

**STELLA MANHATTAN:  
UMA SUBJETIVIDADE OUTRA**

**Francisco Caetano Lopes Junior**  
University of Washington, Seattle

The main purpose of this essay is to study the relationship between history and story in Silviano Santiago's novel *Stella Manhattan*. Establishing some connections among "writing", "sexuality", and "power", the article analyses not only the role of outsiders (Eduardo) and women (Leila) but also the importance of intertextuality in order to understand the processes involving the transformation of "reality" into narrative(s) in a post-modern society of the Third World. In addition, this study takes into consideration how the "narrator" uses techniques belonging to the "historical" and "detective" novels in order to give them a new configuration, the reader being one of the most important elements.

Para Paulo e Silviano, sempre.

*Acabou-se o momento pretensioso – Nietzsche dixit – em que o animal homem acreditou ser o único dono do planeta e da inteligência.*

Silviano Santiago

Desde há muito tempo, a obra poético-crítica de Silviano Santiago tem despertado o nosso interesse quer no que diz respeito aos seus aspectos teóricos (teoria crítica por ele escrita ou veiculada através de livros, artigos e conferências) quer no que concerne à sua prática textual (contos, poesia, romance).<sup>1</sup> Assim, o nosso refletir sobre este autor contemporâneo (e assaz produtivo) da Literatura Brasileira ultramoderna nos remete a pensá-lo numa confluência entre o teórico em sua especificidade e a escritura (literária) propriamente dita.

Começando a escrever ainda muito jovem, em colaboração com três outros poetas, dentre eles Affonso Romano de Sant'Anna (hoje, outro nome bastante conhecido em termos de literatura vernácula), numa antologia de poemas intitulada *Quatro Poetas* (1960), até a publicação de seu último romance *Stella Manhattan* (1985),<sup>2</sup> a obra desse autor prolifera e se afirma como uma das mais interessantes da Literatura em língua portuguesa (pós-moderna, se quisermos ser ainda mais específicos e precisos). Ao deixar sua marca indelével em estudantes de pós e de graduação e ainda em poetas e romancistas das gerações ultramodernas, o trabalho poético-crítico-acadêmico de Silviano Santiago tem, no seu bojo, uma reflexão profunda e sistemática a respeito

das inter-relações operadas entre a História (grande parte dos seus artigos tratam de questões político-histórico-ideológicas da Literatura Brasileira ou Comparada) e a literatura (estória, para seguirmos a nomenclatura utilizada ao longo deste trabalho). Desde o seu livro-colagem-arqueologia de discursos *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*,<sup>3</sup> até o presente romance, objeto deste trabalho, há uma acutíssima investigação a respeito dos procedimentos empregados por todo criador artístico na transformação da sua matéria bruta (a realidade, a História) em trabalho poético (a estória, a literatura), quer em artigos especializados (“Eça, autor de *Madame Bovary*”<sup>4</sup> ou “As ondas do cotidiano”<sup>5</sup> seriam dois exemplos sintomáticos dessa busca), quer em romances, tais como *Em liberdade* (1981) ou *Stella Manhattan* (1985). Ouçamo-lo neste último, na parte intitulada “Começo: o Narrador”, em que há um debruçar-se sobre o escrever efetuado à frente do leitor e possibilitando-lhe um pensar em conjunto:

Vira-se para mim e diz que na verdade sou eu quem tem razão e que você realmente não gosta de narrativas autobiográficas. Ficção é fingimento blablablá, o poeta quem diria? é um fingidor. El poeta quaquaquá-quá, es un jodedor, eso si. A fucker. A motherfucker. Fode tão-somente pelo prazer de escrever. Por isso é tão fodido. The novelist is a fucker who fucks only to be fucked. El novelista es un jodedor que jode só pelo prazer de escrever.<sup>6</sup>

Assim, desde as duas epígrafes que encimam esta parte do romance — uma do padre Antônio Vieira a respeito dos *judeus* e da relatividade do seu lugar para o bem de Portugal e outra de Bachelard, na qual existe uma relação entre supérfluo (desejo) e necessário (real) —, podemos encontrar uma antecipação balizada do que vai ser dito/refletido nesta parte do livro. Mais ainda. Ao dobrar-se sobre si mesma, numa segmentação do duplo, a narrativa nos fornece uma das chaves (possíveis) à sua leitura.

Sem um fim conveniente que lhe é imposto, de repente a ação sai do plano do real e prático para entrar nas terras do acaído.<sup>7</sup>

E o leitor imediatamente nos perguntará o porquê e o como de tal procedimento para a economia de compreensão deste texto.

Em primeiro lugar, *Stella Manhattan*, no nível básico da trama, nos conta a estória de Eduardo da Costa e Silva/Stella Manhattan, que, após envolvimento de ordem pessoal com o Adido Militar do Consulado brasileiro em New York, desaparece repentinamente sem deixar marcas ou resíduos palpáveis no nível do real para orientar as pessoas que o rodeiam. Daí a resposta sutilmente veiculada pelo narrador e transcrita imediatamente acima. Para o leitor que busca uma resposta (talvez única, talvez definitiva) ao desaparecimento de Eduardo, o livro, através da voz narratorial, apresenta um comentário auto-referencial, que se desborda sobre o seu próprio material, mostrando-nos como todos os caminhos do romance nos conduzem ao acaso, ao aleatório, nada mais antiburguês, se quisermos apropriar-nos das palavras do filósofo francês (e pós-moderno) Michel Foucault. Toda a sociedade burguesa nada mais faz do que (tentar) conjurar este acaso que a atormenta e a persegue. Mais à frente, através de um outro personagem, diz-nos o romance:

E dá para entender essas coisas. O cara pira, é tudo. Ou bem a pessoa solta a língua, fala, escreve, deixa bilhete, explica, ou bem o campo fica livre para a imaginação de cada um, cada um levantando a hipótese que pode.<sup>8</sup>

A seguir, conduzindo-nos por labirintos cada vez mais capilares, o narrador nos leva a atentar para o gratuito do ato, seu desperdício, sua perda sem proveito

Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo.<sup>9</sup>

remetendo-nos imediatamente à (homo)sexualidade de Eduardo (também desdobrada em Stella,

Stella Manhattan, aliás Eduardo da Costa e Silva, com terno da Bloomingdale's, camisa de colarinho abotoado e gravata com listras verticais dos Brooks Brother's, há um ano e meio chegou mal vestido, medroso e deprimido a New York.<sup>10</sup>

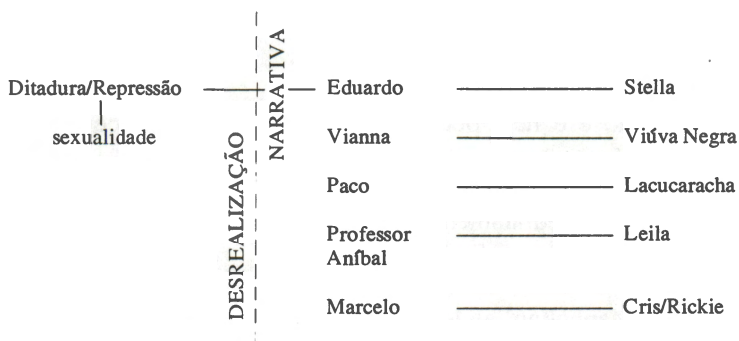
ou em (Se)Bastiana),

Aliás, quando entra no banheiro para a limpeza, fecha a cara, resmunga e pede a ajuda da sua amiga Bastiana, que é pau pra toda obra. *Eu? nunca pensa Stella, sou mais é de forno e fogão, como é que vou pôr as minhas mãos angelicais de fada nesta sujeira toda. Cruz-credo ave maria* – e se benze todo como que para afastar toda a tentação do sujo.<sup>11</sup>

e a este capital que não produz, reproduz nem faz investimentos na economia libidinal social. Arte e sexualidade, pois, caminham juntas e se auto-referem, num jogo de espelhos que se encontra apontado na derradeira página do romance:

Narrador e personagens dobradiças, homenagem aos “Bichos” de Lygia Clark, e a “La Poupée”, de Hans Bellmer.<sup>12</sup>

Nessa medida, as epígrafes (sobre as quais falamos acima) e esta parte (“Começo: o Narrador”) recontam a relação existente entre arte (estória) e realidade (História), onde esta pode ser (re)contada através daquela, sem que isso implique réplica ou puro espelhismo. É preciso que haja mediações a fim de que a História penetre as carnes da estória e a molde seguindo um (seu) fluxo específico. Esquemáticamente, teríamos:



Como observamos, o narrador nos chamou a atenção, através da sua (auto)referência aos “personagens dobradiças”, para

esta articulação em “doublure” da narrativa e, no quadro acima, constatamos como a sua grande maioria se articula nessa chave. Todos sofrem essa cisão que nos aponta para o caráter paranóico<sup>13</sup> que informa tanto aqueles que fazem parte dos estamentos agentes da repressão (como, por exemplo, o professor Aníbal Paes Leme ou o coronel Valdevinos<sup>14</sup> Vianna) como os seus pacientes (Eduardo, Marcelo). Nessa medida, o romance nos transmite como as marcas da ditadura brasileira (especificamente a militar, iniciada em 1964) são impressas na espessura daqueles que agem/sofrem com a sua implantação. Temos, pois, a relação estabelecida entre escritura, sexualidade e poder, fundidas na urdidura do texto de *Stella Manhattan*. Além dessa mediação, o narrador faz questão de chamar à arena do seu processo de desrealização narrativa uma outra que também fará parte desse procedimento de transformação da História em estória:

... e vi que você ia deixando transpirar pensamentos que você traz escondidos no fundo da sua experiência pessoal e que você julga superficiais – isto é, sem o peso do paralelepípedo – *porque não são respaldados pelas suas leituras acadêmicas*.<sup>15</sup>

Estas “leituras acadêmicas” e o seu consecutivo aproveitamento na explicitação do romance (são inúmeros os jogos intertextuais que percorrem todo o texto) servem não só para reler o real como dizer-nos da arte enquanto desperdício de energia. Escrever, assim, significa transcender o real (mais empírico, está claro), atingindo um futuro que pode ou não ser utopia (já que nos encontramos em plena vigência de um mundo pós-moderno, sem grandes utopias ou discursos)

Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação.<sup>16</sup>

Toda esta parte do romance, repisemos, se erige no quiasmo entre a continuidade da ação/descontinuidade da criação e a continuidade do escrever/descontinuidade do real, configurando a participação

do narrador na ação do romance mas de maneira (também) descontínua e deixando espaços vazios para que o leitor os vá preenchendo como queira: o leitor pode “escolher” um final para o romance, segundo seus critérios de avaliação. Estabelece-se a democratização da escritura, não há mais lugar para os escritos criptográficos modernistas.

Finalmente, o que se vê é a progressiva desrealização de uma determinada situação histórica específica em romance; a ditadura militar brasileira nos interstícios da escritura. Não existe um jogo especular redutor ou realista, mas sobretudo de vias transversas nas quais a História se instala no imaginário das pessoas, deturpando-o, moldando-o ou alienando-o. Nessa medida, os elementos “realistas” sobre este determinado período da história brasileira recente funcionam como farol que guia o leitor no destecer da própria trama da história (teria de fato Eduardo desaparecido? Teria Eduardo sido roubado? Raptado? Seqüestrado? Morto?), que serve de viés à História brasileira.

De posse dessas informações “brutas” propostas pela narrativa e de outras que o leitor possua desses mesmos acontecimentos, o que o narrador nos oferece é uma (possível) leitura da História enquanto formação discursiva arqueológica. Este tipo de visão já pode ser encontrado em outros livros de Silviano Santiago, como *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* ou *Em liberdade*. A respeito do primeiro, diz-nos, em prefácio, o historiador Carlos Guilherme Motta:

O foco central das preocupações de Silviano é o problema da *memória*. Mas não a memória dos positivistas, dos realistas, dos liberais, dos mecanicistas, ou dos historiadores da memória oficial. Não se trata de algo positivo – a memória, mas sim do conjunto de versões sobre os acontecimentos que fizeram com que eles próprios passassem a ser considerados acontecimentos.<sup>17</sup>

Os elementos constituintes dessa formação discursiva passam por um crivo crítico, emprestando-lhes o narrador sintomas de descontinuidade: por exemplo, dentro mesmo da facção de esquerda guerrilheira dos anos 60, retratada no romance, notam-se espaços intermitentes, semelhantes àqueles expressos pelos adeptos do “hedonismo e da libertinagem” que antecipam os movimentos

liberalizantes (e minimalistas) dos anos 80. Ao incorporar radicalmente os dados de uma nova subjetividade, tais movimentos rechaçam o conceito fechado de revolução e utopia (a morte dos grandes discursos totalizantes como nos ensina Jean-François Lyotard) que não incorporam a individualidade como matéria de reflexão (e futura incorporação). Nesse sentido, o corpo de Eduardo funciona como o território onde se cruzam essas forças em confronto, sem estabelecer uma opção definitiva.

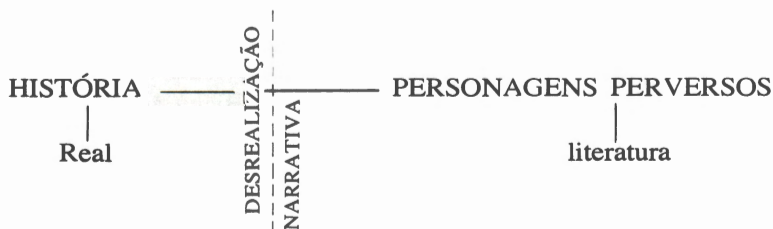
Em conversa com Eduardo, Marcelo lhe disse que a principal característica da bicha hoje é a de uma constante busca de estilo próprio. A diferença entre a bicha e o homossexual é que este – seja homem ou mulher – já tem estilos de vida codificados, e o processo por assim dizer de amadurecimento nada mais é do que o de assumir um dos estilos já perfeitamente realizados pelas gerações passadas. É por isso, continuava Marcelo, que o homossexual é tão pouco inventivo quando chega à idade da razão, fala a língua de quase todos, enquanto a bicha atinge a maturidade pelo constante exercício da imaginação em liberdade, inventando cada dia o seu linguajar, que por isso mesmo tem necessariamente de ser pitoresco. A bicha tem de criar um estilo que acaba por ser a maneira como se encaixa sem neurose e com sucesso dentro da comunidade que é obrigatoriamente homossexual. Para Marcelo, passado e história são coisas que só interessam aos homossexuais. Bicha acredita é no cotidiano, e é nele que planta os pés como se fosse uma árvore. Sugando tudo o que pode e rapidamente durante a sua passagem pela Terra.<sup>18</sup>

Se um lado da moeda tem como effígie o homossexual, o outro se nos apresenta cunhado com a figura da mulher, elemento “outro” que na sociedade contemporânea serve para também nos falar de descontinuidade e cotidiano. Leila, mulher do professor Aníbal e personagem feminino definido com maior intensidade pelo romance, é o ser felino por excelência, sendo retratada metaforicamente através do campo semântico das forças armadas,<sup>19</sup>

Leila se veste sem invenções. Os gestos são triviais e apressados, como de soldado que veste farda depois das férias em

que tinha-se habituado às possibilidades de harmonia do traje civil. O uniforme de Leila se ajusta às suas formas redondas, realçando-as com o contraste entre a pele branca e o tecido negro.<sup>20</sup>

estamento que toma conta do centro político de atuação na realidade brasileira à época. Nada mais sintomático, pois, do que essa passagem do plano real ao textual, operada pela desrealização ficcional de uma mulher-insatisfeita (observe-se a dupla marca: *mulher e insatisfeita*), configuração emblemática do retrato de um país. A partir desse índice, devemos lembrar-nos de que Iracema (anagrama de “América”) é a metáfora básica da fundação do Brasil. Se esta foi violada pelo conquistador português, branco, aquela (Leila) nem é mais penetrada, entregue que está aos seus próprios (auto) desejos (se bem que controlada, martirizada pelo seu algoz inválido numa cadeira de rodas). Assim, à Pátria totalmente desqualificada estão entregues um homossexual (Eduardo), uma mulher insatisfeita (Leila), um “sadomasoca” (Coronel Vianna), um aleijado e “dedo duro” (professor Aníbal)<sup>21</sup> e um guerrilheiro bissexual (Marcelo). Todos marcados com o signo da perversão,<sup>22</sup> único elemento capaz de dar conta dessa realidade (histórica). Esquemáticamente, teríamos:



Se a perversão vai sendo caracterizada pouco a pouco, através desses vários personagens, no desenrolar do tecido narrativo, os outros dois temas constituintes de *Stella Manhattan* (bem como o da perversão – este tripé – sexo, poder/política e arte – se apresenta como nóculo central do romance) já podem ser encontrados, em esboço, desde a primeira parte do livro. Claro está que tais elementos se configuram de maneira extrema e nuancadamente mediada pela representação de Stella no apartamento. Comentando as suas ações, o narrador insistentemente usa metáforas teatrais para caracterizar o primeiro despertar de Stella:

Esta comenta o *teatrinho* matinal de Stella no *palco* da janela aberta. (. . .) Expira e abre os braços como *vedete* na *apoteose* final de *teatro de revista* da Tiradentes.<sup>23</sup>

pondo-lhe na boca os versos de uma cantiga carnavalesca das mais populares

Ó jardineira, por que estás tão triste?  
Mas o que foi que te aconteceu?  
(. . .)  
Foi a camélia que *caiu do galho*,  
*deu dois suspiros*  
*e depois morreu*.<sup>24</sup>

até recolher estes três temas (sexo, poder/política e arte) na outra canção, também de cunho popular e aforístico:

No love, just fuck  
No love, just money  
No fuck, just love.  
No money, just love.<sup>25</sup>

Como vimos, esta (primeira) parte do romance coloca em evidência os seus três temas fundamentais e aproveita para situar Eduardo no contexto de toda a narrativa: as “dobradiças” começam a se fazer presentes e evidentes. Além disso, outros personagens secundários (como Lacucaracha e Rickie, o michê, por exemplo) são introduzidos, comportando a ação todos os elementos de uma narrativa de suspense, que, ao fim e ao cabo, desrealiza todas as expectativas do leitor, acabando por não se cumprir.

A imprensa andou divulgando o desaparecimento do nosso Eduardo como sendo consequência do seu envolvimento com um grupo de terroristas que se organizava nessa cidade.<sup>26</sup>

E só hoje é que o melhor amigo dele fica sabendo da morte, e pelos jornais? Grande amigo.<sup>27</sup>

Vira essa boca pra lá! Eduardo não foi seqüestrado, escafe-deu-se.<sup>28</sup>

As letras E. C. S. estão escritas com sangue. Os quatro pontos em cima do nome do Grão-Superior da Ordem indicam o poder que ele tem de decretar sentenças de Morte.<sup>29</sup>

Das várias versões para o desaparecimento/morte de Eduardo e das várias “dobradiças” que compõem o tecido narrativo, falamos nesse romance, que se articula em “duplo” o tempo todo, estruturando o relacionamento entre os seus personagens<sup>30</sup> (Anibal e Leila, Eduardo e Lacucaracha, Marcelo e Rickie, etc.) e incorporando à tessitura do discurso do personagem uma reflexão a respeito da moderna maneira de pensar a História.

Até a História que se escreve hoje apela para as lágrimas dos vencidos.<sup>31</sup>

Assim refletindo, este romance se lança imediatamente, dentro da Literatura Brasileira mais moderna, numa das questões mais candentes dos últimos tempos: a pós-modernidade, tentando interpretá-la (e configurá-la) a partir de um certo vínculo com a História. Dessa maneira, a literatura do assim chamado Terceiro Mundo se estabelece enquanto diferença, promulgando a sua especificidade (em oposição à literatura do dito Primeiro Mundo em que já se decretou a morte da História). Como se sabe, a partir dos muitos e variados teóricos do denominado Primeiro Mundo,<sup>32</sup> a literatura pós-moderna nestes centros hegemônicos abandona radicalmente o seu vínculo com a História, já que a estruturação se dá em termos do mínimo, do reduzido e do muito específico (o feminismo, o movimento “gay” e a ecologia poderiam ser tomados como exemplos cabais dessa nova maneira de utilização do espaço público). Ora, nos países “outros”, essas preocupações já chegaram, porém, devido às suas (cruéis) especificidades, têm de sofrer um processo de adaptação. Segundo alguns críticos, como, por exemplo, Jair Ferreira dos Santos, em seu livro *O que é pós-moderno*, este fenômeno ainda não chegou à sociedade brasileira.

Assim, tecnologia, consumo personalizado, arte e filosofia em torno de um homem emergente ou decadente são os

campos onde o fantasma pós-moderno pode ser surpreendido. Ele ainda está bastante nebuloso, mas uma coisa é certa: o pós-modernismo é coisa típica das sociedades pós-industriais baseadas na Informação – EUA, Japão e centros europeus. A rigor nada tem a ver com o Brasil, embora já se assista a um trailer desse filme por aqui.<sup>33</sup>

Assim colocando o problema, o crítico brasileiro isola totalmente a questão, deixando, mais uma vez, o Brasil fora de uma discussão de caráter internacional. Somos terceiro-mundistas e, como tal, estamos relegados a um plano inferior na internacionalização do capital. Parece-nos um revivescer, com novo rosto, da teoria da dependência. Nesse sentido, há toda uma corrente crítico-artística brasileira contemporânea que nada mais faz do que negar este veto à nossa entrada numa galáxia cósmica. Roberto Schwarz vem em nosso auxílio e nos assegura que

Assim, a má-formação brasileira, dita atrasada, manifesta a ordem da atualidade a mesmo título que o progresso dos países adiantados.<sup>34</sup>

Completando o nosso raciocínio, o romance de Silviano Santiago surge como para esclarecer que nos encontramos inexoravelmente ligados a este movimento internacional, inclusive andando no mesmo ritmo que outras nações. A posição de Eduardo em relação às políticas de esquerda e de direita são uma prova cabal do que estamos dizendo e nos coloca evidentemente na ordem do dia.

Desculpa, vai, desculpa que sei que estou exagerando, mas é muito pra minha cabeça, a Viúva Negra toda descontrolada tremendo como vara verde e você com o a-bê-cê da revolução latino-americana, foi demais, me perdoa.<sup>35</sup>

O personagem arrebenta com os dois pólos que sempre fizeram parte do nosso imaginário político, lançando-os por terra e propondo um vazio (signo pós-moderno por excelência) como saída. E, continuando nessa trilha, vamos poder observar como o romance, apesar de totalmente passado na ilha de Manhattan, nos Estados Unidos da América do Norte, se refere exclusivamente ao

Brasil, unindo os dois pólos (Primeiro e Terceiro Mundos) através dessa internacionalização da cultura. Estamos vivendo plenamente a aldeia global de que nos falava McLuhan. O texto do romance, então, liga os fios da repressão (tanto no Brasil como nos USA) para significar este estado de interdependência.

Escute, Eduardo, quando te digo que é pior, é porque sei que é pior. Não quero a sua caveira. Antes pelo contrário. Você acha que o pessoal do FBI já não avisou o pessoal de lá? Já, Eduardo, já avisou. E você nem bem aterrissa no Galeão, e brucutu, te põem a mão em cima e não te largam mais. O pessoal de lá é da pesada, confie em mim, é da pesada, não é como o pessoal daqui. Será que você não sabe que está havendo uma guerra civil no Brasil?<sup>36</sup>

Eduardo não só não sabe da existência de uma guerra civil em seu país como ignora o seqüestro do embaixador americano, que está sendo trocado por guerrilheiros brasileiros que eram torturados nos porões da ditadura pós-64. Eduardo se configura, pois, como esta subjetividade pós-moderna que, bombardeada pelos meios de comunicação de massa,

“Tá na hora de dar por encerrado o filme sobre a Revolução cubana na América do Sol com cast escolhido a dedo entre as estrelas da Atlântida, Anselmo Duarte no papel principal, não podia ser outro, e Fada Santoro, a pérfida boneca dos cabelos negros, interpretando tan-tan-tan-tan a irmã de Fidel Castro, Juanita, a renegada da família, caráter corrupto e detratora dos heróis revolucionários.”<sup>37</sup>

nada mais encontra no seu horizonte do que o niilismo, este habitante insondável dos anos 80.

Este é o retrato de uma sociedade que, refletindo sobre a sua História recente, recoloca na ordem do dia as questões que a incomodam nessa pós-modernidade. À “desmaterialização da economia”, fenômeno sobremaneira evidente em nossas sociedades, vai corresponder uma “desreferencialização do real” e uma “dessubstancialização do sujeito”, de que o excerto acima também serve como fábula exemplar. Não há mais uma revolução a ser feita, encaminhamo-nos para um labirinto onde apenas o simulacro

ainda vigora (Jameson nos falará do pastiche, conforme já vimos, como uma das únicas possibilidades de representação dessa realidade).

Nesse sentido, pode-se aproximar Stella (personagem desse romance) e Roberta Close (travesti, que simbolizou a passagem do Brasil à chamada Nova República). Ambos se configuram como divas pós-modernas na medida em que não nos dão a mulher em si mesma, mas um seu simulacro,<sup>38</sup> uma informação que joga para escanteio o seu referente. Stella/Eduardo funcionam como “dobradiças”, onde, no jogo das situações, é impossível distinguir quem se apresenta como referente, como repositório sagrado de conteúdos. Além disso, ambos servem para desmascarar todo o edifício do machismo brasileiro, trazendo à superfície não só a discussão a respeito das minorias sexuais como também a sua aceitação enquanto uma entidade autônoma e existente. Claro está que com todas as restrições de uma sociedade ainda muito repressiva e atrasada em seus costumes. Não é à-toa, pois, que os pais de Eduardo o mandam para fora do país, a fim de ficarem livres da sua presença marcada e masculadora das tradições da tradicional família mineira. Finalmente, ficamos sabendo que nem filho legítimo Eduardo é, fato que nos apresenta o personagem como um significante sem lugar na cadeia significativa da família.

“Está querendo dizer que —”

“Não sou eu quem está querendo te dizer.”

“Se não é você, quem é?”

“Eu não sou, vê se me entende.”

“Quem é, então?”

“O seu próprio pai, Eduardo.”

“Meu pai?”

“Se você quiser chamar o Sérgio de pai, até que pode, não sei é —”

“Tá querendo insinuar que —”

“Não estou querendo insinuar, estou te dizendo que ele não é o seu pai.”

Eduardo perde a voz.<sup>39</sup>

Não há mais referente a ser representado, o personagem se encontra totalmente solto no mundo, no universo, sua errância é

abissal. Todavia, ao discutir essa questão microscópica, o romance traz para o centro da arena cultural as reivindicações das minorias oprimidas. Configuração do simulacro, mas, ao mesmo tempo, há uma busca incessante de significá-lo, aí talvez esteja a especificidade tão procurada da Literatura produzida no Terceiro Mundo. Em nossa direção, caminha também o crítico Silviano Santiago ao dizer-nos que

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.<sup>40</sup>

Se a representação só pode ser feita através do simulacro, há que se discutir finalmente que tipo de arte deve ser produzido para que se dê conta dessa nova (e tão caótica) realidade. Sabemos, de antemão, que nem o realismo nem a interpretação veiculada pelos modelos modernistas são capazes de apreender este objeto, que desliza à mínima tentativa de captá-lo, assim como o mercúrio na mesa. Há, então, que se erigir um objeto que se nos apresenta enquanto “desestetização” e “desdefinição”, tudo caminha pelo espaço do incerto, do indecidível (se quisermos utilizar a expressão cara ao filósofo pós-moderno francês Jacques Derrida). A arte abandona o seu pedestal, cavalete ou galeria e passa a procurar seus materiais no lixo dessa sociedade de massas. O romance *Stella Manhattan*, ao captar este real, traz para o seu bastidor todo o jogo da intertextualidade, fragmento visível desse caos de informação em que vivemos.

“Ri melhor quem ri por último”,

“Com sete palmos de terra por cima do corpo não vale, não há glória que conte”,

“Tudo vale a pena se a alma não é pequena”,

“Chantagem não vale!” arrepia caminho Eduardo diante dos versos de Fernando Pessoa que costumavam citar na faculdade quando os dois eram alunos de letras.

“Sucedee que me canso de ser hombre”, continua lembrando Marcelo,

“I always depended on kindness of strangers”,  
“Et un jour j’ai assis la Beauté sur mes genoux et je l’ai  
trouvée amère”,  
“Grito, fruto extremo e obscuro desta árvore, galo, mas que  
fora dele é mero complemento de auroras.”  
Os dois ficam cismando em silêncio.”

Este jogo velocíssimo de citações, excertos famosos de textos, salpicados no romance, não soa como um registro pedante do narrador, mas, muito pelo contrário, configura sua construção sintática de um real que é plenamente estetizado, glamourizado. O excesso funciona como os objetos em série que são colocados diante do espectador a fim de que este consuma mais e mais sem a utilização de nenhuma força reflexiva (qualquer semelhança com as sopas Campbell’s do quadro de Andy Warhol não é mera coincidência). Existe, por assim dizer, uma diluição da arte na vida, já que esta se configura enquanto massificação de signos a serem consumidos avidamente. Seguindo essa trilha, a escritura santiaquina nos propõe um envolvimento corpóreo com o seu texto (a referência aos objetos/“Bichos” de Lygia Clark assume plenamente a sua funcionalidade), democratizando a leitura e envolvendo sensorialmente o seu leitor.

Buscar um ritmo anônimo e exterior – uma FORMA, semelhante à voz de Dylan que ressoa nos seus ouvidos e que é antes de mais nada uma forma – uma forma que é a maneira mais *econômica e mais perfeita para que aquele ou qualquer outro corpo se expresse significativamente para o outro*.<sup>42</sup>

O que este romance vai fazer é uma releitura dos procedimentos herdados do modernismo, ampliando a sua dose de experimentação e inventando-lhes outras configurações. Se, como sabemos, os modernistas tinham em mente a busca incessante da novidade, daquilo que só pudesse ser representado uma única vez (e a proliferação do número de vanguardas pode ser tomada como um significante desse significado), com o advento da pós-modernidade, ter-se-á o aniquilamento dessa forma de arte burguesa (um bom exemplo disso seria o célebre *nouveau roman* francês), trazendo, para o seu espaço de representação, formas desgastadas

ou de massas. Não existe, pois, em nenhum momento, a necessidade de ser “realista”, há, sobretudo, o rompimento com a ilusão. A literatura não pode (nem deve) ser uma fotografia do real, sua consistência está no jogo entre o (seu) texto e outros textos, tudo é um procedimento heráldico de riso e deboche.<sup>48</sup> *Stella Manhattan*, ao se aproveitar das formas gastas e batidas dos romances histórico e policial, desdefine essa categoria discursiva (a de romance) e a repropõe enquanto enclave de textos e mais textos (à semelhança do jogo de caixas chinesas utilizado por Manuel Puig). Ao utilizar-se daquela primeira modalidade (o romance histórico), esta obra está rompendo com o cânone moderno, que não privilegiava em nenhum momento o passado. Além de tudo, este passado, tomado como referência do romance, está marcado, em nossos imaginários, de uma maneira violenta, com feridas ainda a sangrar. Todavia o narrador não nos quer enfadar com o lado trágico ou apocalíptico dessa História, mas no-la recontar em forma de pastiche. Para realizar essa tarefa, vai buscar a segunda modalidade (o romance policial), forma por excelência dos meios de comunicação de massa, o requisito básico à realização da sua tarefa. Toda essa costura se acha alinhavada pelos vários textos, vozes que percorrem a narrativa.

Você silencia por um minuto e depois acrescenta em tom peremptório: que se por acaso eu gostasse de cavalo, entenderia de trote, mas nunca de galope, e que você quer reproduzir agora é o galope da escrita. O trote é a invenção amestrada que vem depois do galope.”

Mas recontar a História de forma linear seria endossar os mecanismos utilizados pela ideologia vigente, há, pois, que acrescentar-lhe um elemento desestabilizador que faça com que a história na sua especificidade adquira autonomia e chame a atenção do seu leitor. Nessa medida, o romance, no nível da fábula, recorre a um procedimento bastante simples: o desaparecimento/morte (?) do personagem principal para transmitir-nos a alta dose de entropia que nos cerca e da qual temos pouca consciência (por vezes). O narrador parece dizer-nos que, na atualidade, “tudo que é sólido se desmancha no ar” e somente um não-fechamento da narrativa pode conduzir-nos, seus leitores, a esta conclusão. Tudo nada mais é do que entropia: ruína da forma (um romance que

busca a sua estruturação no seu próprio escrever-se, contando com o leitor para dar-lhe o significado que melhor lhe couber), ruína do conteúdo (a História, os valores sociais são tratados como detritos, lixo de significados apenas), todavia esse percurso nos é apresentado sem tragédia, sem dramas, seguindo os conselhos dados pelo narrador no seu romance *Em liberdade*, que nos propunha a substituição do Senhor dos Passos da Cruz pela alegria do Menino Jesus.

João Cabral é que está certo. A obra de arte é uma economia de energia, uma maneira do corpo não desperdiçar o que tem de mais caro. O ócio é o ideal do homem e não o trabalho.<sup>45</sup>

Nessa encruzilhada pós-moderna, para a qual convergem razão e emoção, ócio e trabalho, entropia e organização, vamos encontrar este personagem clivado que tenta desesperadamente um encontro com o outro.

O telefone tilinta de novo enquanto Eduardo pragueja contra os ladrilhos de merda filho da puta. “Rickie, my darling, já vou”, grita estabonado como se fosse para alguém que estivesse noutra peça do apartamento e, enquanto descalça as luvas, pensa despreocupado *Uau! não esperava que me chamasse tão cedo*. Cantarola feliz, uma pluma caindo do céu: *No money, no money, no money, / just love*.<sup>46</sup>

Neste espaço, encontramos tão-somente “máquinas desejanter” que entram em contato com outros seres dessa mesma espécie numa tentativa de, ao desmontar todos os padrões convencionais de comportamento sexual, por exemplo, serem capazes de dar livre vazão à energia acumulada. Perversa e polimorfa, essa é uma energia que se encaminha para uma “revolução molecular” (no dizer de Félix Guattari) que vai desembocar na defesa de (pequenas) pulsões políticas do desejo.

O galo cocoricó que cantava de político no apartamento de Eduardo era Stella Manhattan. E para Stella a substituição do presidente Costa e Silva pela tróica militar entrava num ouvido e saía pelo outro. Stella era muito pouco nacionalista.

Queria uma verdade política nova e libertária, de uso pessoal e coletivo, que imaginava calado sem chegar a formular, mesmo porque não seria capaz.<sup>47</sup>

Como se depreende da citação acima, não há um projeto de revolução que mude o curso da História (o discurso guerrilheiro-marxista de Marcelo é-nos apresentado segundo a ótica do pesado e do inútil, já que pouco se pode fazer pelo Brasil estando nos Estados Unidos da América do Norte. O tom minúsculo do projeto se configura

Com Vasco ficou a par de tudo e imaginou o primeiro golpe, que seria meticuloso no planejamento, preciso na execução, *mas de parca repercussão. Apenas testar a força e a coesão do grupo*. O golpe: dar um susto no adido militar, cuja ficha pessoal já tinha sido levantada sob a orientação de Carlinhos.<sup>48</sup>,

sem que altere os seus sistemas políticos ou econômicos, porém, muito pelo contrário, essa nova subjetividade quer tão-somente participar das pequenas causas que fazem parte do seu cotidiano mais imediato. Vamos encontrar o que os sociólogos têm chamado ultimamente de um deserto social para significar esse vazio que erige o homem na era pós-moderna. Ser que se caracteriza pela desmobilização, despolitização, com sulcos individuais indelevelmente marcados, levando-o ao descompromisso e ao esvaziamento das instituições sociais. Não há mais uma tomada do poder pela força, mas um relaxamento dos laços sociais que está sendo capaz de abalar essa coesão a duras penas conseguida pelos vários mecanismos ideológicos. Com essa desertificação do campo social, o discurso que será mais atingido é o histórico, pois já não se podem conceber mais sociedades que, através de revoluções ou progresso, sejam capazes de atingir a felicidade. O projeto utópico foi deserdado e só existe o presente como material de troca, este mesmo constantemente ameaçado pelas usinas atômicas e experimentos bacteriológicos.

O general quer ver estrelas no céu, as estrelas que não tinha visto quando criança e que agora inventa espocando armas nucleares pelo céu afora.<sup>49</sup>

Como saída molecular há que investir-se no indivíduo, nos instantes estanques de felicidade, porque fugazes e irre recuperáveis (o encontro por uma noite entre Rickie e Stella ou o não-encontro entre o motorista de caminhão e a Viúva Negra), pois, mais uma vez, o “bateau” se configura como “ivre”, sabendo que, apesar de tudo, “la nave va”. A História vive o seu fim de maneira apocalíptica e sem redenção, talvez a única saída possível seja o investimento maciço na estória. Fazer com que esta caminhe lado a lado com aquela, em vias transversas, está claro. Na encruzilhada, a voz de Foucault ecoa:

Esta espécie de discurso contra o poder, esse contradiscurso expresso pelos prisioneiros, ou por aqueles que são chamados de delinquentes, é que é o fundamental, e não uma teoria *sobre* a delinquência.<sup>50</sup>

Falar com, agir com, viver com, ou endossando as palavras do narrador de *Stella Manhattan*:

Me revolto contra essa energia originariamente economizada para o melhor trânsito do corpo pelo mundo hostil mas que acaba por virar acumulação, me revolto e é por isso que busco exemplos de energia que transbordam como vômito pelo mundo do trabalho, do negócio.<sup>51</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> A título de ilustração, devemos apontar que a nossa tese de mestrado *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*: construção da memória esquecida trabalha com, à época, o último livro de poesia do autor e seu fundamento básico era também o estudo do inter-relacionamento efetivo entre Literatura e História.

LOPES, Junior. Francisco Caetano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*: construção da memória esquecida. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1982. (mimeografada/inédita).

<sup>2</sup> Em recente encontro com o autor, tomamos conhecimento de um seu novo livro romanesco, intitulado, a princípio, *O tio*, no qual o novelista estabelece uma reflexão profunda a respeito da loucura em termos de Brasil.

<sup>3</sup> SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

<sup>4</sup> Artigo que se encontra publicado em SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. (1978).

<sup>5</sup> Artigo coligido em SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. (1982).

<sup>6</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 74.

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 69.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 267.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 70.

<sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 16. Este excerto faz parte da segunda porção de "Primeiro" que começa com o despertar de Stella. Nesta, o leitor ainda não sabe de quem se trata o personagem: um homem? uma mulher? um travesti? Este excerto dá os esclarecimentos devidos ao leitor e começa a informar-lhe do tom de mistério que estará presente em toda a narrativa. Desde o início, há a dúvida quanto à sua sexualidade, dúvida essa que se estenderá na sua estruturação (até mesmo no que diz respeito ao seu futuro desaparecimento).

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 24. Letras em tipos diferentes no romance para mostrar-nos que o personagem está encarnando um centro "duplo" de si, incorporado à sua vivência diária.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 276.

<sup>13</sup> Estamos tomando a concepção de *paranóia* utilizada por J. Laplanche e J. -B. Pontalis em seu *Vocabulário da psicanálise*: "Psicose crônica caracterizada por um delírio mais ou menos bem sistematizado, pelo predomínio da interpretação e pela ausência de enfraquecimento intelectual, e que geralmente não evolui para a deterioração. Freud inclui na paranóia não só o delírio de perseguição como a erotomania, o delírio de ciúme e o delírio das grandezas." p. 425, grifos nossos.

<sup>14</sup> Seria oportuno atentar para o nome próprio do coronel, Valdevinos, que, segundo o dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, tanto aponta para um cavaleiro dos romances de cavalaria (Balduino > Valdevino) como para estróina. Ao nível mesmo da sua nomeação, o coronel já se apresenta de forma cindida, além, é claro, de, na estória, se configurar como um adido militar, machão, casado e católico e ao mesmo tempo homossexual, sadomasoquista e adepto de negros, porto-riquenhos e "truck drivers".

<sup>15</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 79-80 (grifos nossos).

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 86.

<sup>17</sup> SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. p. 12.

<sup>18</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 211-2.

<sup>19</sup> Não nos esqueçamos de que o romance se passa no lapso de dois dias: 18 e 19 de outubro de 1969. Por essa época no Brasil, assiste-se à substituição do general Arthur da Costa e Silva por uma tróica militar, formada pelos comandantes-em-chefe das três forças armadas, e prepara-se o advento de uma das ditaduras mais fortes do período republicano brasileiro: a do General Emílio Garrastazu Médici.

<sup>20</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 192-3.

<sup>21</sup> Seria interessante observar que, imediatamente após esse excerto definidor de Leila, segue-lhe outro no qual o professor Anfbal é associado a Dom Sebastião: "Anfbal vaga pelo deserto como um foragido da Legião Estrangeira, como um beduíno extraviado da sua caravana, como certamente vagou pelo deserto D. Sebastião, o infante D. Sebastião, depois da derrota em Alcácer Quebir, Anfbal vaga como D. Sebastião". Idem, ibidem, p. 193. Ora, não nos devemos esquecer de que a Dom Sebastião está associado o emblema da importância política e física, reconhecendo-se em obras recentes a sua perversão. Para tanto, consultem-se os trabalhos de José Régio, *Dom Sebastião*, e de Paul Dresse, *Dom Sebastião de Portugal ou o capitão de Deus*. Na primeira, ainda timidamente, se encontram os traços homossexuais do rei português, porém, na segunda, sua derrota em África está associada à sua característica de perverso de maneira

clara e evidente. O professor Anfbal não é um homossexual, mas, semelhante àquele rei, se encontra marcado pelo signo da derrota e do desencontro. Até o casal heterossexual se encontra entretido de relações perversas; todos estão emaranhados na teia abrangente dessa aranha ditatorial.

<sup>22</sup> Estamos tomando o sentido de *perversão* segundo a definição de J. Laplanche e J. -B. Pontalis em seu *Vocabulário da Psicanálise*: “Desvio em relação ao ato sexual ‘normal’, definido este como coito que visa à obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto. Diz-se que existe perversão quando o orgasmo é obtido com outros objetos sexuais (homossexualidade, pedofilia, bestialidade, etc), ou por outras zonas corporais (coito anal, por exemplo) e quando o orgasmo é subordinado de forma imperiosa a certas condições extrínsecas (fetichismo, escotofilia e exibicionismo, sadomasoquismo); estas podem mesmo proporcionar, por si sós, o prazer sexual. De forma mais englobante, designa-se por perversão o conjunto do comportamento psicossocial que acompanha tais atipias na obtenção do prazer sexual.” p. 432.

<sup>23</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 12.

<sup>24</sup> Idem, ibidem, p. 11 e 14. (grifos nossos). O leitor deve atentar para o fato de que, desde o início, através dos vários elementos constituidores do texto – este, por exemplo, pertence à cultura popular de massas –, o narrador nos apresenta aquela representação em “dobradiça”, metáfora por sua vez, segundo a nossa leitura, da desrealização pela qual passa o romance.

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 16. Já que estamos falando de cantigas populares, seria interessante notar como o romance opera com os mais variados níveis de oralidade, desde o levantamento do linguajar carioca com algumas das suas variantes até a realidade lingüística de um brasileiro em Nova Iorque, onde há a confluência de, pelo menos, três línguas distintas: o português, o espanhol e o inglês. O romance se utiliza, evidentemente, desses três marcos lingüísticos em todo o seu corpo como para caracterizar, a nível verbal, o nível de entropia em que o indivíduo brasileiro vive nessa megalópole.

<sup>26</sup> Idem, ibidem, p. 266. Carta do Coronel Vianna ao seu colega Sérgio e pai adotivo de Eduardo.

<sup>27</sup> Idem, ibidem, p. 267. Fala do michê, Rickie, com quem Eduardo havia dormido no dia anterior.

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 268. Fala de Marcelo, amigo de Eduardo/Stella Manhattan.

<sup>29</sup> Idem, ibidem, p. 270. Excerto do folheto distribuído por Lacucaracha a respeito do desaparecimento de Eduardo, associando-o à ameaça causada pelo “perigo vermelho”.

<sup>30</sup> Chamamos a atenção do leitor para o episódio que narra o encontro entre o professor Anfbal e Marcelo, no qual há, mais uma vez, a manifestação das dobradiças. O primeiro defende as artes passivas, sem movimento, como a literatura, enquanto o segundo, as do movimento: até mesmo a pintura deve encontrar-se fora do cavalete e possuir elementos cinésicos.

<sup>31</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 141. Apesar de tal frase aparecer no discurso do professor Anfbal, marcada, portanto, de uma tonalidade reacionária, pode também ser tomada como metonímia da própria maneira de narrar a História, efetivada pelo romance, ou seja, a partir de uma ótica que não seja hegemônica ou totalizadora. Uma forma de contar a História a contrapelo.

<sup>32</sup> Referimo-nos basicamente a Fredric Jameson, Jean-François Lyotard e Andreas Huyssen.

<sup>33</sup> SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. p. 11. Posição semelhante, só que em relação à América Latina Hispânica, foi defendida por Nelson Osorio num congresso recente sobre teoria e crítica na América Latina, realizado em abril de 1988, no Dartmouth College.

<sup>34</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* p. 45.

<sup>35</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 183-4.

<sup>36</sup> Idem, ibidem, p. 228.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p. 180.

<sup>38</sup> Este travesti Roberta Close, simulacro da mulher, foi um fenômeno totalmente produzido pela mídia e levado a todos os lares da tradicional família brasileira sem causar muitos problemas de censura ou cortes de programas televisivos. Foi considerada como basicamente elemento de informação, integrado perfeitamente à nossa condição pós-moderna.

<sup>39</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 229-30.

<sup>40</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. p. 28.

<sup>41</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 182.

<sup>42</sup> Idem, ibidem, p. 77. (grifos nossos).

<sup>43</sup> Neste ponto, pensamos que a arte pós-modernista se aproxima enormemente do Dadaísmo, quando, através de um jogo de construção/destruição, reproduzia a realidade de forma jocosa e crítica. Em termos de literatura brasileira, esta é a vertente reprimida cuja outra face está representada pela literatura séria e bem-pensante. No seu romance *Em Liberdade*, Silviano Santiago nos propõe a revisão dessa atitude canônica; diz-nos ele de forma metafórica: "Não seria melhor lutar por um parto sem dor, uma vida sem podas e uma agonia sem sofrimentos? Por que em lugar da imagem fúnebre do Senhor dos Passos, sendo martirizado em cada esquina, não se propõe, como exemplo, a imagem de um Menino Jesus que nasce sem as dores do parto?" SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. p. 185-6.

<sup>44</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 73.

<sup>45</sup> Idem, ibidem, p. 77.

<sup>46</sup> Idem, ibidem, p. 39-40.

<sup>47</sup> Idem, ibidem, p. 20-1.

<sup>48</sup> Idem, ibidem, p. 179.

<sup>49</sup> Idem, ibidem, p. 91.

<sup>50</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. p. 70.

<sup>51</sup> SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. p. 81.

## TRABALHOS CITADOS

### 1. DO AUTOR

SANTIAGO, Silviano. *Quatro poetas*. Belo Horizonte: DA da Faculdade de Filosofia da UMG, 1960.

—, *Dois faces*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

—, *Salto*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1970.

—, *O olhar*. Belo Horizonte: Tendência, 1974.

—, *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

—, (org.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

—, *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977.

—, *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

—, *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- . *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- . *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- . *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## 2. SOBRE O AUTOR

- LOPES Júnior, Francisco Caetano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina: construção da memória esquecida*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1982. (Dissertação de mestrado, inédita.)
- MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987. (Tese de doutorado, inédita.)

## 3. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

- ARRIGUCI, Jr., David. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, R. S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Leçon inaugurale*. Paris: Collège de France, 1977.
- . *La chambre claire*. Paris: Gallimard & Seuil, 1980.
- BATAILLE, G. *L'érotisme*. Paris: UGE, 1957.
- . *La part maudite*. Paris: Minuit, 1967.
- BENJAMIM, W. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- . *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.
- FOSTER, Hal (org.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1983.
- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUD, S. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GOLDMAN, L. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GUATTARI, F. *Revolução molecular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HUYSEN, A. *After the great divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, F. *The political unconscious*. New York: Cornell University Press, 1982.
- KRISTEVA, J. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- LACAN, J. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. -B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1984.
- LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LYOTARD, J. -F. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- McHALE, B. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987.

- MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SAID, E. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VALLEJO, A. & MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.