

SEGREDOS ESCONDIDOS ÀS CLARAS:  
UMA LEITURA DE *SANTIAGO* E *MIL ROSAS ROUBADAS*

Dra. MARIA ÂNGELA DE ARAÚJO RESENDE  
Universidade Federal de São João Del-Rei UFSJ  
m\_angela@ufsj.edu.br

JAQUELINE DE ALMEIDA FREITAS (DOUTORANDA)  
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG  
jakelinedefreitas@hotmail.com

RESUMO: Este artigo propõe um estudo comparativo do documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, e do romance *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago. Partiremos de estudos recentes em crítica biográfica para pensar a articulação entre o arquivo e a narrativa ficcional. Considerando a abordagem metafórica que as obras têm em relação à produção biográfica, pretendemos lê-las em duas direções: no que toca às fronteiras entre os gêneros biografia, autobiografia e autoficção; e no que têm a dizer em relação a memória, restos e sobrevivência. Assim, o ato de narrar a vida é uma tarefa que ultrapassa o simples relato cronológico de informações.

Palavras-chave: Arquivo. Crítica biográfica. Narrativa ficcional. Memória. Sobrevivência.

Artigo recebido: 29 jan. 2018.  
Aceito: 05 fev. 2018.

SECRETS HIDDEN IN THE LIGHT OF DAY:  
A READING OF *SANTIAGO* AND *MIL ROSAS ROUBADAS*

ABSTRACT: This is a comparative study of the documentary *Santiago* by João Moreira Salles, and the novel *Mil rosas roubadas* by Silviano Santiago. We'll use the latest studies in biographical criticism to think about the articulation between archive and fictional narrative. Considering the metaphorical approach that these works display in relation to biographical production, we'll read them in two directions: concerns on the boundaries between the genres of biography, autobiography, and fiction; and what they have to say about memory, remains and survival. The act of narrating life is a task that goes beyond the simply chronological reporting of information.

Keywords: Archive. Biographical criticism. Fictional narrative. Memory. Survival.

## INTRODUÇÃO

Em meados de 1992, João Moreira Salles idealizou a produção de um documentário sobre Santiago Bandariotti Merlo (1912-1994), o mordomo de sua família. Com cerca de nove horas de material acumulado, o projeto permaneceu abandonado por treze anos, quando então, movido por uma crise pessoal, o diretor resolveu retomá-lo. Sob o título de *Santiago* (2006), o projeto posterior adotou uma perspectiva diferente daquela que motivara a realização das filmagens iniciais. Esse novo olhar sobre o material bruto foi inserido no momento da edição do arquivo há muito guardado. Tal perspectiva se deu tanto por meio da inclusão de restos, isto é, aquilo que constituía o antes e o depois do que seria recortado em cada cena, quanto de reflexões críticas desenvolvidas ao longo do documentário. Nessa edição posterior a inserção da voz em *off* do diretor, na forma de personagem da própria obra, é capaz não apenas de desvendar para o espectador os inúmeros procedimentos envolvidos na captura de uma cena específica, mas também de colocar em questão estereótipos de relações, como os que há entre arte e referente, patrão e empregado, diretor e personagem.

Esconder às claras os segredos que envolvem a criação artística, isto é, o processo metalinguístico que consiste em revelar o que está envolvido na consecução de uma obra ficcional por meio da própria ficção, é algo que também se percebe em *Mil rosas roubadas* (2014), *roman à clef* de Silviano Santiago dedicado ao produtor cultural Ezequiel Neves (1935-2010). Assim como o diretor-personagem de *Santiago* procura questionar as formas de se fazer uma biografia, o narrador do romance, um historiador que decide escrever a história do amigo morto, também passa pelo dilema que toca a questão do manuseio de arquivos formais, a memória e o peso que imaginação e afeto exercem sobre o ato de lembrar.

Considerando a abordagem metafórica das duas obras em relação ao fazer biográfico, este trabalho pretende, a partir de estudos recentes em crítica biográfica, lê-las em duas direções principais: no que toca às imprecisas fronteiras entre os gêneros biográfico, autobiográfico e autoficcional e no que têm a dizer acerca de questões relativas à memória, que atravessam o arquivo, os restos e a sobrevivência.

#### O MÍMICO FINGE QUE TATEIA A PAREDE

Ao ponderar as disputas e impasses no campo dos estudos literários, Rita Terezinha Schmidt (1999) aponta a flexibilização das fronteiras nas inter-relações culturais e literárias como a principal característica das teorias nascidas na esteira dos estudos pós-estruturalistas. No que toca à questão biográfica, essa perspectiva é responsável não apenas pela reabilitação da biografia como objeto de estudo do campo literário, conforme aponta Antoine Compagnon (1999), mas também por insistir no diálogo interdisciplinar e no constante questionamento crítico das bases de saberes tidos por consistentes e universais.

Nesse sentido, faz-se pontual evocar a reflexão de Pierre Bourdieu (1998) acerca da ilusão biográfica, na qual afirma que o real é algo descontínuo, surgido incessantemente de forma imprevista e aleatória. Para ele, aquilo que se compreende sob o termo de “história de vida” nada mais é que uma organização da realidade pragmática da vida em uma forma de narrativa individual linear, coerente e cronologicamente orientada. Essa identidade individual, cuja inauguração remete ao nome próprio, configura-se, portanto, como uma espécie de construção intersubjetivamente discursiva e arbitrária que busca abarcar a experiência comum do real em termos de totalidade e unidade.

No âmbito da crítica biográfica, essa consciência do arbitrário na interpretação do real em forma de vida individual linear se desdobrou em

discussões acerca da relação entre a obra de arte e a vida do artista. Para Eneida Maria de Souza (2011), a distância entre um polo e outro é delineada por um raciocínio metafórico capaz de evitar que se incorra na interpretação redutora da obra ao tomá-la por um reflexo direto dos acontecimentos vividos no corpo do artista. Nesse sentido, o olhar crítico da busca pela “prova” de veracidade é deslocado. Antes interessa o modo como um dado acontecimento é ilustrado pela ficção. Em decorrência dessa suspensão da busca pela verdade biográfica na condensação entre o público e o privado, a crítica literária, segundo a autora, ganha em flexibilidade. Pois, no tratamento de elementos extratextuais, o campo abrange não apenas a crítica textual, mas também a comparada, a genética e a cultural.

Ganham também aqueles que se aventuram a manusear os dados pessoais, intelectuais e artísticos que integram os arquivos. Mudando-se a maneira de compreender a relação entre vida e arte, situada na base da crítica biográfica, concomitantemente o modo de manusear os objetos de estudo e a forma de expressá-los teoricamente também são alterados. Desincumbido da infrutífera busca pela veracidade dos “fatos”, o crítico se percebe com maior desenvoltura para metaforizar laços biográficos entre vida e obra e montar aquilo que Eneida Maria de Souza (2011) chama de perfis literários, isto é, a aproximação de escritores a partir de temas comuns, na forma de encontros que nunca ocorreram na realidade empírica. Com efeito, a própria relação entre teoria e ficção também é reavaliada, pois, à medida que o crítico ficcionaliza encontros entre escritores, a fim de melhor elucidar questões teóricas literárias, o que ganha evidência é a sua prática narrativa, sua maneira de expressar o diálogo imaginário. O argumento teórico aparece, então, deliberadamente vestido à moda da arte da escrita criativa, cujo interesse está não apenas em relatar o conteúdo teórico, mas também em demonstrar o nível de leitura do crítico. Assim, o movimento de leitura se amplia, ao passar “do polo literário para o biográfico e daí para o alegórico” (SOUZA, 2011a, p. 21).

O entre lugar reflexivo em que se opera o gesto de interpretação do gratuito da vida enquanto existência linear coerente, assim como suas implicações no cerne de reflexões acerca das relações entre arte e vida, teoria e ficção, que orientam a crítica biográfica, pode ser identificado a um processo mental de tradução, a metáfora. Para Carlos Antônio Leite Brandão (2005), esse movimento de transferência é um recurso de aproximação entre dois campos, sem que eles se uniformizem por completo no decorrer da operação linguística tradutora. Ao colocar em evidência um determinado aspecto, por meio do recurso da similaridade, a metáfora dá a ver as semelhanças e diferenças daquilo que ela traduz, conservando, assim, certa tensão entre o original e a tradução.

A tensão própria do processo metafórico é responsável pelo que o autor chama de “transvisão”, um jeito de olhar que não incide diretamente sobre um ou outro elemento específico, mas sim na interação entre eles. Desse modo, conduz o observador a novos e variados quadros de perspectivas que se fundam antes na fantasia associativa analítica do que no conhecimento lógico formal, cujas premissas universalizantes ignoram a contingência histórica e o *pathos* individual.

Apresentando características que Linda Hutcheon (1988) atribui à poética do pós-modernismo, como é o caso do ato de minar a divisão entre arte e vida, evidenciar os pressupostos discursivos e estéticos (in)conscientes que perpassam a produção de imagens, além da adoção de uma abordagem que procura experienciar os limites da linguagem e da subjetividade, cremos que o romance *Mil rosas roubadas* (2014) e o documentário *Santiago* (2007) sejam exemplares nesse sentido. A partir da perspectiva metalinguística adotada por eles, pretendemos refletir sobre questões caras à crítica biográfica, que dizem respeito tanto à permeabilidade de fronteiras entre os gêneros biografia, autobiografia e autoficção, quanto aos aspectos ligados à memória, tais como o arquivo, os restos e a sobrevivência.

## OLHOS INTROVERTIDOS DE GARIMPEIRO

Para Eneida Maria de Souza (2011), uma das causas do atual interesse em obras biográficas pode ser atribuída ao processo espetacular pelo qual a sociedade contemporânea passa, em que o mercado de notícias globalizado naturaliza a superexposição da subjetividade e opera gradativamente a diluição dos limites entre a esfera pública e a privada. Aqueles que são movidos por essa atração *voyeurista*, ao buscar informações relativas à vida agitada do produtor cultural Ezequiel Neves, em *Mil rosas roubadas*, ou a revelação da intimidade da família Moreira Salles, em *Santiago*, têm seus desejos frustrados. Isso ocorre devido à postura crítica de Silvano Santiago e João Moreira Salles em seus trabalhos.

Em vez de dissecar com precisão cirúrgica a vida de seus biografados, eles optam por refletir sobre a inconsistência das informações que se apresentam sob o signo do “verdadeiro” nas narrativas identificadas ao gênero biográfico. No documentário, um sinal dessa abordagem pode ser observado no recurso da repetição de imagens quando o diretor-narrador comenta as cenas em que Santiago aparece repetindo suas falas inúmeras vezes, até que seja alcançado o efeito desejado para a conformação de uma cena previamente idealizada. No romance, por sua vez, é pontual lembrar o encontro entre o narrador e Zeca na ocasião da espera do bonde, pois esse evento é narrado de diferentes maneiras

durante o texto, ora sustentado na razão formal do narrador-pesquisador, ora na imaginação do narrador amigo-admirador, levando o leitor a suplementar, a cada novo acréscimo, a informação antecedente.

Em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), Silviano Santiago afirma não gostar de facilitar o trabalho de seu leitor. Antes, prefere complicar a leitura por meio da inserção de discussões abstratas que tocam a ficcionalização do sujeito na forma do texto híbrido, isto é, de um gênero constituído pela contaminação das margens entre a autobiografia e a ficção. O argumento para que tais reflexões surjam em *Mil rosas roubadas* é dado pela relação ambígua que o narrador demonstra possuir com Zeca. Por meio da relação de proximidade, marcada por uma amizade cultivada ao longo de quase sessenta anos, o texto levanta questões que tocam a contingência da memória e a impossibilidade de um relato biográfico isento de quaisquer projeções por parte daquele que se propõe a realizá-lo. Simultaneamente, a distância entre eles, realçada pela diferença de modos de viver e personalidades de cada um, apresenta ao leitor a personagem como alguém muito mais apto, nos termos da crítica atual, para ocupar a função de biógrafo. Pois, enquanto jornalista, Zeca possuía o reconhecido hábito de ficcionalizar a vida dos *rockstars* que biografava. Em contrapartida, o narrador, que assume a tarefa de biógrafo em decorrência da inesperada perda do amigo, ao ser identificado à profissão de historiador, cujo ofício é cerceado pelos dados documentais, demonstra desconforto em manusear as imprecisas lembranças suscitadas pela memória afetiva e pela imaginação. É esse desarranjo na posição das personagens que conduz, no interior da obra, ao debate metalinguístico em torno do fazer biográfico e seus dilemas.

A abertura para a adoção de um tom ensaístico similar em *Santiago* decorre também da constatação da ambiguidade na relação entre diretor-narrador e personagem, que é criticamente abordada na obra sob o título de “reflexões sobre o material bruto”. O termo “bruto” é usado, segundo Teixeira (2009), como um indicativo inicial tanto da brutalidade da condição material do arquivo, quanto da postura do diretor diante da personagem. Por meio do olhar metafórico conduzido pela voz em *off* que se sobrepõe às duas temporalidades, a época de filmagem e a de edição final, o documentário desconstrói, conforme ressalta Eneida Maria de Souza (2011), os estereótipos de relações nascidas dentro e fora do contexto cinematográfico.

Um fator externo que se sobrepõe ao documentário e solapa quaisquer estereótipos de impessoalidade entre diretor e personagem biografada é a relação de poder entre patrão e empregado, na qual vemos conformado o *habitus* autoritário do jovem documentarista de 1992. A imagem de filho dos “donos da casa” gerava uma autoridade sobre o subserviente mordomo que, embora

aposentado, se colocava pronto a satisfazer os pedidos de “Joãozinho”. A cena da dança das mãos reitera esse descompasso inicial por meio do contraste entre os gestos de dança flamenca e o fundo de uma música clássica. Nesse momento é possível perceber a representação metafórica do lugar social de Santiago, pois embora detivesse capital simbólico da erudição que o destacava de outros funcionários, isso não era sinal de liberdade suficiente para transitar como igual no estamento dos patrões.

Em termos de implicações técnicas, ressaltamos também que, devido à inserção dos restos no momento de edição, o documentário aborda a relação entre a arte e o referente, na medida em que o diretor-narrador expõe o trabalho de forjar cenas e aparar depoimentos. A influência do recurso de edição também delinea a relação entre diretor e personagem ao questionar a adoção dos efeitos do enquadramento inspirado em Yasujiro Ozu, que acabaram por tolher a expansão gestual de Santiago. Reiterando o distanciamento entre eles, o narrador aponta não apenas a falta de planos fechados e *closes* de rosto, mas também o mau uso que o roteiro inicial fez do método de entrevista de Eduardo Coutinho, que conduziu a personagem a dar respostas previamente sugeridas, reforçando ainda mais o afastamento entre eles.

Colocar em perspectiva a contingência das relações entre aqueles que se propõem biógrafos e aquilo que elegem para biografar é uma forma de revelar a tensão que subjaz às permeáveis fronteiras entre a biografia, a autobiografia e a autoficção. Isso pode ser observado ao considerarmos que, conforme as inter-relações das personagens se aprofundam em vínculos pessoais, o olhar direcionado ao referente também é moldado pela aproximação. Assim, aqueles que tencionavam biografar a vida do outro reconhecem que a própria experiência se encontra atada ao material a ser narrado, adquirindo, portanto, traços de identificação com o gênero autobiográfico e autoficcional. Nesse sentido, a subjetividade passa a ser tratada no plural. É o que ocorre com o diretor-narrador de *Santiago*, que, ao buscar posicionar-se de maneira transparente no documentário, pondera ao longo de seu relato suas culpas no procedimento de consecução das filmagens, bem como as causas que o levaram a retomar o projeto com olhar diferente, treze anos depois.

Já em *Mil rosas roubadas*, além de se comprometer a abarcar a época em que viveu, uma geração de jovens transitando pela Belo Horizonte da primeira metade do século passado, o narrador incide o foco na amizade partilhada entre ele e Zeca. Isso não apenas possibilita ao narrador incluir-se no relato dedicado ao outro, mas suscita as mesmas questões apontadas por Paul Ricoeur (2007) no que se refere à instalação da dúvida na base do testemunho. Para o filósofo, o testemunho se equilibra sobre o dilema entre a confiança e a suspeita, nascidas da

opacidade de uma narrativa que, por ter sua existência atada à autodesignação, se faz essencialmente sujeita a juízos de importância próprios de quem a profere. Nessa perspectiva, tanto o romance de Silviano Santiago, como o documentário de Moreira Salles, são exemplares por reiterarem a imprecisão que paira sobre os limites do gênero biográfico e suas vertentes.

Segundo Eneida Maria de Souza (2011a), a abordagem metalinguística, que revela a consciência da falta de estabilidade do referencial, conduz a uma estetização da memória. Esse processo, enquanto reinvenção discursiva da experiência, pode desvincular-se do crivo da prova de verdade e adotar um aspecto deliberadamente ficcional na forma de relato. Nesse sentido, podemos afirmar que escritor e diretor têm suas abordagens identificadas à autoficção, pois, na tentativa de discorrer acerca de elementos da própria vida no interior das obras, eles o fazem a partir daquilo que Silviano Santiago (2008) chamou de verdade poética. Para o teórico e romancista, tal recurso seria uma espécie de performance caracterizada pelo processo que engendra o ato de falar sobre a verdade da experiência empírica de uma maneira metamorfoseada, qual seja, a mentira característica da ficção.

Assim, ao analisar a poética de Silviano Santiago, Eneida Maria de Souza (2011b) afirma que a estratégia ambígua da verdade poética é um meio de o romancista possibilitar o gesto de apropriação da experiência alheia para falar de si. Essa característica é identificada nas obras aqui estudadas se considerarmos que ambos os narradores deslocam o foco da personagem que seria biografada para discorrer sobre seus obstáculos no processo de narrativa de memória. Assim, com diretor e autor existindo a um mesmo tempo dentro e fora das obras, cabe aos leitores e espectadores a busca por informações biográficas extratextuais que possam preencher as lacunas deixadas em cada um dos testemunhos. Desse modo, em *Mil rosas roubadas*, o vínculo que identifica o narrador que não se nomeia ao próprio Silviano Santiago, e Zeca ao produtor musical Ezequiel Neves, pode ser delineado com base em entrevistas dadas pelo autor na ocasião de lançamento do romance (ESTADÃO, 2014). Em *Santiago*, recorrer a entrevistas também permite remeter a voz em *off* à voz de Fernando Moreira Salles, irmão do diretor do documentário, João Moreira Salles (ESTADÃO, 2009).

## MORTOS INSEPULTOS

Em *No caminho de Swann* (2002), Marcel Proust relata a crença céltica de que a alma das pessoas perdidas passa a viver em outros seres da natureza até que, reconhecida naquela forma, tem seu encanto quebrado e retorna à vida. Essa

informação é tomada pelo autor como metáfora para falar do passado que existe escondido em inusitados objetos materiais que podem despertar sensações capazes de levar a emergir, no presente, as memórias de coisas há muito idas. O arquivo concebido nesse sentido, como uma espécie de *locus* da memória, é um tema presente no discurso metalinguístico do romance *Mil rosas roubadas* e do documentário *Santiago*. Ambos, ao metaforizar em suas personagens dilemas acerca das subjetividades, contingências e processos envolvidos no ato de lembrar, expõem o modo segundo o qual trabalham para fazer a memória sobreviver à violência desagregadora do tempo.

No documentário, a personagem Santiago delega para si a tarefa de arquivista, um ofício similar ao de um copista medieval. O processo consistia em acumular registros da vida de nobres e de artistas do cinema de diferentes épocas. Todos considerados por ele marionetes que, pelos grandes atos de amar ou de matar, ajudaram a compor a história universal. Para Eneida Maria de Souza (2011b), essa tarefa, similar à do protagonista de “Funes, o memorioso” de Borges, nasce do desejo de preservar os mortos do esquecimento causado pelo tempo. A ideia de preservação também pode ser percebida na analogia que Santiago faz entre os atos de ser filmado e ser embalsamado, ambos indicando uma forma de preservação no tempo.

A maneira de compor o arquivo, conforme registros enciclopédicos reunidos em fichas por Santiago, assemelha-se ao método que orientou as abordagens de Moreira Salles na ocasião da filmagem inicial do documentário. Tanto num caso quanto noutro havia um processo de escolha entre o que haveria de ser registrado e o resto a ser cortado das tomadas. Assim, se para Santiago a sobrevivência estava balizada por uma espécie de filtro, cujos critérios se pautavam na ênfase do heroísmo de grandes feitos individuais, para o diretor-personagem, que organizou as cenas filmadas, o arquivamento daquilo que entraria ou não no documentário também era sustentado por critérios de escolha específicos, nos quais a idealização inicial e o roteiro pré-estabelecido delineavam o que valia a pena sobreviver ou não.

Em *Mil rosas roubadas*, ao contrário do que ocorre em *Santiago*, as discussões que o olhar metafórico suscita em relação ao arquivo emergem antes pela ausência de informações que pelo excesso delas. O dilema que persegue o narrador ao longo do romance, nascido da iniciativa de biografar o amigo, se desdobra em duas dificuldades principais. Em um primeiro momento, pelo fato de se considerar uma personalidade sem importância coletiva, o narrador acreditava que deveria ter sua história narrada pelo amigo, e por isso se empenhou antes em muni-lo com informações concretas sobre si, do que procurar saber sobre a vida do outro. Esse narrador, ao se deparar com a morte inesperada, se vê, portanto, desprovido de informações recentes em relação à vida de Zeca. Assim, o relato

biográfico do narrador se sustentaria apenas em lembranças da época em que viveram próximos, aos dezesseis anos de idade, na Belo Horizonte de 1950. A segunda dificuldade surge exatamente da situação de desconforto que seria para um historiador, cujo *métier* depende primordialmente de fontes e arquivos concretos, haver de conduzir a sua narrativa pelo sustento impreciso da própria memória e da imaginação, o que se faz ainda mais passível de dúvidas ao se considerar que ele, aquele que evoca a lembrança, havia sido afetivamente tão íntimo de quem deveria lembrar.

A perspectiva segundo a qual a sobrevivência da memória é concebida apenas na forma de um arquivamento que busca o acúmulo irrefletido das informações apresenta uma transformação sutil. Nas obras, esse aspecto é explorado por meio das reflexões metalinguísticas características do fazer biográfico, engendrado tanto pelo processo de edição, relatado pelo diretor-personagem em *Santiago*, quanto pela forma narrativa de *Mil rosas roubadas*. Da mudança no olhar, promovida pela análise crítica que ambos fazem do próprio comportamento no passado, podemos destacar o conceito de resto, termo fundamental para a reconfiguração da concepção de sobrevivência.

Recorrendo a Herzog, a voz em *off* do documentário diz que só mais tarde percebera que a beleza de um plano se encontra no resto, ou seja, naquilo que de espera e silêncio circunda a ação. Tal colocação vai ao encontro do que diz Silviano Santiago em outro romance, *Uma história de família* (1992). Na obra, o autor afirma que o filme da lembrança consiste em uma descontinuidade absoluta e que por esse motivo, tal qual no cinema russo, o significado da expressão de um ator é atribuído de empréstimo pelo teor do fotograma anterior e posterior que o acompanham. Nessa analogia, o autor nos leva a refletir que aquilo que há de resto ao entorno da imagem principal da memória é o fator responsável por dar o tom à lembrança.

Devido à reconsideração e posterior inclusão dos restos, o documentário *Santiago* adquire significado diverso daquele que poderia ter caso se houvesse sujeito aos recortes do roteiro inicial. É o que defende Eneida Maria de Souza (2011b) ao afirmar que, por meio da inclusão do desconforto subserviente suscitado pelos diálogos que escapam à ordem do *script*, a figura de Santiago adquire plasticidade e cria o *pathos* capaz de levar o espectador a desvendar outra faceta de quem ele poderia ter sido. Assim também ocorre em *Mil rosas roubadas*, se considerarmos que o narrador opta por deixar de lado informações que seriam elementares para a consecução de uma biografia *tradicional*, tais como documentos oficiais, datas precisas, dados genealógicos e segredos íntimos. Com isso, a obra se afasta daquilo que seria alimento para a curiosidade espetacular, a fim de adotar

um método diferente. Em uma narrativa que mescla encontros do cotidiano com uma voz balizada por lembranças afetivas e pessoais, o trabalho biográfico do narrador, embora não abarque todas as imagens que os conhecidos tinham de Zeca, é capaz de dar uma dimensão da personalidade que ele procurou sustentar ao longo da vida.

Levando em conta a consciência da fragmentação da vida que pesa em qualquer relato que se proponha biográfico, a sobrevivência pode ser pensada a partir das reflexões de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Para ele, a preocupação com a sobrevivência pode ser observada no trabalho do cineasta Pier Paolo Pasolini, que buscou fazer sobreviver em suas obras a pequena luz da vida simples italiana gradualmente ofuscada pela grande luz espetacular imanente do desenvolvimento urbano pós-segunda guerra. Esses pequenos lampejos de experiência, embora existissem de maneira clandestina, eram dotados de força para conduzir, por meio de uma perspectiva diferente, a uma espécie de saber suplementar. Um saber que também encontramos em *Santiago e Mil rosas roubadas*.

Nessas obras, o saber suplementar se concentraria na originalidade do relato biográfico. Segundo Silviano Santiago (2014), tal perspectiva estaria assegurada pela escolha de narrar cuidadosamente um momento definitivo da vida da personagem biografada. Embora fosse um lampejo da existência de Zeca, e da própria história pessoal do narrador, essa parte é vista, por meio do saber metafórico, como um símbolo capaz de dar a dimensão maior do que foi toda a vida partilhada por eles. Assim, o saber suplementar residiria na habilidade de reconhecer que um momento específico da vida, uma luz vaga-lume de experiência como a dança das mãos de Santiago, ou mesmo as instruções para criar borboletas azuis de Zeca, são capazes de carregar em si toda a força de vida daquilo que foram. Esses fragmentos garantindo, assim, a sobrevivência de sua memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Silviano Santiago, em *Mil rosas roubadas*, afirma poeticamente que o mímico faz de conta que tateia uma parede diante dos olhos do espectador, é por acreditar que aquilo que cria o material concreto-imaginário são as palmas das mãos abertas. Neste trabalho, percebemos que isso também ocorre na tarefa do crítico biográfico, pois escrever a história da vida de alguém também é um

processo criativo. É algo que, segundo a crítica biográfica, deveria ser consciente para aqueles que se dispõem a biografar alguém. Desse modo, o biógrafo saberia que seus ensaios, assim como todas as demais narrativas biográficas a que recorre em seus trabalhos, não são a vida de fato, mas uma ficção, uma parede invisível criada pelas mãos do discurso.

Essa noção metalinguística presente no romance de Silviano Santiago e no documentário de Moreira Salles norteou as reflexões em relação às fronteiras entre o relato biográfico, o autobiográfico e autoficcional. Permitiu, ainda, repensar questões que envolvem os conceitos do arquivo, resto e sobrevivência, tão caros ao tema da memória. No caso do romance, os olhos de garimpeiro, característicos de Zeca quando vagava por Belo Horizonte buscando atentamente perscrutar o que o outro carrega de mais caro, é também uma espécie de ferramenta do biógrafo. A mudança pela qual esse olhar passa na ocasião em que a personagem se torna um ator, isto é, o gesto introspectivo de analisar a si próprio para dar a ver o outro no palco, metaforiza a questão da passagem do biográfico para o autobiográfico e autoficcional, que está presente em ambas as obras.

No caso dos mortos insepultos de *Santiago*, por sua vez, o tratamento de reelaboração do arquivo de maneira a incluir os restos, usualmente tomados por pouco significativos e dispensáveis, foi de grande importância para discutirmos a sobrevivência. A partir dos lampejos de experiência de Zeca e Santiago, suas vidas alcançaram uma forma de sobrevida que não apenas deu a dimensão de quem foram, mas que também possibilitou que os próprios biógrafos pudessem compreender, ou ao menos tolerar, com um pouco mais de leveza, o peso da passagem do tempo.

A despeito de todas as semelhanças e diferenças de ordem formal entre um romance e um documentário, podemos afirmar que o que mais aproxima as duas obras é a constatação da decepção que a vida é. A crise de meia idade de João Moreira Salles. Silviano Santiago buscando sobreviver à morte de alguém tão amado. Talvez o ritmo *I can't get no satisfaction*, que impelia os passos de Zeca, assim como os vários e distintos caminhos adotados para alcançar o núcleo de seres malditos, ao qual Silviano Santiago acreditava pertencer, deem uma dimensão do sentimento de perda que subjaz ao trabalho de narrar memória. A câmera foi desligada antes que Santiago pudesse dar mais informações sobre uma revelação íntima que pretendia fazer. Com a tela escura, resta-nos apenas crer que a arte e a fantasia, tal como a música que embala Fred Astaire e Cid Charisse, tenham revertido essa decepção em algo mais feliz.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Trad. Luiz Alberto Monjardim et al. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

BRANDÃO, C.A. L. A traduzibilidade dos conceitos: entre o visível e o dizível. In: DOMINGUES, I. (org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PROUST, M. *No caminho de Swann: À sombra das moças em flor*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RICOEUR, P. Espaços da memória. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Françoise. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SALLES, J. M. *Santiago*. [filme-vídeo]. Produção Beto Bruno e Raquel Freire Zangrandi, direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. DVD, 79 min, P&B/color, son.

\_\_\_\_\_. Santiago: uma entrevista com João Moreira Salles. Depoimento. [07 de abril, 2009]. São Paulo: *Estadão*. Entrevista concedida a Luiz Zanin.

SANTIAGO, S. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. Meditação sobre o ofício de criar. Revista *Aletria*. Belo Horizonte, n.18, jul/dez. 2008.

SANTIAGO, S. Em ‘Mil rosas roubadas’, o crítico e romancista Silviano Santiago relembra Ezequiel Neves. Depoimento. [22 de junho, 2014]. São Paulo: *Estadão*. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho.

SCHMIDT, R. T. Disputas e impasses no campo minado. *Travessia*. Santa Catarina: n.38, p.159-172, 1999.

SOUZA, E. M. de. A crítica biográfica. In: *Janelas indiscretas: Ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo; FREITAS, Jaqueline de Almeida. Segredos escondidos às claras: uma leitura de *Santiago* e *Mil rosas roubadas*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 257-270. Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 30 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Biografar é metaforizar o real. In: *Janelas indiscretas: Ensaio de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

\_\_\_\_\_. Janelas indiscretas. In: *Janelas indiscretas: Ensaio de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011c.

\_\_\_\_\_. Marioswald pós-moderno. In: *Janelas indiscretas: Ensaio de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011d.

TEIXEIRA, N. Santiago: reflexões sobre a brutalidade do material. *O olho da história*. Salvador: UFBA, n.12, jul. 2009.

MARIA ÂNGELA DE ARAÚJO RESENDE possui graduação em Letras pela Faculdade Dom Bosco de Filosofia Ciências e Letras (1982); mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (1997); doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2005) e pós-doutorado em Literatura Comparada – Poéticas da Modernidade pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2012-2013). É professora Associada II da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ. Também é professora do Programa de Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura – da UFSJ e do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da mesma instituição. Entre suas publicações está o capítulo “O calor utópico, o calor dos trópicos. Chacal e Oswald de Andrade: a imaginação antropofágica”, no livro *A antropofagia na era da globalização* (2016), organizado por Rachel Esteves Lima e Ana Lígia Leite Aguiar. E os artigos *Literatura, história e memória: anotações sobre a imprensa são-joanense do século XIX* (2007), no *Suplemento Literário*; e “A nação na ponta da meia-língua: ausência, silêncio e morte em *A menina morta* (2006), na revista *O Eixo e a Roda*.

JAQUELINE DE ALMEIDA FREITAS possui graduação em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (2014) e mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura (2017) pela mesma instituição. Atualmente é aluna do Programa de pós-graduação em estudos literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Publicou o artigo “O que fazemos com a parte que não enterramos?": espectro em *A confissão da leoa e A menina morta* (2016), nos *Anais da Jornada de Letras e Educação* do IFETSudesteMG; e “O mito Nzinga Mbandi e de como José Eduardo Agualusa reinventou a Rainha Ginga” (2016), nos *Anais do Colóquio Mito e Contemporaneidade* do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo; FREITAS, Jaqueline de Almeida. Segredos escondidos às claras: uma leitura de *Santiago e Mil rosas roubadas*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 257-270. Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 30 jul. 2018.