



Antropofagias horizontais: Silviano e Machado

Horizontal Anthtophagies: Silviano and Machado

Ivete Lara Camargos Walty

Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

iwalty2@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-1070-6088>

Resumo: Na pesquisa “Territorialidades literárias: projetos em diálogo”, tenho investigado a configuração de projetos de escrita de autores brasileiros em sua relação com os conceitos de literatura, nação, intelectual/escritor e sua atuação no espaço público, considerando sempre suas transformações no horizonte da relação estética, ética e política. Para isso, utilizo como operadores de leitura os conceitos de território, mapa, circuito, recursividade e movimentos antropofágicos. Considerando com Raffestin (1993, apud CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 160) que a territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo, no presente trabalho estudo a relação entre as obras de Silviano Santiago e Machado de Assis, traçando esboços de seus projetos literários, tomados por si mesmos como territorialidades. Busco, então, investigar as metáforas que articulam a construção dos textos de Santiago em sua composição híbrida, traçando também sinalizadores de territorialidades outras, sobretudo aquelas que dizem respeito ao lugar da literatura no Brasil, seus agentes e objetos.

Palavras-chave: metáforas; movimentos antropofágicos; projetos literários; territorialidades.

Abstract: In the research “Literary territorialities: projects in dialogue”, I have investigated the configuration of writing projects by Brazilian authors regarding their relationship with the concepts of literature, nation, intellectual/writer and their performance in the public space, always considering their transformations in the horizon of the aesthetic, ethical and political relationship. For such, I have used the concepts of territory, map, circuit, recursion, and anthropophagic movements as reading operators. Based on Raffestin (1993, apud CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 160) that territoriality can be defined as a set of relationships that originate in a three-dimensional system of society-space-time, in this work, I analyze the relationship between the works of Silviano Santiago and Machado de Assis, outlining their literary projects, given by themselves as territorialities. Thus, I aim at investigating the metaphors that articulate the construction of Santiago’s texts in their hybrid composition, as well as delineating signs of other territorialities, especially those that concern the place of literature in Brazil, its agents and objects.

Keywords: metaphors; anthropophagic movements; literary projects; territorialities.

O leitor do livro *Machado*, de Silviano Santiago (2016), logo no início da narrativa híbrida, composta de textos ficcionais, ao lado de outros da teoria, da crítica e da história literárias, tem sua atenção ativada pela presença reiterada de palavras de um mesmo campo semântico como demolição, desmoronamento, desmantelamento, degeneração, destroços, cacos, em contraposição à ideia de criação, construção e escrita. Essa contraposição permanece e se acentua no decorrer da narrativa que se debruça sobre “o quinto volume das correspondências de Machado de Assis”, 1905-1908, datas essas que se conjugam inicialmente com o tempo do narrador, que diz comprar o exemplar em 2015.

O título do primeiro capítulo – “Carlos de Laet, Machado de Assis e Gustave Flaubert” – institui um jogo enunciativo complexo cujos sujeitos – enunciadores e enunciatários – desdobram-se como autores/escritores/personagens em conjugação com sujeitos-leitores e com o próprio autor do livro *Machado*, Silviano Santiago. Os papéis desempenhados por tais sujeitos permutam-se durante as cenas. A começar, Santiago faz, de si e dos outros, personagens de sua narrativa, instalando nós a serem (des)atados pelos diversos agentes, inclusive o leitor.

Não sem razão, as epígrafes de Sartre e de Foucault tratam da questão da escrita e da autoria. Na primeira, Sartre já cita Flaubert, enquanto, na segunda, no início do primeiro capítulo, Foucault refere-se a Freud e a Marx, e afirma que seus retornos a eles se fazem como “uma espécie de costura enigmática da obra e do autor” (FOUCAULT, 2009, apud. SANTIAGO, p.13). Esse jogo de citações marcará a reflexão a ser por mim empreendida, mas antes prefiro tomar como alvo a primeira de todas as epígrafes, que amarra as outras: “O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e poderoso?”, Thomas De Quincey.

Para isso, devo remeter-me a outra forte presença no texto de Santiago, a da palavra metáfora e seus correlatos, entendendo-a não apenas como uma figura de linguagem, um tropo, mas como base do processo cognitivo humano (JOHNSON, 1987; 2007), responsável pela produção de sentidos que conforma nossa vivência cotidiana. Antonio Candido (1996) já reconhece isso quando, em sua orientação para a análise do poema, em livro que dedica um capítulo à metáfora, cita o linguista Bühler (1933) para discorrer sobre “o caráter fundamentalmente orgânico da formação de imagens”, afirmando que “a expressão figurada é um processo criador, que manifesta de modo *sui generis* a atividade mental do homem” (CANDIDO, 1996, p. 97, grifo nosso).

Dessa forma, o cérebro humano seria mais que um palimpsesto em que camadas de vivências se sobrepõem a outras. Isso porque, como

querem alguns cognitivistas, a função mental não se aloja no cérebro, mas na mente corporificada (JOHNSON, 1987; 2007). Além disso, não são camadas sobrepostas umas às outras, mas mônadas constelares (Cf. BENJAMIN, 1987) em constantes movimentos de curto-circuito a produzir sentidos. Daí o título de meu texto “Antropofagias horizontais”, pois, embora o adjetivo usado passe uma ideia de linearidade, o que se quer realçar é o fato de as apropriações textuais darem-se entre pares, mesmo que se considerem diferenças de tempo e espaço. Enquanto no conceito oswaldiano de antropofagia ressalta-se a busca de rompimento de hierarquia entre colonizadores e colonizados, no conceito aqui considerado, ainda que relações de poder não possam ser ignoradas, as apropriações são manifestas e exibidas na escrita que se encena. Mais do que isso, porém, o que há são linhas em cruzamento à moda de parábolas. As mesmas linhas usadas para descrever a metáfora como atividade constitutiva da mente humana.

E é isso que se pode perceber no traçado da escrita de Silviano Santiago em seu diálogo com Machado de Assis, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, Flaubert, Stendhal e outros. Como ele mesmo confessa, em ensaio sobre a formação da cultura brasileira, em seus estudos, costumava “catar metáforas” (SANTIAGO, 2014, n.p) para discutir as relações colonizadoras a serem desveladas na literatura e na cultura.

Jogava e, munido das fichas de jogador, fiz uma aposta. Catava metáforas no texto da época colonial e, a partir delas, apreendia o modo como cada uma servia para montar e revelar, na superfície meramente descritiva do texto, as manobras eficientes do colonizador, embora enrustidas a olho nu e ainda cercadas de mistério nas primeiras narrativas historiográficas que iluminavam o Brasil.

Aparentemente inocente, a metáfora carregava carga semântica inexplorada e explosiva e, por isso, requeria a descodificação por parte do leitor pós-colonial brasileiro. Este entregava o texto historiográfico à sua visita literária e etnográfica, ao mesmo tempo em que abria sua historicidade no mais profundo da dilatação da fé e do império pelos marinheiros lusitanos. O estudo de cada metáfora mostrava a organização de um padrão linguístico ambíguo que estava na base dos textos identitários, escritos por estrangeiro e, depois, por brasileiro, que se tornariam canônicos com o correr dos séculos.

(SANTIAGO, 2014, n.p)

É, entretanto, o próprio autor que, no livro *Machado*, afirma: “Há que se precaver com metáforas” (SANTIAGO, 2016, p. 15), a que eu

acrescentaria por sua força e potencialidade incontrolláveis, que agem tanto no momento de produção quanto no de recepção da escrita nômade (Cf. RANCIÈRE, 2018).

Considerando também como os linguistas cognitivistas que cada metáfora é uma narrativa, fruto justamente da narratividade, outra capacidade usada pelo homem para construir sentidos para seu estar no mundo, tomo como desafio a função de perseguir metáforas nas histórias contadas no livro *Machado*, com vistas a delinear um esboço de uma rede de narrativas que configurariam um projeto literário de Santiago – projeto do livro, projeto estético pessoal, em diálogo com outros da história da literatura brasileira em sua inserção universal. Esses projetos configurariam territórios literários, entendidos a partir do conceito tomado de empréstimo de geógrafos contemporâneos:

O conceito de territorialidade representa os vínculos que determinado indivíduo e/ou grupo social possuem com um ou mais territórios materiais (físicos) ou imateriais (virtuais), como algo subjetivo, ligado à percepção. A identidade individual ou coletiva é decorrente do reconhecimento e da valorização das territorialidades, haja vista que estas são fundamentais para a construção de identidades. Na visão de Raffestin (1993, p. 162): Territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaco-tempo (p. 160). [...] A territorialidade se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais; ela é consubstancial a todas as relações e seria possível dizer que, de certa forma, é a “face vivida” e a “face agida” do poder. (CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 321).

Para traçar esboços de projetos literários, dados por si mesmos como territorialidades, busco, pois, investigar algumas das metáforas que articulam a construção do texto de Silviano Santiago em sua composição híbrida, no tempo e no espaço, com o objetivo de traçar também sinalizadores de territorialidades outras, sobretudo aquelas que dizem respeito ao lugar da literatura no e do Brasil, seus agentes e objetos.

Dada a riqueza do texto a ser explorado, determino três eixos: cidade e corpo, província e centro, doença e arte, alertando para suas interseções inevitáveis.

Cidade e corpo

O vocabulário relativo à demolição e destruição liga-se imediatamente ao período do Bota-abixo, promovido por Pereira Passos na modernização da capital do Brasil. As esquinas traçadas na narrativa marcam os encontros de Machado com seus pares; de início, o jornalista Carlos de Laet e, mais tarde, Mário de Alencar, sem deixar de associarem-se a pontos da paisagem de outras cidades, sobretudo Paris e Roma. É então que o corpo da cidade em obras faz-se metáfora de outros corpos, principalmente o do septuagenário Machado de Assis. Observa-se assim que ao jogo entre sujeira e higienização das ruas cariocas corresponde a relação entre o controle e o descontrole do corpo machadiano. A figura de Machado, delineada por Silviano, ele mesmo um escritor anfíbio em sua pluralidade de funcionário público, professor universitário, romancista, poeta e crítico literário, é anfíbia¹, como se pode ver, entre outras, na cena após o ataque epiléptico sofrido diante de Carlos de Laet:

O velho enfermo reaparece restabelecido de todo.

Quando Machado de Assis transpõe de volta a portinhola que une os balcões em L, seu rosto senhorial concerta medidas aos poucos fregueses da farmácia. Distenso, o enfermo toma posse do corpo pequeno-burguês e este, todo de negro, ainda trajado à moda da Monarquia, reassume a personalidade mundana².

(SANTIAGO, 2016, p. 25).

Observe-se que na descrição da figura de Machado, à expressão “corpo pequeno-burguês”, segue-se a adjetivação “todo de negro”, antecedida pelo demonstrativo este, o que indicia que a cor se refere à pessoa e não somente à roupa. Essa percepção se confirma quando se acrescenta a referência ao vestuário: “trajado à moda de Monarquia”. A ambiguidade da figura é projetada pelo autor Silviano Santiago, que assume a ironia do autor em cena.

O encontro entre o jornalista Carlos de Laet e Machado se dá, não por acaso, “no palco da rua Gonçalves Dias, em pleno centro da cidade que o prefeito Pereira Passos manda botar abaixo para que se construa a avenida

¹ Aliás, o próprio autor tem um ensaio denominado “Uma literatura anfíbia”, em que discute o lugar da literatura brasileira no mundo, em relação com o lugar da leitura no país marcado pelo analfabetismo. (2004, p. 64-73).

² Interessante assinalar que Said (2004) associa mundanidade a cosmopolitismo e ao que chama novo humanismo.

Central” (SANTIAGO, 2016, p. 25). O paralelismo é claro: a cidade perde um corpo para ganhar outro, assim como o escritor se transforma na busca da aparência que condiz com o papel que desempenha nas instituições de então.

As projeções do olhar de Laet sobre a cidade – o esqueleto do prédio que vai substituir “o imponente casarão colonial que abrigava o Hospital da Ordem de São Francisco da Penitência” (SANTIAGO, 2016, p. 26), e seus fantasmas doentes, visões e cheiros, a desordem que ameaçaria a modernidade aos poucos conquistada – introduzem a cena acadêmico-cultural da época e seus jogos de poder. A busca da modernidade é assinalada ainda pelos novos prédios *art nouveau* e “o Palácio São Luís (futuro Palácio Monroe, sede do senado federal a partir de 1925)” (SANTIAGO, 2016, p. 28). Cada uma dessas referências conta uma história de territórios brasileiros, construídos por relações de poder, ditadas dentro e fora do país.

A geografia do presente se mistura à do passado, marcando a tensão do desencontro de aspirações de governantes e população. A imagem da tempestade que se segue ao deslocamento do jornalista, sucedendo o entulho das obras e da memória, intensifica a tensão, como na descrição do Pão de açúcar:

O morro, qual paquiderme monstruoso sentando-se langorosamente nas quatro patas e espichando a carantonha para espreitar o passado do futuro, amanheceu coberto por nuvens negras. Elas não arredam pé. Daqui a pouco se autodevorarão em tempestade e se liquidificarão em chuva torrencial. (SANTIAGO, 2016, p. 30).

A figura do monstro a “espreitar o passado do futuro” evoca a narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dado que, nesse romance, o narrador se constrói exatamente ao “espreitar” o próprio passado, situado no presente narrativo de Brás Cubas, que parece ver tudo de um futuro, cuja condição de defunto lhe permite. Do mesmo modo, vale evocar *Dom Casmurro*, cujo insuspeito narrador também “espreita” seu passado, tentando reconstruí-lo no gesto de “atar as duas pontas da vida” ou, ainda, na réplica que faz da casa de sua infância, na rua de Matacavalos.

Esses dois romances, também incorporados em *Machado*, atualizam-se e ressoam no jogo de presente, passado e futuro, marcado pelo uso de verbos flexionados nesses tempos, evidenciando como a organização textual de Santiago reforça imagetivamente cada trecho bem como a proposta maior do livro, como tentarei mostrar.

Na descrição dos sentimentos de Carlos de Laet, volta a ideia de pedaços, cacos: “O coração de Carlos de Laet se esfaляa e se decompõe em mil pedacinhos sentimentais.” (SANTIAGO, 2016, p. 30). A imagem que se segue tensiona mais a paisagem, concentrando-se no “risco dos relâmpagos”, e trazendo a descarga elétrica tomada em dois planos: o terrestre e o imaginário: “Coração e corpo estão aos pedaços” (SANTIAGO, 2016, p. 31).

A imagem da pipa ganha força, abrindo o caminho para a reflexão maior da narrativa, o lugar da arte em sua relação com a doença.

A doença que cresce e vai devastando o ser humano por toda a vida é a principal responsável pela busca da imortalidade a ser alcançada pela obra de arte construída em independência da dor inafiançável e da exclusão educada do artista pelos companheiros e pelos pares. A águia voa solitária; as andorinhas é que voam aos bandos. (SANTIAGO, 2016, p. 32)

Assim, também não é por “Acaso” que a metáfora mais usada por Santiago é a do jogo, como pode-se conferir na cena após o ataque sofrido por Machado em público, quando os companheiros caminham: “Lado a lado, como dois peões no tabuleiro de xadrez. Não dialogam. Expressam-se por curtíssimos solilóquios paralelos, como se marionetes em espetáculo absurdo” (SANTIAGO, 2016, p. 25). Podemos nos perguntar: quem é o “*metteur en scène*”? As “normas pequeno-burguesas”, o “protocolo social” que determina o papel de cada um, ou o autor do presente que toma os intelectuais da época encenada como personagens? Não é ele mesmo que confessa tomar o Bruxo do Cosme Velho como parceiro que não pode reagir?

E se eu, para curar a intranquilidade que me assalta nos momentos duros da solidão derradeira, que desmorona o corpo e dismantela minha imaginação, decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? (SANTIAGO, 2016, p. 15)

Outros atores desse bando passam a ocupar o palco, como Olavo Bilac e o Aleijadinho, o primeiro realçado pela exclusão política e o segundo por sua doença degenerativa, associada à cidade colonial e sua decadência, outra vez em dois tempos. Novamente, cidade e corpo associam-se pelo

desequilíbrio. A transitar entre tais figuras, Carlos de Laet e suas ideias sobre doença e arte, sempre associadas ao raio e aos malefícios da caixa de Pandora, também figura antológica do delírio de Brás Cubas, refletem na voz do narrador: “Como a caixa de Pandora, se aberta, deixa à solta todos os males do mundo, o conhecido polemista injetaria a discórdia entre monarquistas, católicos, literatos e medalhões, todos desprotegidos de para-raios.” (SANTIAGO, 2016, p. 34-35).

A rua do Ouvidor, figurada pelo narrador/autor como centro da província pouco aquinhoadada de bibliografia, instala na cena vivida por Laet a situação provinciana do Brasil frente a França. Daí a busca da *Revue des Deux Mondes*, que tem no nome a ferida constitutiva da terra e do homem. O debate entre Europa e Brasil, entre Eça de Queirós e Machado, desdobra-se como na história da literatura atravessada por espaços franceses. A genealogia de Flaubert, também marcada pelo viés da degeneração, encarnada na leitura do jornalista brasileiro e depois aproximada por Machado e por Santiago daquela de Mário de Alencar, levanta outra função importante no decorrer da narrativa: a de médicos, alopatas e homeopatas.

Nada tem um lado só: a medalha sempre funciona como fita de Moëbius, a fazer oscilar a visão entre o direito e o avesso, que se manifesta na articulação do próprio tempo. Não é sem razão que Laet é caracterizado pela arte da cambalhota, imagem do lugar entre a firmeza e a queda, entre o Brasil e Paris, entre o Rio e São João Del-Rei. A cena cultural carioca é delineada como um território de disputas acadêmicas e políticas, sobretudo aquela que diz respeito à monarquia versus a república, desdobra na obra de Machado de Assis e seus contemporâneos.

Nessa inclusão dos problemas da época, que se projetam no futuro, Silviano, assim como Machado, não deixa de lado a questão socioeconômica. Esse direcionamento pode ser visto em outro tipo de deslocamento, o desalojamento dos moradores pobres na reforma da cidade, sua expulsão da área central a ser enobrecida.

Os operários inquilinos de cortiço, desalojados pelo Seixas, mudam para o subúrbio, ou então constroem suas casinhas na encosta do morro da Providência. Feitas com lixo das demolições, elas são revestidas de estuque, pequenas janelas ou folha de latas, geralmente latas de querosene. Muitos preferem construí-las na subida do morro da Favela, que fica perto de centro da cidade, local de trabalho. (SANTIAGO, 2016, p. 82).

A descrição dos materiais de construção ilumina a sociedade do trabalho e do consumo em formação ao lado de seus subprodutos – pessoas

ou coisas. As ruas que cruzam a cidade “a se tornar maravilhosa” são linhas definidoras de lugares sociais a se estenderem para o futuro. Não sem razão, Machado de Assis já apontava, em crônicas da época, a segregação de trabalhadores dos cidadãos ilustres nos horários de frequência à Rua do Ouvidor. Veja-se, por exemplo, o conto “Tempo de crise”, de *Outros contos* (1994), em que se entabula um diálogo entre um mineiro recém-chegado ao Rio e C., que descreve a rua do Ouvidor como o centro financeiro, comercial, político e cultural da capital do país. Aos elogios à engenhosidade da rua, contrapõe sua outra face:

Dirás que eu só menciono a sociedade mais ou menos elegante? Não; o operário para aqui também para ter o prazer de contemplar durante minutos uma destas vidraças rutilantes de riqueza, – porquanto, meu caro amigo, a riqueza tem isto de bom consigo, – é que a simples vista consola. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 757).

Apontando ironicamente para a ordem excludente da modernidade, o autor implícito, na voz do habitante da cidade, aconselha o visitante a não permanecer na rua por volta das cinco horas porque seria “de mau gosto” ali estar, presumivelmente, por ser hora de saída dos operários do trabalho.

Assim como os tempos se imiscuem, cruzam-se os espaços na e da cidade, no e do mundo. Nesse cruzamento, o pai do escritor francês faz-se personagem do seu livro mais famoso, *Madame Bovary*, e seu perfil traçado tanto pelo filho romancista como por Maxime du Camp, tanto por Carlos de Laet, como por Santiago, oscila entre Santo e Demônio. Só esse trecho daria um outro artigo baseado na figura do pai, que Flaubert elogia e detrata em função da sua reação diante da reprovação na escola de Direito. Mais que tal reprovação, o pai poderoso não pode controlar as convulsões do filho e este não pode igualar-se àquele. A frase copiada por Laet do livro de Flaubert – “*Je puis tout te pardonner; sauf d’être ce que tu es; sauf que je ne suis pas ce que tu es; sauf que ‘je’ ne suis pas ‘toi’*” (SANTIAGO, 2016, p. 44) – e traduzida por ele em seus cadernos de notas, ganha novos autores. Em novas cenas enunciativas, Laet fala a Machado, Mário de Alencar e Santiago, que falam a Machado e este a outros que passam por sua vida. Peças do tabuleiro narrativo construído pelo autor Silvano Santiago se arranjam e se desarranjam no espelhamento de desejos e sentimentos:

Amor, inveja e indignação se casam no altar do ciúme, ao mesmo tempo em que abrem espaço para o ressentimento por não ser ele quem Machado é no Brasil e Flaubert na França. Eu não sou quem tu és. Nunca serei. Não posso perdoar-te. Não posso perdoar-me. (SANTIAGO, 2016, p. 45)

Seria muito antigo falar de angústia de influência, em uma cadeia, que inclui Flaubert, Laet, Machado de Assis, Mário de Alencar e o próprio Santiago, mas a relação ambígua com o pai é encenada em sua complexidade e desafio, até findar na escrita do seu obituário, que, no entanto, não vai finalizar as disputas territoriais, representadas, inclusive, pela Academia Brasileira de Letras. Esses territórios incluem a própria disputa entre os proprietários de territórios simbólicos, como confessa o próprio narrador misturando as datas 29 de setembro de 1908, morte de Machado no Rio de Janeiro, e 29 de setembro de 1936, nascimento de Silviano Santiago, em Formiga, cidade do oeste de Minas Gerais: “Em 1908 e em 1936, as terras ao sul do equador trocam de dono” (SANTIAGO, 2016, p. 57).

Na narrativa que se configura como palco, as fronteiras geográficas e culturais se balançam entre o Moulin Rouge em Paris, o jazz no cinema americano ou no cinema de Seu Franklin da provinciana Formiga. Nesses diferentes ritmos, personagens ficcionais, biográficas e históricas povoam a narrativa abrindo novos lugares de enunciação e ampliando o esboço do projeto literário de Silviano Santiago em sua relação com os pares escolhidos, para o bem ou para o mal.

Esses espaços metamórficos, paradoxalmente, ratificam a continuidade da frase assumida com a assunção do lugar identitário do narrador/escritor em seu caminhar pela cidade do Rio de Janeiro, e o encontro com o livro que acabara de comprar na livraria da rua do Ouvidor:

(O tato) manuseia-o como se fosse pequeno e misterioso embrulho explosivo, entrevisto ao acaso da caminhada rotineira pelas ruas antigas do centro do Rio de Janeiro. Dobrei à direita na rua Sete de setembro. Caminhava da antiga Avenida Central, hoje Barão do Rio Branco, em direção ao Paço Imperial. Resolvi dobrar à esquerda na Travessa do Ouvidor. Exposto na vitrina da livraria, um livro me atrai. Entro. Encontro-o. O tato dos dedos abusa do carinho e traz o volume ao tórax como caixa de bombons belgas, recebidos de presente. (SANTIAGO, 2016, p. 49)

No percurso seguido pelo narrador, além do sentido da visão, chamam a atenção o do tato, usado para apalpar o livro, e o do gosto prenunciando-o como algo a ser degustado. A cidade de Machado se presentifica duplamente e o livro faz-se corpo: “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. (...) As duas mãos se transformam em memória epidérmica das palavras impressas.” (SANTIAGO, 2016, p. 49).

É então que se processa a metamorfose: “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908.” (SANTIAGO, 2016, p. 49). Trata-se de uma cena de amor, de uma relação corporal em que um corpo vira o outro no momento do orgasmo: “Meus cinco sentidos escarafuncham o interior da caixa torácica, blindada pela coluna vertebral e resguardada pela carne e pela pele envelhecida” (SANTIAGO, 2016, p. 50).

A mente corporificada encena “as fantasmagorias singulares”, que “nascem, ganham voo e perambulam – como se presas da doença de São Guido” (SANTIAGO, 2016, p. 50)

O termo evoca Benjamin em sua leitura da modernidade, mas não deixa de lado a ideia de espectro que se associa à posse da mente/corpo de um escritor pelo outro. O momento é de convulsão, quando um se transforma no outro. Introduce-se, pois, a descrição do projeto do livro: “Tomadas pela respiração sôfrega dos meus pulmões e pelos batimentos anárquicos do coração, as fantasmagorias se exercitam, saltam saltando na cama elástica, instruindo um futuro projeto ficcional” (SANTIAGO, 2016, p. 50, grifo nosso).

O episódio do ataque de Machado frente a Carlos de Laet volta à cena, no reforço da imagem da convulsão com o uso enfático do verbo saltar, como fonte de desequilíbrio e descontrole produtivos, na transformação de autor em personagem e de personagem em autor: Machado e Silviano, “compagnons de route”: “Seremos companheiros de caminhada, *bras dessous, bras dessus*” (SANTIAGO, 2016, p. 51). A ideia é, pois, de caminhada, a dois ou em grupo, marcada pela ação criadora e política.

Na elaboração do plano de seu projeto de escrita, Silviano como narrador, junta o passado ao presente e ao futuro, prevendo, argutamente, até a crítica dos contemporâneos ao livro projetado, afeito “aos jogos literários no Rio de Janeiro” (SANTIAGO, 2016, p. 53). O substantivo jogo e a primeira pessoa do verbo jogar expressamente usados pelo autor/narrador ratificam a metáfora, que potencializa sua carga justamente ao

tomar o sentido literal e gráfico. A escrita nômade é tomada por um novo pai e continua a atravessar a cidade em seu entorno nacional e mundial. O pai volta e, entronizado, é também deposto.

Província e metrópole

A cidade, em busca de modernização, é tabuleiro de xadrez e palco da narrativa, como se procurou mostrar até agora com algumas passagens: “A cidade que se quis majestática pela mera reprodução da metrópole lusitana nos trópicos agora se moderniza por processo de embranquecimento *à la parisienne*” (SANTIAGO, 2016, p. 55). Os termos usados na descrição da transformação da capital brasileira, além de apontarem o aplainamento das diferenças, sinalizam a função da cópia: “Como *clown* tropical atrevido, o prefeito do distrito Federal, o engenheiro Pereira Passos, imita as diabruras do barão Haussmann, o Artista da Demolição que, em plena Paris medieval, abriu amplas avenidas e *faubourgs*.” (SANTIAGO, 2016, p. 55).

A contraposição entre Rio de Janeiro e Paris, Pereira Passos e Haussmann, põe em cena um grande debate da história e da crítica da literatura brasileiras: a questão da imitação, da (in)submissão da província à metrópole, da transgressão do colonizado às leis do colonizador. Quantos estudos feitos por Silviano Santiago versam esse tema? Quantos conceitos foram criados para refletir sobre o assunto? O mais famoso deles, o de entre-lugar, desenvolvido em *Uma literatura nos trópicos* (1978), postula uma ruptura com a ideia de cópia, sem deixar de lado a força da civilização europeia. O autor brasileiro emparelha-se ou antecede-se a grandes teóricos que percebem o deslocamento de centro e periferia, sem propor fusões ou submissões. Dialogando com Fernando Ortiz (1963), mesmo que não diretamente, põe no horizonte a ideia de transculturação, ideia essa aproveitada por Angel Rama (1989), no que chamou transculturação literária.

Não me interessa agora discutir tais teorias e seus muitos desdobramentos na América Latina, mas acentuar como o projeto estético-cultural de Silviano Santiago instala seus estudos ao lado de outros latino-americanos que buscam fazer figurar o mundo colonizado e provinciano no mapa do mundo cosmopolita. O ensaio “Apesar de dependente, universal” (1989) vai encadeando novos nós, como, por exemplo, o debate com Roberto Schwarz, e seu antológico ensaio, “As ideias fora do lugar” (1977). A discussão continua com a franca afirmação de Santiago em *Nas malhas da letra*, quando conclui que a América deixa de ser a cópia infeliz e ressentida ontem, para ser a cópia alegre e afirmativa hoje (SANTIAGO, 1989, p. 35).

Para dar mais um exemplo, recorro ao livro *O cosmopolitismo do pobre* (2014), em que, no capítulo que dá nome ao livro, o autor discorre sobre os tipos de culturalismos que circulam no Brasil; aquele que diz buscar a homogeneização, mas exclui grandes parcelas da população em nome da pátria; e aquele que computa a diferença e lida com a multiplicidade. O Crítico, que já discutira com Antonio Candido sobre a alfabetização fonética frente a outros tipos de letramento, como o da mídia, defende a consideração dos novos tipos de produção cultural, entre elas a periférica. Por outro lado, continua defendendo o lugar do Brasil no mundo, como no caso do ensaio “Anatomia da formação” (2014) em que discute os sentidos da palavra formação em vários estudos brasileiros, como os de Joaquim Nabuco, Antonio Candido ou Florestan Fernandes. Perseguindo linhas que desenham o território nacional e a construção de seu cidadão defende, então, o cosmopolitismo do país:

Tendo sido esclarecido (e não resolvido, obviamente) o modo como o sujeito brasileiro se automodelou como cidadão e acomodou nos trópicos a emancipação de uma sociedade jovem e moderna, delega-se hoje ao Estado nacional democrático papel e funções internacionais. Cosmopolita, a nação está habilitada a tomar assento no plenário do planeta. Automodelado, o sujeito discursivo - confessional, artístico ou científico - pode e deve dar-se ao luxo da crítica e da autocrítica em novo paradigma. (SANTIAGO, 2014, p. 4-5)³

Nesse ensaio, Santiago resume por ele mesmo sua carreira de professor de literatura, indiciando o rompimento com a centralidade da Europa e a busca da diferença, a partir do paradigma do descentramento de Derrida (1973). É então que redesenha a Literatura Comparada, exercendo grande influência em seus alunos, orientandos e colegas. Essa postura de Santiago está também delineada no livro ora em estudo⁴. Por isso mesmo, ele incorpora nos diálogos de Machado com Mário de Alencar a antiga polêmica entre o fundador da Academia Brasileira de Letras e José de Alencar. Discute, assim, o lugar do pai na família de sangue e o lugar do pai na família literária, elemento que já considerei neste artigo.

³ Há outras versões desse ensaio que também foi apresentado à guisa de conferência na Faculdade de Letras, da UFMG, quando Silviano conclamou os professores e estudantes de letras a desempenhar a função de lutar pela inclusão do Brasil na cena sociocultural do mundo. Observe-se que o cenário político brasileiro, no momento de enunciação do texto citado, era diverso do de hoje (2020/2021), quando o lugar do país se retrai e encolhe.

⁴ Quando retomo a escrita deste artigo, Silviano Santiago já publicou o livro *Fisiologia da composição* (2021), que desdobra essas percepções com a utilização do conceito de hospedagem, a ser por mim desenvolvido em outro artigo.

Mário combate o pai biológico. Tem pela frente uma batalha difícil e extraordinária: a de descobrir a independência da alma brasileira na sua relação com o peso e o sentimento da natureza tropical. Talvez por falta de forças ou de gênio, não chega infelizmente a ganhar a batalha e assumir a condição de vitorioso. Apenas anuncia e enuncia a vitória, ainda e sempre sob a proteção do mestre e guia espiritual. (SANTIAGO, 2016, p. 320)

Mário de Alencar, ele mesmo um duplo de Machado, na retomada da epilepsia, ganha a amizade daquele que passara a criticar seu pai.

Dedicam-se um ao outro e se tratam com respeito e carinho. No correr das últimas décadas do século XIX, Machado foi se distanciando do legado do romancista José de Alencar, pai de Mário, para se tornar, no século XX, o mais fiel dos amigos do filho. Nos anos 1870, ao escrever o famoso ensaio “Instinto de nacionalidade”, Machado anunciava a distância que tomaria em relação à visão romântica e ultranacionalista de José de Alencar. Cito uma frase reveladora do ensaio: “e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e o Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. (SANTIAGO, 2016, p. 317).

Ao modo de uma composição cinematográfica, Silviano monta linhas esparsas da história da literatura brasileira, aí inserindo esforços conjuntos e/ou disputas político-artísticas, como a do abolicionista Joaquim Nabuco e o Alencar pai, ocorridos antes da amizade entre seu filho e Machado. “Arma-se o bate-boca em torno do nacionalismo estético que embasa a maior parte da literatura brasileira romântica, de que Alencar é parte constituinte.” (SANTIAGO, 2016, p. 344).

Nesse debate entram outros críticos da época como Tobias Barreto e Sílvio Romero. A cena literária avança com a fundação da *Revista Época* em que Machado escreve com o pseudônimo de Manassés, nome da personagem do conto publicado “A chinela turca”. À corrente genealógica de nomes rastreada por Silviano Santiago fazendo cruzar a literatura machadiana e os relatos bíblicos correspondem os caminhos de leitura de Machado, de Nabuco e do próprio autor do presente.

Um exemplo desses cruzamentos concretiza-se na descrição que o autor faz da polêmica entre Alencar e Nabuco, encarnando-a na luta dos bois configurada na narrativa de *O sertanejo*, o último romance do escritor romântico publicado em vida. Delineiam-se assim as sendas abertas por Santiago no entretecer de suas leituras da história da literatura e da política brasileira em sua disputa entre monarquia e república, regionalismo e

universalismo. Acompanhando a vida desses dois nordestinos, como Machado teria feito em vida, o narrador/escritor olha pela lente por ele forjada e afirma: “O menino Alencar é lavrador; o menino Nabuco, marinheiro. Machado desconfia de um e do outro”. (SANTIAGO, 2016, p. 352)⁵.

Lembremo-nos que é com Machado que o autor se identifica na defesa de uma literatura e uma cultura inseridas na cena universal e, por isso mesmo, ressalta o tema da viagem, não aquelas empreendidas geograficamente por Nabuco, mas as singradas “pelos navios da leitura” (SANTIAGO, 2016, p. 354). Assim é que se identifica o menino Machado, “marinheiro lavrador de metáforas” (SANTIAGO, 2016, p. 355). Pergunte-se: não é isso que Silviano Santiago confessa fazer desde o começo de sua formação, viajar e “catar metáforas”? Para cumprir esse objetivo traça percursos e rotas como leitor ativo, que levanta a cabeça enquanto lê (Cf. Barthes, 2004; 2007).

Esse leitor que lê e grava sua leitura à moda da “planilha do sismógrafo”, ou do eletroencefalograma, aponta o lugar híbrido de Machado de Assis, seja pela raça, seja pela doença, mas aponta principalmente sua filiação ficcional em sua subversão. Não sem razão, a narrativa acolhe Machado, seus escritos, sempre em diálogo com outros, sejam nacionais ou estrangeiros⁶. Mário de Alencar mimetiza Machado e, ao mimetizá-lo, expõe suas faces contraditórias. Se Machado é caracterizado como mímico, Mário também o mimetiza e, de forma caricatural, expõe a doença para o bem e para o mal.

“A troca de planilhas de sismógrafo, a troca de cartas é interrompida por crises por que passam os dois amigos, cada um de seu lado, distantes. (...) Os dois amigos recaem sempre *num sistema de alimentação e de realimentação das respectivas ausências.*” (SANTIAGO, 2016, p. 322, grifo nosso).

Esse espelhamento não se dá apenas entre os dois já que as figuras do ator e do mímico saltam no texto, ele próprio montado como o palco teatral que caracteriza a mente humana: “A linguagem é em si uma fonte de teatralidade. O diálogo é inerentemente teatral.” (Cf. BRANDT, 2014, p. 214)⁷. Em outro estudo diz Brandt:

⁵ Ver aproximação dos conceitos benjaminianos de narrador: o artífice e o viajante.

⁶ Também aqui há que se retomar a questão da hospedagem nos termos do novo livro de Silviano Santiago.

⁷ O que torna a semiótica *cognitiva* é o facto de que ela já não considera o ‘discurso’ como a sua base ontológica, mas antes pretende ir mais além, analisando a arquitetura geradora de significado da mente humana e da consciência: a cognição.” (BRANDT, 2014, p. 323).

o dispositivo o mais importante na percepção, a reflexão e a memória, responsável pela estruturação do vivido como experiência é o estar aqui em um espaço-tempo feno(menológico)-físico e intersubjetivo, é assim uma predisposição cognitiva do espírito humano. É natural para o homem conceber o momento e o lugar onde se encontra, *in medias res*, em termos narrativos de forças modais, de tempo aspectualizado, de programas agentivos e de modulações afetivas⁸. (BRANDT, 2019, p. 14, 15, tradução nossa).

Continua o autor:

Nesse sentido, a consciência é mesmo um teatro, segundo a metáfora de Descartes, já que nós vivemos ao mesmo tempo como atores na cena das histórias que problematizam nossa vida, e à distância, na sala dos espectadores, como narradores por nós mesmos. Em nosso mundo, e em nosso espírito, há sempre vários narradores em competição, e é esta tensão entre as versões contraditórias do que se passa que cria a *argumentatividade* dominante nos dramas narrativos⁹. (BRANDT, 2019, p. 15 – tradução nossa).

Isso tudo porque uma mente pode se projetar em outra infinitamente, como fica patente no livro em estudo, visto que a (des)montagem dá-se com a projeção de outros escritos/outras vidas.

A história encena a epilepsia com traços universais, fazendo cruzar a descrição da doença das personagens com a trajetória na história da medicina. O avô de Mário, assim como o pai de Flaubert, é médico, a buscar na homeopatia a cura da doença nervosa. Dr. Miguel Couto, figura que hoje dá nome a um hospital no Rio de Janeiro, passa a integrar o mapa da cidade. Em cada prédio ou monumento, a cidade aponta para uma presença e uma ausência, fazendo-se ela mesma a planilha do sismógrafo. Isso porque, em

⁸ le dispositif le plus important dans la perception, la réflexion et la mémoire, responsable de la structuration du vécu comme expérience d'être-là dans un espace-temps phéno-physique et intersubjectif, est ainsi une prédisposition cognitive de l'esprit humain. Il est naturel pour l'homme de concevoir le moment et le lieu où on se trouve, *in medias res*, en termes narratifs de forces modales, de temps aspectualisé, de programmes agentifs et de modulations affectives.

⁹ En ce sens, la conscience est bien un théâtre, selon la métaphore de Descartes, puisque nous vivons à la fois comme acteurs sur la scène des histoires qui problématisent notre vie, et à distance, dans la salle des spectateurs, comme narrateurs pour nous-mêmes. Dans notre monde, et dans notre esprit, il y a toujours plusieurs narrateurs en compétition, et c'est la tension entre les versions contradictoires de ce qui se passe qui crée *l'argumentativité* surplombant nos drames narratifs.

suas territorialidades relacionais, ela só significa quando é lida por aqueles que aí transitam.

Doença e arte

Esse trânsito, traçado de várias formas, configura-se duplamente na escrita. Por isso mesmo, uma das metáforas usadas para delinear a relação entre o pai acadêmico e o filho de outrem é, não a da máquina fotográfica, como a do menino Joaquim Nabuco, mas a da planilha do sismógrafo, em seu registro do abalo das placas tectônicas, marcadamente repetida na narrativa. Sem referência explícita, que se registraria como anacrônica, alude-se ao desenho de um eletroencefalograma, exame para análise das linhas elétricas cerebrais. Escrita e corpo se estreitam em intercâmbios recorrentes, com um forte nó da cadeia metafórica: a convulsão.

É sobre a convulsão que discorre o narrador ao analisar o sonho do mencionado conto “A chinela turca”. Essa leitura associa-se à de outras obras de Machado de Assis, inclusive *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que “o sonho vira convulsão”, “beleza convulsiva” (SANTIAGO, 2016, p. 367). Volta-se, então, a Flaubert que, em carta a Taine, manifesta sua opinião sobre a diferença entre “a visão do homem verdadeiramente alucinado e a visão interior do artista” (SANTIAGO, 2016, p. 367). O que aí se ressalta é o domínio da alegria da criação na luta contra o terror. Diz Santiago: “Quando Machado de Assis se *ausenta*, leva com ele a personagem racional do romancista e, no tête-à-tête com o delírio, em pleno delírio, sua escrita romanesca cerra as cortinas do palco da representação teatral para reabri-las no palco do mundo.” (SANTIAGO, 2016, p. 368).

Ao retomar o primeiro capítulo do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* para ilustrar o delírio da criação em seus dois planos, o da criação do mundo e o da criação machadiana, que se desdobra na própria escrita em processo, Silviano Santiago volta com a imagem do relâmpago que aparecera no início da narrativa iluminando a cena vivida por Carlos de Laet no litoral do Rio de Janeiro: “Vejo o relâmpago que se fixa por um minuto no *Theatrum orbis terrarum* – lugar onde se vê o mundo – e o ilumina” (SANTIAGO, 2016, p. 370).

O relâmpago é fruto do curto-circuito e não pode ser apreendido, apenas entrevisto em toda sua potência, assim como a construção dos sentidos, que se dá sempre em movimento. Daí a busca da arte em que pode se dar “a metamorfose do sujeito singular em sujeito coletivo”, como na forma usada por Santiago para interpretar a cena de Brás Cubas diante de Pandora:

Por não mais o contentar nem deleitar a própria e mínima e sofrida história pessoal, por ela o angustiar, o sujeito singular desloca o objeto dramático das narrativas ficcionais do seu interior, do seu íntimo, levando o relato literário a se apoiar na história coletiva do homem no planeta. (SANTIAGO, 2016, p. 370).

Conclui, então, que “é para sobreviver à sua condição que o ser humano inventa a esperança ou a quimera da felicidade” (SANTIAGO, 2016, p. 370), enquanto mostra que o delírio machadiano foge ao padrão da ciência e da imaginação, deslocando os saberes religiosos, históricos e filosóficos.

O capítulo que encerra o livro intitula-se “Transfiguração”, imagem que vem anunciada desde início do livro e desdobra-se em vários níveis da narrativa. Não sem razão o capítulo começa com as leituras de Machado, realçando Stendhal em uma leitura alegórica da tela *Transfiguração*, de Rafael, associada à leitura de Nabuco e outros, da mesma tela. Dentre as diversas versões descritas no decorrer da história da relação de Machado com a mencionada pintura de Rafael, chamo a atenção para a que aqui transcrevo:

Durante duzentos e cinquenta anos a obra-prima de Rafael Sanzio esteve *aqui*, pendurada no altar-mor da igreja de São Pedro em Montório, a extasiar os fiéis.

Duzentos e cinquenta anos!

A partir das Guerras Napoleônicas, a tela viaja pela Europa e pode ser admirada por fiéis e admiradores de todo o mundo no Museu Napoleão (hoje Museu do Louvre). Para a sensibilidade de Stendhal, é enorme a diferença entre o ambiente celestial do Janículo, onde se celebra a história dos primeiros mártires cristãos (*aqui*, o apóstolo Pedro foi crucificado) e a tristíssima galeria de mármore cinza nos fundos do Vaticano, onde quem sabe quem foi enterrar definitivamente a *Transfiguração*. (SANTIAGO, 2016, p. 384, grifo nosso).

Quem refere-se à tela em questão seria Stendhal, sentado de costas para a Igreja de São Pedro, mas o relato está na terceira pessoa e o advérbio de lugar usado é deiticamente relativo à primeira pessoa, o que confunde o lugar e o tempo de enunciação. Como se isso não bastasse, a imagem seguinte transforma o degrau da escada em balanço: “Stendhal ganha o movimento de vaivém no espaço que a engrenagem de ferro que sustenta as cordas possibilita. Deixa o reino onde a obra de arte se quer eterna para entrar no domínio contíguo e precário, o da própria vida.” (SANTIAGO, 2016, p. 384).

Os domínios de Nabuco, Stendhal e Machado confundem-se, assim como oscilam a arte e a vida, a metrópole e a província. Em suma, Machado vê a tela em seus deslocamentos e sempre pelos olhos de outros; não apenas a ambiguidade do quadro, dividido em metades, mas também a ambiguidade do tempo marcado pelo deus Jano, aí representado pela coluna do Janículo em Roma, a ambiguidade das raças encarnadas por Nabuco e Machado, a ambiguidade da escrita que relata parte da história do país, ele próprio em (de)formação.

Na armação dos relatos que envolvem a tela de Rafael pintam-se outras telas em interseção, exibindo relações de poder, limitações de perspectivas, jogos de interesse. Envolvem-se aí outras imagens importantes: túmulos, museus, amuletos, relíquias, arquivos são abertos, fazendo emergir o passado que se confunde com o presente.

A descrição do quadro passa pela visão de Stendhal, de Nabuco, de Benito Pardo de Figueroa, sem deixar de amparar-se no novo testamento, nos evangelhos de Mateus e de Marcos. Tudo são perspectivas. Como nos perguntamos antes pelo “*metteur en scène*”, podemos nos perguntar agora: quem lê o quadro renascentista?

Mais do que no lugar do Cristo, vale pensar no lugar do homem representado pelo jovem epilético em sua série de mortes e ressurreições. Ao autor Silviano Santiago não parece interessar a cura do rapaz, mas a série convulsiva que o desequilibra e foge ao controle de si mesmo e dos outros.

Convulsão e metamorfose, morte e ressurreição estão estampados no quadro *Transfiguração* de Rafael, que, à guisa de epígrafe, abre graficamente o livro e fecha verbalmente a narrativa:

Em toda a tela, só se ouvem os gritos desesperados do rapaz. Só ele sobrevive às pequenas e sucessivas mortes que são as mortes que o açoitam e o jogam por terra, ano após ano. Ao passo que os seres humanos nascem e morrem numa geração e renascem e voltam a morrer na seguinte, o rapaz morre e simultaneamente renasce, a cada instante em que sofre a ausência. Rafael o privilegia em toda a tela. (SANTIAGO, 2016, p. 415- 416).

O quadro renascentista metamorfoseia-se na narrativa do autor mineiro de Formiga, que o usa como metáfora de seu projeto estético-cultural, não apenas porque recupera experiências em seu diálogo com os autores epiléticos – Machado, Flaubert, Mário de Alencar –, mas sobretudo porque associa tais ataques à subversão do corpo e da sociedade à ordem estabelecida. A criação da arte dá-se pela mimese tomada como processo básico da mente humana: o homem vive porque cria sentidos para seu estar no mundo (Cf. BRANDT, 2018). A arte é o lugar por excelência de emergência dessa capacidade humana,

como bem mostra Santiago, não apenas no livro “machadiano”, mas também em outras obras, críticas e/ou ficcionais.

Agora Silviano é Machado. Machado é Silviano que monta a vida do fundador da Academia Brasileira de Letras, inserindo aí pedaços móveis de sua vida mineira, americana e parisiense. A metrópole se imiscui na província e vice-versa. O jogo de xadrez se arma e exibem-se os bastidores do palco, em que mímicos e saltimbancos “saltam, saltando” no registro das planilhas de sismógrafo, a escrita literária em seu poder de cópia e subversão.

Referências

BARTHES, R. Escrever a leitura. In: BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 29.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro: textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivièrè*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, W. Teses sobre a filosofia da história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. V.1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BRANDT, P. A. *D’où vient le sens ? – Remarques sur la sémiophénoménologie de Greimas*. 2018. Disponível em: http://www.academia.edu/6819523/From_linguistics_to_sémiotics._Hjelmslevs_fortunate_error. Acesso em: 1 ago. 2019.

BRANDT, P. A. From gesture to theatricality: on enunciation and the art of being visible. In: BRANDT, P. A. *Spaces, domains, and meaning: essays in cognitive semiotics*. European Semiotics Series Vol. 4. Peter Lang, 2004. p. 211-233.

CANDIDO, A. Natureza da metáfora. In: CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CANDIOTTO, L. Z. P.; SANTOS, R. A. Experiências geográficas em torno de uma abordagem territorial. In: SAQUET, Marco Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.) *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular: UNESP, 2008.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Mirim Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/USP, 1973.

FOUCAULT, M. *O que é um autor*. Tradução de António Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

- JOHNSON, M. *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- JOHNSON, M. *The Meaning of the Body: A esthetics of human undstanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- MACHADO DE ASSIS, José Maria. Tempo de crise. In: MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Outros contos. Obra completa v. 2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el Azucar*. Habana: Direccion de publicaciones Universidad Central de las Villas, 1963.
- RAFFESTIN, C. O que é o território. In: RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993, p.143-163.
- RAMA, A. *Transculturacion narrativa en America Latina*. Montevideo: Siglo Veintiuno/ Fundacion Angel Rama, 1989.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.
- SAID, E. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.
- SANTIAGO, S. Anatomia da formação. A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/184397-anatomia-da-formacao.shtml?origin=folha>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SANTIAGO, S. Por que e para que viaja o europeu? In: SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1975.