pelo exercício especulativo da escrita.

Palavras-Chave: Romance; Representação; Textualidade coextensiva

¹ Endereço eletrônico do autor: ixgraciano@gmail.com

Abstract: *Part of the contemporary romanesque production challenges some protocolary assumptions of the genre according to its configuration in modernity. A recurrent feature of this production is the investment in the documentary and the biographical as discursive instances that relativize the autonomy of the romance universe, usually received as the fictional face of reality and experience. In Machado, Silviano Santiago once again explores the limits of the genre, to the point of conceiving a novel that can be characterized as non-romanesque, partly because the author's commitment is not to represent worlds or individuals under the clause of the "as if". The narrator, in assuming the diction of the essay and the historical chronicle, establishes a textuality coextensive with the letters, documents, journalistic articles and images that are used to compose the scenario of Rio de Janeiro in the last three years of Machado de Assis' existence. Since there is no commitment to a representation of himself and the other as a second fictional nature of Santiago and the carioca writer, the prose in Machado promotes above all a reverberation of private and social life through the speculative exercise of writing.*

Keywords: *Novel; Representation; Coextensive textuality.*

"Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo"
Silviano Santiago, *Machado*

1 REPRESENTAÇÃO COMO ESPELHAMENTO

Em *Alice através do espelho* a protagonista está brincando com suas gatas quando começa a especular sobre "a casa do espelho", a casa refletida no espelho de sua casa. Alice reconhece na casa do espelho a sua casa, no entanto naquela "as coisas estão invertidas" (Carroll, 2006, p. 127). Essa simetria invertida ganha outras possibilidades especulativas. A imagem, além de ser igual "de outro modo", é limitada pelo recorte do espelho, de modo que só é permitido ver parte do corredor quando uma porta está amplamente aberta. Frente às limitações com que a casa refletida se mostra, Alice deseja ver mais, entrar, seguir adiante pelos cômodos da casa do espelho. Assim que atravessa o limite entre o mundo real e o refletido, preocupa-se com o fogo na lareira. O fogo da casa de espelho será capaz de aquecer? Logo percebe que sim, que o fogo é "real". Tudo está conforme sua casa, no entanto, ao verificar uma pequena desordem na sala, da semelhança surge a diferença: "all the rest was as different as possible" (idem).

Nas narrativas de Alice há um percurso, realizado como ritual, na passagem do ordinário ao maravilhoso. Essa passagem se dá ora por um buraco ora pela superfície de um espelho. Há um antes – a leitura sonolenta sobre a relva, a brincadeira em casa com as gatas –, e um depois. O espelho, contudo, talvez seja o símbolo mais significativo dessa passagem, seu *medium*. É pelo espelho e seus correlatos que a arte e, no que nos interessa mais diretamente, a arte literária, tem sido frequentemente abordada desde o conceito fundante da mimesis. Segundo Abrams, "recorrer a um espelho para iluminar a natureza de uma ou outra arte continuou a ser estratégia favorita entre os teóricos estéticos muito depois de Platão" (Abrams, 2010, p. 53). Como metáfora para o exercício teórico e crítico e como signo absorvido e trabalhado nas obras, o espelho instaura a compreensão mais corriqueira que temos sobre a fruição artística: um anteparo entre dois mundos.

Em manuscrito provavelmente de 1915, Fernando Pessoa esboça um pensamento sobre a heteronímia recorrendo ao espelho. Pessoa se vê "como um quarto com inúmeros

espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única central realidade que não está em nenhum e está em todos” (2012, p. 149). Nesse trecho, que trata da relação do sujeito com suas (auto)fabulações, a realidade é pura potência, enfim, algo nunca pré-existente, mas apreensível somente como reflexo: está e não está nos espelhos. Desde a virada linguística e a centralidade de uma epistemologia que não reconhece qualquer realidade que não seja já construído da linguagem, por que ainda recorrer a uma ideia de realidade para recusá-la? De que serve evocar essa dimensão tátil da experiência, que nunca pode estar refletida por ser desde sempre concebida? Enfim, de que adianta recorrer ao espelho quando se crê no reflexo, mas não no ente refletido?

A metáfora do espelho traz a conveniência de informar sobre o caráter útil, por assim dizer, da criação: uma forma de revelar mundos, de mostrar ou fazer ver... o real. Depois da condenação metafísica de Platão, os produtos da mimesis encontraram salvaguarda na verossimilhança aristotélica. Desde então, o debate sobre arte tem de lidar com os antagonismos da farsa e do reconhecimento, da pertinência do reflexo e da liberdade expressiva, da submissão às paisagens sociais e do seu exílio.

Na clave da arte como representação, contudo, o reconhecimento de cenários e seus habitantes não basta. Alice, ao entrar na casa do espelho, demanda pelo calor do fogo, mas busca sobretudo um território de experiências extraordinárias. Se o espelho oferece o símile, Alice o atravessa para aventurar-se no inesperado. *Speculum*, especular, palmilhar as possibilidades do maravilhoso desde o mundo histórico. Representação, enfim, como registro e como invenção. Reconhecimento e projeção a um só tempo.

Estas considerações partem de caminhos que buscam evitar a polaridade em torno do cá e lá do discurso literário frente ao seu outro, seja como radicalização dessa dicotomia – ao delimitar-se em traços absolutamente distintos a realidade e o ficcional –, seja pelo esgarçamento definitivo de suas fronteiras, de que tudo resulta da e na linguagem, nunca havendo um além ou um fora do que se toma por ficção. A inflexão teórica que tomo por pressuposto é a da via de mão dupla, segundo a qual “a *mimesis* não tem a ver com a identidade de um referente, que controlaria o produzido de maneira a fazê-lo *semelhante* a outros objetos nomeáveis pelo mesmo referente, senão que se atém a haver no objeto produzido algo passível de ser reconhecido. Desconjurado, o referente se converte em referência” (Lima, 2000, 355-356, grifos do autor).

Livrar-se do julgo do referente, do perigo de uma realidade que se impõe como dada, não nos libera das referências. Se a arte é o terreno da aventura, o sobressalto de Alice com o calor da lareira durante o inverno inglês faz lembrar que o espelho é, ainda, uma boa metáfora dessa condição ambígua da arte, daí sua persistência no debate estético. Termos como mimesis, representação, espelhamento e outros, quando entoados hoje pela crítica, podem não ser manifestação ingênua ou anacrônica, fruto de abordagens mais ou menos deterministas. É possível que se reconheça no uso desses termos algo daquela inflexão teórica desassombrada dos referentes, mas atenta às referências.

A referência, portanto, esse “fora-dentro” da obra, permanece como problema. Um problema que ganhou diferentes nomes e tratamentos, mas que resulta da fricção do que se toma por arte e o que se reconhece como documental, histórico, biográfico.

Machado, de Silviano Santiago, é um exemplo de publicação que, designado como romance desde a capa, acusa o problema da indicação de gênero em narrativas contemporâneas assumidamente ambíguas quanto ao seu estatuto ficcional. Tendo como mote a correspondência dos últimos três anos de vida de Machado de Assis – 1905 a 1908 –, pode-se imaginar que das cartas surja um Machado personagem, duplo espelhado na livre fabulação que a criação romanesca promoveria. Talvez não seja o caso de se esperar um protocolo romanesco tão trivial de Silviano Santiago, que normalmente joga com as expectativas da recepção romanesca. Ainda assim, a possibilidade (ou seria o desejo?) de um Machado de Assis inscrito numa sequência de cenas, gestos e confissões que, a partir das cartas, supera as cartas, de modo a resultar o acabamento que o empenho ficcional intenta entregar, quando “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo” (Bakhtin, 2003, p. 6).

Essa espera de um Machado personagem, íntegro e autônomo, um *outro* advindo do Machado histórico das cartas, pode-se atribuir a dois fatores: 1) a luz que o romance *Em liberdade*, de 1981, lança sobre a obra de 2016, pois naquele Santiago concebe o escritor Graciliano Ramos como personagem mais próximo do sentido bakhtiniano aludido; e 2) o tensionamento da recepção normalmente almejado por algumas narrativas contemporâneas, que absorvem o documental e assim buscam frustrar o protocolo da autonomia ficcional para instaurar a ambiguidade como jogo, que “se faz das possibilidades de exposição parcial do escritor” (Graciano, 2013, p. 54).

Qual seria, afinal, a “falha” do romance de Santiago se pensarmos nesse tensionamento almejado na leitura? Em que termos há um problema em se reconhecer, em *Machado*, o escritor carioca como um personagem romanesco? A motivação das perguntas está no tensionamento da ideia moderna de representação literária como espelhamento, o que pressupõe uma relação complexa de duas instâncias: a histórico-biográfica e a especulativo-ficcional. Se não cabe mais um intercâmbio determinista dessas instâncias, resumido pelo binômio “tal realidade qual romance”, é possível sustentar a centralidade que tal dicotomia ocupa na produção contemporânea, mesmo que para ser relativizada ou recusada. Nos termos de Arthur Danto (2013), “a Teoria Imitativa da Arte (TI) é, se se pensa detidamente, uma teoria excessivamente poderosa, explicando grande quantidade de fenômenos ligados à causação e à avaliação de obras de arte, trazendo uma surpreendente unidade a um domínio complexo” (p. 320).

Se Danto discute sobretudo a vinculação necessária de outros parâmetros teóricos que justifiquem novas expressões e modelos de interlocução artística, interessa aqui observar o real empírico e sua representação como elemento discursivo ainda central na produção artística contemporânea. Algo semelhante ocorre na literatura, especialmente no romance, de que *Machado* é um caso exemplar e uma particularidade. Exemplar porque se assemelha a uma série de “livros publicados neste início de século [que] acolhem calorosamente o gênero biográfico e, ainda assim, parecem negociar uma acomodação no terreno da ficção, renovando-o, expandindo-o” (Azevedo, 2016, p. 159); e particular porque o resultado desse acolhimento do biográfico afasta-se sensivelmente do jogo estabelecido nas narrativas denominadas como “autoficção”, que tiram proveito

tanto do prazer voyeurístico da biografia, mundano e íntimo, quanto da fruição tida por mais nobre da literatura de invenção, desinteressado e universal (Alberca, 2007).

Logo no início o narrador de *Machado* indica o momento que culminará na escrita do romance, quando adquire “o quinto volume da correspondência de Machado de Assis na manhã do dia 24 de junho de 2015” (Santiago, 2016, p.13). Velho, corteja a velhice dos últimos anos do escritor carioca ao mesmo tempo que explora o prazer tátil do livro que tem nas mãos: “As dez digitais dos meus dedos, já semiapagadas pela velhice da pele, ganham dez olhos de sondar e explorar o livro antes de lê-lo” (p. 49). Assim, no romance é possível ver os bastidores do romance, os eventos na véspera de sua escrita. Como Alice especulando diante do/sobre o espelho, a leitura das cartas parece cumprir o rito de passagem de Santiago entre dois mundos, duas identidades: “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908” (idem). Mais adiante amplia a metáfora, incidindo sobre o lugar da literatura nesse processo:

Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara de uma moeda única chamada literatura. Duas caras, uma só coroa (Santiago, 2016, p. 57)

A transfiguração é um símbolo importante em *Machado* e remete, a princípio, à escrita como um movimento complexo “entre dois”. Dois escritores, duas instâncias: a realidade empírica, histórica, registrada em cartas, crônicas e notícias; o trabalho estético, criativo, em que se atribui sentido ao “mundo difuso e o condensa em uma imagem acabada e auto-suficiente”, para voltarmos a Bakhtin (2003, p. 177). O intento da escrita de Santiago pretende dar acabamento às possibilidades narrativas que se abrem com a leitura da correspondência, lançando luz sobre o escritor carioca ao mesmo tempo em que inscreve uma imagem de si: “continuo a tecer fusões entre acontecimentos distintos e semelhantes, o que não é só meu modo pessoal de adiar a conclusão deste relato, como também a maneira de autorrepresentar a lenta destruição deste corpo que escreve” (p. 92).

O relato como travessia – a autorrepresentação –, uma vez que Machado e Silviano tornam-se personagens de um romance, o que os *liberaria* do compromisso com a verdade. A literatura, sabemos, *evocaria* esse universo autônomo, um gesto capaz de relativizar as noções de tempo e espaço, fundir identidades e permitir a livre criação desde eventos tidos por históricos. Porém, na produção contemporânea de que a prosa de Silviano Santiago é exemplar, essa liberdade é interessante somente porque mediada pelo biográfico, quando o percurso narrativo está atrelado a vidas em jogo, enlaçando os últimos anos de Machado de Assis e o ocaso do narrador. Como no sobressalto de Alice ao se questionar se o fogo da lareira na casa do espelho também aquece, os “personagens” de *Machado*, mesmo que concebidos pela liberdade especulativa, são interessantes porque entrevistados nesse *médium* discursivo: “Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo” (Santiago, 2016, p. 51).

Se o espelho é um instrumento de reconhecimento, em que a imagem refletida, por sua semelhança, diz do mesmo sendo o outro, o que o habilita como metáfora da representação literária, é também objeto de prestidigitação, quando por meio dele busca-se iludir por meio da deformação ou da duplicidade. Em *Machado* não há ilusão propriamente, pois não há engano ou ambiguidade entre as identidades jogadas: “Jogo (“ô”, fechado, substantivo, e “ó”, aberto, verbo) limpo” (p. 53). Há duplicidade, contudo. Trata-se de um baile de máscaras em que as máscaras corresponderem à identidade dos mascarados. O que se anuncia como uma relação “entre dois”, encaminha-se para uma profusão de personalidades identificadas na e pela escrita. Mais que o velho escritor mineiro diante do “Bruxo”, há uma teia de escritores conectados por suas similaridades.

No primeiro capítulo narra-se o momento em que Machado de Assis, ao sofrer uma convulsão na rua, é socorrido pelo intelectual antirrepublicano Carlos de Laet. Após o episódio, Laet especula sobre a saúde de Machado, e aproxima o caso do escritor carioca ao de Flaubert. Laet desenvolve um trabalho sobre doença e arte que ganha força com a leitura do capítulo VII de *Souvenirs littéraires*, de Maxime du Camp, dedicado ao escritor francês, quando intui que a epilepsia sofrida por ambos talvez seja mais do que uma curiosidade biográfica, mas algo central em seu trabalho estético e sua grandeza: “sensibilizado e convulsionado pelo mercúrio das crises epiléticas, o termômetro estético de Gustave Flaubert ou de Machado de Assis não se notabiliza por medir e avaliar a vivência medíocre que sobrevive nas temperaturas médias das emoções humanas” (p. 46).

Em seguida descortina-se a relação entre Machado de Assis e o escritor Mário de Alencar, filho de José de Alencar, que tem em Machado a figura do pai espiritual. Em 1905, Mário de Alencar ganha uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, o que gera polêmica, em parte porque o nome mais bem cotado era o de Domingos Olímpio. A correspondência entre Machado e Mário revela a influência que a literatura do Bruxo exerce sobre a mediocridade de seu apadrinhado, assim como os cuidados mútuos por sofrerem do mesmo mal: a epilepsia. Mário começa a ter convulsões justamente em 1905, e por orientação de Machado procura seu médico, Miguel Couto, que investiga (Couto? Santiago?) a possibilidade de os sintomas de Mário serem objeto de uma “representação mimética”, a ponto de dominar “a indistinção entre os sintomas reais e o teatrinho doméstico e imaginário onde o corpo sadio representa” (Santiago, 2016, p. 144).

Representar, nesse caso, não diz mais respeito à passagem de uma realidade empírica para sua reorganização ficcional, mas ao sentido dramático de uma encenação tão radical a ponto de se perder de vista os limites entre ator e personagem. Numa espécie de cadeia empática, Santiago entrelaça os escritores em sua prosa, a começar por si, que se transfigura em Machado, que por sua vez lembra Flaubert, que afinal compartilham da mesma doença de Mário. No centro, a visão recorrente de um Machado “mímico”, espécie de *clown* entrevisto em suas cartas, reforça o caráter espetacular, performativo, que o narrador atribui à escrita, quando apresenta sua hipótese sobre a natureza da literatura:

O mistério da escrita artística se revela tanto na escolha da pessoa a ser imitada quanto na decisão de representá-la como já sendo parte integrante do corpo do

escritor. Revela-se tanto no protagonista eleito quanto nas artimanhas da arte teatral que se infiltra pela constituição física do próprio escriba. Ao representar o sujeito que escreve, a escrita literária sempre está a representá-lo e também a outro distinto dele. O narrador esposa o protagonista pelo seu lado interior. (Idem, p. 155)

Portanto, uma vez que “atuar e escrever são atos de *simpatia*” (Idem, p. 154, grifo do autor), em *Machado* essa busca pelo outro se dá através de trilhas abertas em correspondências, relatos biográficos, trechos de diários etc. O que resulta desse empenho não são personagens romanescos típicos, seres autônomos construídos a partir dos despojos reconhecíveis de um mundo empírico, mas individualidades percebidas desde um dialogismo absoluto, em que ser é sempre estar diante de outro, reconhecendo-se nele, comparando-se a ele, iluminando-se, enfim, a partir dele. Ou, conforme a máxima de Flaubert no processo de *Madame Bovary*, uma dimensão em que ser é já ser outro.

4 UM ROMANCE QUE PODERIA SER ENSAIO, MAS NÃO É

A imagem emblemática de Michel de Montaigne retirando-se da vida pública, após a morte de seu grande amigo e principal interlocutor, La Boétie, para fechar-se em sua biblioteca e passar boa parte do restante da existência lendo e escrevendo, é quase caricata. Eis aí o homem de letras e sua tão falada “torre de marfim”. O elogio da vida contemplativa ou o veto moral para com essa imagem, contudo, só reforçam o imaginário em torno do intelectual público de cunho livresco, leitor voraz que escreve a partir desse acúmulo, conhecimento possível somente pela renúncia ao “estéril turbilhão da rua”, conforme o verso de Bilac. A novidade de Montaigne é que o resultado de seu retiro não foi a escrita de um tratado moral ou científico, mas um gênero “menor”, revelador tanto dos objetos para os quais a escrita se volta quanto, e principalmente, do sujeito da escrita.

Por carregar o apelo de uma voz, o ensaio é tido como um dos gêneros textuais que fundam a modernidade literária. Na afirmação peremptória de Luiz Costa Lima, “a emergência da literatura está diretamente ligada à sagração do indivíduo, à sua separação da individualidade antiga e a seu afastamento do modelo retórico” (2005, p. 30). O ensaio, ainda segundo Costa Lima, mesmo que esteja no horizonte do biográfico, não se confunde com ele, pois o alvo não é a vida, sua “confissão”, mas sobretudo um gesto reflexivo provocado a partir das demandas da vida, e que se destaca antes “pela agudeza de suas perguntas do que pela suficiência de suas respostas” (Idem, p. 98). Mais que demonstrar uma trajetória individual, uma concatenação de eventos, no ensaio interpela-se algum aspecto do mundo sem que se almeje esgotá-lo, como pretende a forma séria do tratado. Enfim, no ensaio o desenvolvimento não sistemático das ideias frequentemente mantem-se “próximo ao horizonte de vida do sujeito-que-escreve” (Idem, p. 99).

Machado é um livro sobre Machado de Assis, o homem e o escritor, mas também sobre sua escrita, o lugar de sua obra na história da literatura brasileira, assim como sobre a natureza da literatura. É bem verdade que podemos evocar o imperativo modernista de que toda obra indaga, em alguma medida, a natureza do empreendimento literário, guardando sempre uma dimensão metalinguística. O que

ocorre em *Machado*, contudo, é que a voz, podemos dizer, a dicção do narrador é sobremaneira a dicção de uma ensaísta frente a seu objeto. Há um tratamento ensaístico, livre, como convém à forma do ensaio, que se afasta do encaminhamento narrativo. Quase não há um personagem em ação, “andando com as próprias pernas”, mas um sujeito que escreve sobre esse outro e prediz seus movimentos; que repercute sua correspondência, associa sua vida com a de outros escritores, analisa seus dois últimos romances à luz de uma conjuntura tanto íntima quanto pública, situando seu lugar esquivo na tradição literária, sugerindo elos entre vida e arte: “A proposta artística machadiana, convulsiva por natureza, o exime da obediência à tradição oitocentista do realismo e o convida à busca da alta qualidade pelo próprio e contínuo aperfeiçoamento no trato material básico” (Santiago, 2016, p. 241).

A designação “romance” para o texto de Silviano Santiago impõe expectativas, e uma delas é a de um Machado de Assis personagem, visto consoante certa integridade romanesca já aludida. Porém, à medida que a leitura do romance prossegue, uma “falta” na apresentação do protagonista frustra essa expectativa. O personagem não é mais que o produto da leitura de uma teia de referências, surgindo de alusões e especulações cujas fontes são sempre outros textos. Em vez da livre imaginação, a imaginação a partir das fontes. Santiago, o autor-narrador, parece intimidado pelo grande escritor, e por isso não se atreve em ultrapassar a imagem pública franqueada pelo próprio Machado, o que inclui a que se mostra nas cartas. Ao fim e ao cabo, Santiago refuga a possibilidade tentadora da ficção, e investe pouco em aparições onde o escritor “perde momentaneamente a condição de escravo do olhar alheio” (Santiago, 2016, p. 118).

No romance *Em liberdade*, Silviano Santiago lança mão da imaginação ficcional e constrói, em primeira pessoa, na forma do diário, uma voz para Graciliano Ramos que efetivamente extrapola o respeito às fontes. Exercitando um estilo que se adere ao do escritor alagoano, seus pensamentos são franqueados, e o leitor pode acessar, pela potência típica do discurso ficcional, um julgamento de Ramos sobre José Lins do Rego: “Não respeito Zé Lins, mas o romancista que ele é. Como artista merece o meu respeito, e escrevo sobre ele nessa folha de papel” (Santiago, 1994, p. 129). O diário ficcional de Graciliano após a prisão, que reverbera suas memórias, procede numa clave distinta da de *Machado*, pois neste frustra-se certa expectativa acerca da construção romanesca.

Talvez *Machado* seja um exemplo de “romance não criativo”, nos termos de Luciene Azevedo (2017), que parte da ideia mais ampla de escrita não criativa de Kenneth Goldsmith. Nos romances não criativos impera uma performance autoral que foge do anseio pela originalidade, de modo que o gesto construtivo se faz pela noção de curadoria ou edição, em suma, pelo trabalho ativo de um leitor. A falha, ou falta, do romance de Santiago estaria nessa timidez criativa frente a um empenho ensaístico que se alonga mais do que o razoável, mesmo para um gênero elástico e radicalmente pluridiscursivo. Em verdade, *Machado* é romanesco em grande medida por conta dessa falta (ou excesso).

Enfim, o romance persiste como gênero vivo porque, outra vez Bakhtin, é radicalmente “histórico”, absorvendo as demandas discursivas da conjuntura ora para reproduzi-las, ora para subvertê-las. No caso, é a subversão que Santiago pretende demonstrar em sua leitura da narrativa romanesca do Bruxo, sua capacidade de “interromper, subverter e corroer a tradição oitocentista do romance realista que caminha na cadência do sentido linear e evolucionista da trama e da história social”

(Santiago, 2016, p. 281). Já em seu próprio romance, mais que uma transfiguração de identidades, Santiago deslinda uma tradição que deseja integrar, ainda que nela se reconheça como um participante menor: “no troca-troca, consolo-me com o pouco que toca a mim, que já é excessivo. Sirvo de contrapeso ao filé-mignon Machado de Assis” (p. 51).

5 PENSAR UMA TEXTUALIDADE COEXTENSIVA

A alusão inicial a *Alice através do espelho* serviu como ponto de partida para estas reflexões sobre *Machado* porque no texto de Carrol a metáfora do espelho apresenta duas vias habituais, atreladas ao senso comum, no debate sobre representação artística: é reflexo e diferença ao mesmo tempo. Não se contentando em especular (sempre esse verbo) sobre o reflexo, Alice atravessa o espelho e lá reencontra o maravilhoso, ainda que no cenário familiar de sua casa. Esse jogo remete ao que Laddaga (2013), citando Valéry, diz ser uma característica fundante da obra de arte como um anteparo entre dois espaços: o da criação e o da recepção. Nisso está a ideia de que a comunicação estética ideal ocorre pela insuficiência de elementos que permitam conhecer o espaço e as condições da criação. Se a obra, em seu pressuposto de discurso autônomo, tem no horizonte referências e autorrepresentações, efetivamente “o êxito da operação do artista depende de que este consiga se ausentar do lugar onde os outros recebem suas obras” (p. 10).

Laddaga quer abordar sobretudo a criação artística que está fora dessa concepção, dentro do espectro teórico que relativiza a noção de autonomia estética. Assim, o trabalho artístico tem em seu horizonte o esgarçamento ou mesmo a anulação das fronteiras da obra com seus arredores, quando criação e comunicação artística não são pautadas pela conjugação discursiva “entre dois”: espaço de criação x espaço de recepção; real x ficcional; indivíduo histórico x personagem. Na produção literária contemporânea, a grande frequência com que se joga com esses limites já não diz de uma novidade propriamente formal, antes parece sintoma de uma nova relação entre escrita e experiência individual. Segundo Florência Garramuño (2012), “não se trata de mostrar que a realidade é um efeito da representação, mas de conceber a escrita como um modo de aproximação de uma realidade confusa e incognoscível” (p. 128).

Em *Machado*, a figura de um narrador sempre *vinculado* a um texto, que mostra seu protagonista e o cenário urbano do Rio de Janeiro no início do século XX *a partir de* cartas, crônicas, recortes de jornal, charges, fotografia etc., se constitui no fim das contas como um leitor-narrador. A experiência que se constata em *Machado* é a experiência do leitor em meio a um universo fragmentado que se oferece como texto, e diante do qual só é possível interpretar, inferir, relacionar, especular, enfim, ler para construir um sentido possível. Não se trata de um ensaio sob o rótulo editorial de “romance”, com o fim de, na expressão de Alberca, passar na aduana literária, mas de atribuir caráter romanescos à experiência da leitura que resulta na escrita. Em *Machado*, Santiago é um personagem para quem a aventura está no cotejo de um indivíduo e seu mundo distantes no tempo. No entanto, a sombra de Pierre Menard é parcial aqui, pois há de fato outro texto (o romance), não o mesmo que se renova por intermédio da metamorfose que opera a leitura.

É importante escrever, sobretudo é importante escrever romance. O ensaísmo subsumido no romance revela que se almeja um ensaísmo performado, onde o narrador quer não só elucidar um tema e elucidar-se, mas jogar com a noção de verdade, ou seja, “desentranhar” episódios (p. 359), testar o terreno das possibilidades, criar à margem do comentário. Se não é desejável conceber metaficcões que apresentem o acabamento e a “refração da realidade” que Bakhtin vê como características do romance moderno, Santiago propõe um romance que tem como *modus operandi* o estabelecimento de uma textualidade coextensiva, no sentido de um texto (o romance) fundamentalmente relacionado a outros textos. Fragmento recém colocado em um mosaico textual, *Machado* se nutre da relação com as outras peças ao mesmo tempo que tenta estabelecer uma visão geral da imagem que ajuda a compor, mas que ao fim persiste somente como tentativa.

Pensar o romance como uma textualidade coextensiva é pensar além da representação “entre dois”, quando se investe numa escrita que incide sobre a realidade de forma sempre mediada, em que o ponto de inflexão é um sujeito – o leitor – na rede de textos convocados por essa mesma escrita. Sem pretender criar um universo autônomo, fruto de um gesto que almeja, no acabamento da obra, uma ordem possível à cognição diante do caos da experiência, o romance enquanto textualidade coextensiva aposta na glosa, na cadeia de relações, na “escrita simpática”. O narrador-leitor é o herói que coleciona indícios e cria nexos, ora para inquirir o outro, Machado de Assis, ora para inscrever esse outro numa teia intertextual na qual o próprio narrador se inscreve:

As cartas editadas e comentadas (...) decidem abrir na minha imaginação uma estrada semelhante e paralela à da vida do escritor. Nela, elas se intrometem, como soldadinhos de chumbo manuseados por mão infantis, os fantasmas nascentes e perambulantes que transformam a mim em personagem semelhante e paralelo ao famoso protagonista das cartas. (Santiago, 2016, p. 2016, p. 50-51)

A transfiguração, no caso, não é de um corpo em outro (Machado, Santiago), ou de um discurso em outro (a ficção, a biografia). Não há bem passagem, mas referenciação. Um escritor que especula diante do recorte possível de outros textos-espelhos. Em *Machado*, sua falha (o que significa dizer: sua especificidade), está naquilo que muitas vezes fazemos sem atinar que, ao fazê-lo, predizemos um romance: relatar leituras.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M.H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela biografica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- AZEVEDO, Luciene. “Romances não criativos” In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, 2016.

_____. “Literatura expandida: autoficção” In: *Revista Alere*. Ano 09, V. 13. n. 01, jul 2016.

CARROLL, Lewis. *The complete illustrated Works of Lewis Carrol*. London: Bounty Books, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da Voz*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.

DANTO, Arthur. “O mundo da arte” In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética* / Rodrigo Duarte (Org.). 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. “A narração da experiência” In: *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GRACIANO, Igor Ximenes. *Literatura enquanto gesto. O escritor personagem na narrativa brasileira recente*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*. Trad. Magda Lopes. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 09 de outubro de 2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 11 de fevereiro de 2019.