

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

O jardim das rosas roubadas

Cássia Dolores Costa Lopes

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20260001>

Submetido em: 2026-10-14

Postado em: 2026-10-15 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20260001

Dossiê

O jardim das rosas roubadas *The garden of stolen roses*

Cássia Dolores Costa Lopes

<https://orcid.org/0000-0003-3769-9663>

Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, Brasil.

cassia.c.lopes@hotmail.com

Submissão: 16/08/2026

Aceite: 27/09/2026

Declaração de disponibilidade de dados de pesquisa:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Declaração de conflito de interesses:

Os autores declaram não haver conflito de interesse.

Declaração de uso de IA:

Não foi usada Inteligência Artificial.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima

RESUMO

Com base no romance *Mil rosas roubadas* (2014), do escritor mineiro Silviano Santiago, este ensaio fará uma leitura interpretativa dessa obra com foco na temática da escrita biográfica e sua relação com a memória. Para tanto, terá como crivo da construção o enfoque na narrativa cujo tema da amizade imanta o desenvolvimento do romance, com

seus desdobramentos teóricos e constitutivos da obra em exame. Nosso interesse maior de abordagem envolve a reflexão da interface da literatura com outras artes, nomeadamente o cinema e a música, o que coloca o romance numa perspectiva contemporânea no horizonte literário brasileiro, numa travessia artística que exige do leitor um olhar também atento à realidade cultural do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Silviano Santiago; *Mil rosas roubadas*; biografia; intertextos.

ABSTRACT

Based on the novel *Mil rosas roubadas* (2014) by Silviano Santiago - a writer from Minas Gerais—this essay offers an interpretive reading of the work, focusing on the theme of biographical writing and its relationship to memory. To this end, the analysis centers on a narrative where the theme of friendship drives the novel's development, along with the theoretical and constitutive aspects of the work in question. Our primary interest lies in reflecting on the intersection of literature with other art forms, specifically cinema and music, thereby situating the novel within a contemporary perspective on the Brazilian literary landscape and framing it as an artistic journey.

KEYWORDS: Silviano Santiago; *Mil rosas roubadas*; biography; intertextuality.

I- Breve introdução

Este ensaio dedica-se à leitura de *Mil Rosas roubadas*, romance de Silviano Santiago, publicado em 2014 pela Companhia das Letras. O livro relata o afeto entre dois personagens masculinos, cuja relação teve início desde a adolescência em Minas Gerais, em 1952, quando os dois jovens, pela força do acaso, situavam-se à espera de um bonde numa gare de Belo Horizonte. Desse encontro casual, resulta um relacionamento que se transforma numa amizade duradoura que atravessou décadas. Em 2010, um dos amigos, chamado Zeca, renomado produtor cultural, está muito doente em um leito hospitalar, nos últimos momentos de sua existência.

O livro começa a partir dessa cena de despedida. O professor aposentado de História do Brasil, o outro personagem do enredo, compreende que está perdendo não apenas um grande amigo, seu companheiro de longa jornada, mas seu possível biógrafo. Exatamente diante dessa circunstância, dá-se uma mudança de jogo discursivo: aquele que seria objeto da biografia toma a palavra e passa a narrar a história do suposto biógrafo. Nosso centro de interesse volta-se para o jogo entre a escrita biográfica e a ficção nos meandros da memória. Para tanto, vamos atravessar o livro pelas mãos de algumas imagens e cenas

descritas pelo narrador em seu caleidoscópio de lembranças, que sempre acompanham sua travessia ao lado do amigo, Zeca, com as incursões literárias no enlace com outras artes, nomeadamente, a música e o cinema.

A frase que abre o livro já anuncia o tema da perda de maneira bastante cortante e sucinta: “perco o meu biógrafo (Silviano, 2014. p.7)”. Mas o que significa perder o biógrafo para qualquer vivente? E quem está se colocando no lugar de uma vida biografável? No caso do livro, perde-se um amigo: “Ninguém me conheceu melhor que ele (p.07)”. Nesse sentido, a amizade é definida por um princípio de sensibilidade partilhada: “nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade (Silviano, 2014, p. 07)”, quando uma existência é refratária de outra: saber de uma vida significa conhecer também uma outra, nos cruzamentos das experiências e da história construída em comum.

II. Nos cruzamentos da cidade: sob a atmosfera de Saturno

O romance começa com a cena do amigo, Zeca, internado em um quarto do Hospital São Vicente no Rio de Janeiro, com toda a “parafernália de aparelhos computadorizados e luminosos (Silviano, 2014, p. 07)”, com o corpo do doente “deitado de costas e com os olhos fechados (Silviano, 2014, p. 07)”. O motivo do internamento deve-se a um tumor cerebral que comporta toda uma sintomatologia e sequelas neuronais que exigem respiração artificial. O local escolhido para a cena já presume o tema da angústia ligada à emoção advinda do sofrimento e da morte iminente. Nesse aspecto, o romance desenha um espaço tenso, bem teatral no sentido de deixar ver a fragilidade humana: o leito de hospital e tudo que permite vislumbrar sobre os limites da vida e a circunstância da morte.

A cena do moribundo retoma uma tradição literária de escritores que constroem a atmosfera de seus escritos sob o signo de saturno, com suas implicações temáticas e sua postura diante do tempo. Nesse arco de reflexão, cabe citar um outro romance que se agrega a esse campo saturnino, o romance *Malone Morre*, escrito por Samuel Beckett em 1951. Tanto em Beckett quanto em Silviano Santiago, defronta-se com a melancolia e seus desdobramentos para a construção do universo literário, sob o influxo dessa abordagem. Nascer e morrer sob o signo de Saturno significa trilhar por caminhos marcados pela linguagem secreta da solidão. Segundo Susan Sontag, em seu artigo dedicado a Walter Benjamin, cujo título retoma o célebre ensaio do reconhecido autor alemão, *Sob signo de*

Saturno, “a característica do temperamento saturnino é a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa. O eu é um texto – precisa ser decifrado. Logo é um temperamento adequado ao intelectual (Sontag, 1980, p. 91)”. Nesse sentido, já se encontra a primeira resposta para a indagação apresentada no início de nosso artigo: o que deseja um sujeito que se enxerga como biografável, no sentido de que a grafia de sua existência carrega algo que pede um deciframento.

Nesse aspecto, o sujeito vai sendo construído pela narrativa do amigo, em um processo que atravessa o tempo e as lembranças de outrem. Talvez, sub-repticiamente, encontre-se aqui uma segunda definição de amizade: ser amigo é poder decifrar o texto que levamos em nossa travessia pelos dias, ser capaz de nos ler de modo que nem sabemos ao certo, numa linguagem secreta, partilhada e construída pela presença e ausência do sujeito. Nesse âmbito interpretativo, ser amigo presume confiar em alguém o poder de falar de nós e por nós, numa aproximação ainda que distante; espécie de leitor que nos conhece de uma maneira que nem mesmo sabemos existir. A angústia do personagem narrador, portanto, está em não apenas perder um amigo, mas alguém capaz de falar por ele, de contar a sua história, de elaborar diversos segredos, de transmutar acontecimentos e fantasias de seu desejo:

Durante quase seis décadas, de 1952 a 2010, para ser preciso, fomos cúmplices e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro. No silêncio exigido pelo hospital e no ambiente asséptico albergado pelas paredes brancas, constato que Zeca já não me vê e não me escuta mais. Tinha delegado a ele a palavra biográfica sobre o nosso legado comum porque ele me dizia que esperassem dele todas as maldades, menos a traição à vida. (...) Zeca não é capaz de esclarecer a dúvida que carrego comigo em alto-relevo, que mói e rói e corrói minhas entranhas, confundindo-se com a monotonia do meio ambiente sentimental em que passamos a sobreviver depois de setenta anos de vida (Silviano, 2014, p 11-12).

Nesse recorte textual, a presença do amigo implica um processo complexo de produção de sentido que não se situa atrás, no relicário do passado, apenas numa memória feita de lembranças e rastros do vivido, mas numa leitura que projeta para o futuro, que constrói a grafia de uma vida. Nessa mirada interpretativa, a escrita biográfica não é exercitada pelo próprio sujeito biografado, mas por alguém que supostamente o conhece e a quem se confia o poder de ser intérprete de uma vida, numa verdade sempre provisória e hesitante. O amigo, assim, mantém um pacto com a vida biografável e, por essa condição, também com o suposto leitor que lerá a história contada com a autoridade de quem conhece aquele objeto de sua narração. A experiência agônica dá-se na constatação de que esse amigo não “é capaz de esclarecer a dúvida que carrego comigo em alto-relevo,

que mói e rói e corrói minhas entranhas, confundindo-se com a monotonia do meio ambiente sentimental em que passamos a sobreviver depois dos setenta anos de vida (Silviano, 2014, p. 12)”. Nas sinuosidades da memória, essa dúvida é comparada ao anúncio de neon que pisca na “madrugada solitária da Zona Sul do Rio de Janeiro (Silviano, 2014, p. 12)”.

Assim, a geometria da cidade, com suas luzes, vai aparecendo no processo de construção da reescrita do romance. Enquanto o personagem narrador volta para casa, dirigindo o carro, ao entrar na garagem de seu edifício, em Ipanema, ocorre um paralelo entre as luzes dos aparelhos ligados ao corpo do doente numa correlação com as luzes dos semáforos da cidade do Rio de Janeiro, quando percorrer as ruas de uma cidade significa também a travessia por uma história de vida e suas esquinas de significado para quem as viveu: “Ao volante do carro que me traz de volta à garagem do edifício onde moro em Ipanema, o ponto de interrogação – levantado no quarto de hospital – reativa na memória o sentimento fundamental onde erguemos o edifício da amizade (Silviano, 2014, p. 12)”.

Se a cidade supõe um texto a ser decodificado, com sua floresta de signos e de luzes, também, no corpo do narrador, há cruzamentos de ruas e esquinas que pedem um deciframento. As duas vidas, compartilhadas nas nuances dos dias, aparecem quando o semáforo está fechado: “A emoção obscura e superior das duas vidas em comum reaparece de maneira tão nítida quanto o sinal fechado à frente (Silviano, 2014, 0. 12)”. Assim, quando o carro é obrigado a estancar diante do sinal vermelho, numa espécie de captação do instante, de raro encontro consigo mesmo, na ausência/ presença da imagem do amigo que ficou para trás no hospital, uma escrita é elaborada. O amigo Zeca está preso aos aparelhos luminosos na cama hospitalar, e o narrador, numa correlação, também sente como a vida é frágil na matemática dos semáforos: basta ultrapassar o sinal e há o risco de morte iminente; igualmente, basta desligar um aparelho e uma vida se esvai.

Nessa perspectiva contemporânea, do corpo ligado a uma máquina em leito de hospital, ou de um corpo conectado a aparelhos que organizam o caráter caótico de uma cidade, num vai-e-vem de seus habitantes, tudo leva a pensar como as subjetividades se colocam em diferença na caosmose citadina, para usar o conceito popularizado pelo filósofo francês Félix Guattari, que descreve a maleabilidade da rede da cidade numa permeabilidade entre caos (em sua vertente criativa) e a ordem (a produção de sentido).

Então, a dúvida secreta, que o narrador porta em si, reaparece na cena do hospital, entre as luzes dos aparelhos, e na rua, entre as luzes dos semáforos, em um jogo cromático que reacende algo secreto, obscuro, que se tenciona e reaparece exatamente nesse momento de parada obrigatória, quando os freios do automóvel são acionados, em um stop simbólico: “Reaparece de maneira tão particular quanto a cor vermelha escarlata a colorir lá no alto o círculo que me obriga a breicar o carro no cruzamento da rua Visconde de Pirajá com a Farne de Amoedo. Freio o automóvel, freei a pergunta no hospital (Silviano, 2014, p. 12)”.

A freada do carro, em frente ao semáforo, retoma também um modo de sentir o tempo na contemporaneidade, numa correlação com o espaço. Captar o instante de vida na contenção intensa das horas, no momento em que os pneus tocam o asfalto. É tão difícil captar o fugaz, segurar o instante entre os dedos, eis que a freada acaba sendo um modo de sentir a pulsação do tempo escorregadio... Assim como a vida do seu amigo está por um fio acoplado à máquina, também a existência do narrador se encontra ancorada na ilusão de controle de seus dias, em meio aos semáforos que organizam espaços, ruas e avenidas da famosa cidade brasileira. Desse modo, a dúvida secreta, que move os pensamentos do narrador, também é obrigada a ficar em estado de suspensão, até que o sinal luminoso verde diga que pode seguir sua viagem.

Nesse caso, o narrador presta-se a compor o inventário de lembranças e a recordação de dias vividos na cidade do Rio de Janeiro, em tantas madrugadas deles juntos, quando andavam hipnotizados pelos ritmos contínuos do mar de Ipanema, a fazer girar, calar e, sobretudo, a rir. Foram tantas brisas que arejaram os inúmeros dias daquela amizade. No entanto, de tudo que foi vivido entre os amigos, há uma dúvida, as marcas de seu segredo e o sentido de permanência do outro em si. O freio, no sinal fechado, reacende a ausência do outro, persuade a apreensão do milagre da linguagem com seus laços de união, longe de uma paisagem fixa, com a imaginação solta e pensamentos que enovelam as mãos que seguram o volante do carro, a ponto de criar uma sensação de irreidade: a suspensão é produzida pela força das luzes dos semáforos e pelo silêncio no carro, com o qual se questiona o peso e a espessura do existir. Não há como pensar no amigo sem a angústia, preso entre os aparelhos, em contraste com o carro que pode seguir livremente por ruas e avenidas cheias de vento; não há como pensar a vida sem liberdade, a atmosfera mental a ser conquistada a cada instante.

Nesse prisma interpretativo, o sentido de suspensão é muito diverso do parâmetro da alienação. A primeira não negligencia a realidade, não subtrai o poder de crítica e da visão ao redor com os sinais luminosos da cidade, enquanto a segunda causaria uma espécie de apatia existencial, de alheamento social. Pelo contrário, a suspensão é um estado propício à leitura mais atenta das ruas e das avenidas, vigilante de uma surpresa, de um espanto, ciente de uma ideia capaz de dirigir o olhar a outros lares e bares. É a respiração diante das horas; é o segredo de quem sabe o quanto cada vida significa desde quando uma história afetiva foi construída e compartilhada. Com a força dos afetos repartidos e efeitos de vibração da amizade, desconectam-se e reconectam-se as singularidades dessas vozes com o mundo ao redor, numa experiência de memória envolta em ar, para além do semáforo com suas luzes previsíveis e sua muralha simbólica que diz: se ultrapassar o sinal vermelho, pode morrer.

III. Um filme dentro de um filme

O romance de Silviano Santiago movimenta, em sua narrativa, o encontro entre o visível e o invisível: o espaço volátil das amizades e das imagens. Um campo literário que presume o vazio e o limitado, a ilusão e a realidade, sustentada fragilmente nos ares e lares da sua escrita. É outra maneira de se apropriar do espaço e dos pensamentos, de provocar as recordações, numa rede móvel de territórios e de signos, pelas diversas esquinas da cidade do Rio de Janeiro e de outra cidade brasileira, Belo Horizonte:

Naqueles anos, encontrávamos aos sábados à noite no Clube de Cinema de Belo Horizonte. Foi lá que assistimos a *Brief Encounter*, filme clássico de David Lean que, por aqui, se chamou Desencanto. Na cena final, Celia Johnson e Trevor Howard, ambos casados e momentaneamente amantes em virtude das diabruras que o acaso arma nas ruas da metrópole londrina, têm de dar adeus para sempre. Estão no bar da estação da estrada de ferro. Visivelmente transtornados, os dois se sentam à mesa para o chá. (Silviano, 2014, p.13)

Para retomar as lembranças de sua história, ao lado do amigo Zeca, o narrador revive suas visitas ao Clube de Cinema de Belo Horizonte. Esse espaço torna-se muito simbólico, pois a película escolhida, para recompor as malhas da memória entre os amigos, foi o célebre filme *Brief Encounter*, (Desencanto) do diretor David Lean, com roteiro dirigido por Noel Coward, baseado em sua própria peça. O filme ganhou o prêmio do Festival de Cannes de 1946 e foi marcante nos anos de 1945, exatamente no fim da terceira Grande Guerra Mundial. Suas imagens transportam uma fotografia em preto e

branco, bem diversa das luzes dos aparelhos do Hospital São Vicente, onde se encontra Zeca, e também distante dos sinais luminosos nos semáforos do Rio de Janeiro.

No silêncio do carro que cruza as esquinas cariocas, pelas vias da memória, ainda se pode ouvir a música tema do filme, o belo Concerto para piano n. 2, de Rachmaninoff. Assim, reaparece a cena de um filme dentro de outro filme: numa estação de trem, casualmente, por conta de um cisco no olho, a personagem Laura Jesson, casada e mãe (Celia Johnson), inicia uma amizade com o médico Alec Harvey (Trevor Howard), também casado. Na estranha matemática dos encontros, o médico consegue extrair o cisco do olho de Laura, e se inicia uma amizade entre eles, que desemboca numa paixão avassaladora e impossível: “Visivelmente transtornados, os dois se sentam à mesa para o chá. Ela sussurra que deseja morrer. – É preferível a morte à separação – completa ela (Silviano, 2014, p.140)”.

O personagem Alec Harvey, no entanto, responde a Laura que ela não pode morrer, de uma maneira que coloca um enunciado importante para se entender a trama do romance de Silviano Santiago: “– Se você morrer, eu serei fatalmente esquecido. – diz ele. Ninguém mais se lembrará de mim (Silviano, 2014, p.14)”. Mas o personagem traz uma afirmação que lembra o encontro de Zeca e do professor de história que se deu na adolescência: “Desejo ser lembrado para sempre – continua, reafirmando o desejo de vida, sua força, ou minimizando a perda de um pelo outro em consequência da separação dos corpos pela viagem de trem de ferro (Silviano, 2014, p.14)”. É essa história secreta de amor, vivida por um casal de classe média no filme, que sugere algo em relação também aos amigos? Será essa dúvida, em “alto-relevo”, a que faz alusão o narrador? Se Zeca morre, ele não será lembrado; morre o seu biógrafo. Cada amigo que morre leva um pouco a história de alguém. Nesse caso, a morte de Zeca se impõe como dilema para o personagem narrador na luta contra o esquecimento.

Logo em seguida à alusão ao *Brief Encounter*, o narrador puxa a meada de imagens de outro filme: *Stazione Termini*, do italiano Vittorio De Sica. Esse filme também faz alusão ao problema da despedida, como remete aos laços que unem os dois amigos: “Coincidência. Meses mais tarde, não muitos meses depois, um evidente remake de Desencanto estreia no cinema Art-Palácio, da rua Curitiba”. O narrador se refere ao filme *Stazione Termini*, de Vittorio de Sica. “Fomos os dois ao cinema carregando na sensibilidade a lembrança do filme anterior (Silviano, 2014, p.14)”. Entre tantos pontos

que preludiam a concepção de amizade entre os dois, destaca-se a proeminência da arte cinematográfica: as idas e vindas ao cinema acabam por construir o enredo da amizade; os laços amorosos implicam um estilo de vida em comum, envolve a dimensão estética, um encontro de gostos. No romance, não sem motivo, o narrador faz uma espécie de sinopse do filme de Vittorio De Sica:

Montgomery Clift acompanha Jennifer Jones até a gare de Roma para a despedida definitiva. Na última sequência, Jennifer se adentra pelo vagão de passageiros, seguida de Montgomery. Não se sentem à vontade no clima de corre-corre. Querem um minuto de privacidade, um minuto que seja. Soa o apito de partida. Montgomery teria de descer às pressas do vagão. Não desce. É empurrado para fora do trem pelo condutor brutalizado. Como o trem já em movimento, ele salta do vagão. Cai de joelhos na laje de concreto fria e suja da plataforma da gare.

Na hora da despedida, os olhos de Montgomery têm por horizonte a laje de concreto. Dor nos joelhos, dor de cotovelo. É levantado por um estranho que lhe pergunta se está bem. Não responde. Levanta os olhos para o relógio da estação, que vinha acompanhando minuto por minuto a longa sequência da despedida.

Os ponteiros marcam oito horas e trinta minutos (Silviano, 2014, p.14).

Tal como o filme *Desencanto*, do diretor David Lean, nesse filme de Vittorio De Sica, de 1953, tem-se uma mulher casada, mãe de uma filha de sete anos, que vive uma relação de apaixonamento extraconjugal, e não sabe que rumo tomar. Ela experimenta a terrível agonia da dúvida ante uma decisão. Na Estação Termini, em Roma, o casal de amantes não pode conversar adequadamente, sem que fosse interrompido por outras pessoas, o que torna a situação ainda mais angustiante. A trilha sonora do filme é assinada por Alessandro Cicognini com a qual se constrói o tom dramático da despedida dos amantes.

Diferentemente das cenas dos dois filmes, no romance *Mil rosas roubadas*, não temos uma trilha sonora explícita, que ambienta o quarto de hospital onde se encontra Zeca, nem tampouco no carro onde está o personagem narrador. O silêncio é correlato objetivo de um instante no qual a palavra não parece mais expressar o significado das emoções, nem a música mostra-se sintonizada com a atmosfera dos dois. No entanto, é exatamente nessa ausência que as imagens fílmicas entram em cena, com seus respectivos temas musicais, como uma espécie de pronunciamento estético que envolve os personagens. Através da passagem pelas cenas dos dois filmes, inscritos na memória do personagem-narrador, encontra-se o tema-chave do romance de Silviano Santiago: o tema da despedida amorosa no entrelaçamento à perda da amizade e, conseqüentemente, do singular biógrafo. Logo depois dos dois trechos que tratam dos dois filmes na narrativa, o personagem narrador declara: “No quarto do Hospital São Vicente, ao ar rarefeito da

memória, tudo respira incessantemente e conspira categórica, sentenciosa e silenciosamente contra a separação dos dois velhos corpos amorosos (Silviano, 2014, p.15)”. Há uma nítida costura entre as duas cenas dos filmes e a história passada entre os dois:

Londres e Roma em lugar dos fundos dos edifícios da Feira de Amostras. A gare em lugar da Estação Rodoviária no bairro da Alagoinhas. O Concerto n.2 para piano de Sergei Rachmaninov e os acordes sentimentais de Alessandro Cicognini em lugar dos alto-falantes onde a voz de Zé da Zilda grita a plenos pulmões os versos da marchinha de Carnaval: “As águas vão rolar, / Garrafa cheia eu não quero ver sobrar/ Eu passo a mão na saca saca-rolha/ E bebo até me afogar” (Silviano, 2014, p.15).

Mas o narrador não se contenta apenas em lembrar das cenas dos filmes a que ele assistiu com Zeca. Há uma realocação para o cenário cultural brasileiro, quando as trilhas dos filmes são substituídas pela voz de Zé de Zilda que canta versos de marcha carnavalesca tão própria à cultura popular do Brasil. O mapa dos territórios, entre Rio de Janeiro e Belo Horizonte, converte-se em mapa dos afetos compartilhados, com um modelo cartográfico brasileiro próprio, com seus mapas também sonoros, que realocam os personagens em outra representação do país, nos anos de 1950, com a marchinha Saca-Rolha de 1954, momento no qual o Brasil enfrentava as tensões do segundo mandato de Getúlio Vargas.

Nesse sentido, a despedida, desenhada por Silviano Santiago, em seu romance, faz um desmonte do conceito de universal, quanto ao tema da despedida, apresentada pelos dois filmes europeus, ao situar seus personagens nas zonas brasileiras, com as fotografias e sons populares, imersos em alto-falantes das ruas tropicais, seduzidos por deslocamentos de campos imaginários, entre a cidade do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, com seus próprios territórios. A propósito dessa revisão crítica do conceito de universal, vale lembrar as palavras de Eneida Maria de Sousa:

O fim da cidade letrada implicaria ainda o fim do saber moderno, base de sustentação da hegemonia cultural da palavra escrita. Diante de narrativas que desfazem a dicotomia entre erudito e popular, alta cultura e cultura de massa, escrita e oralidade, o traçado da cidade letrada perde sua eficácia e abre mão de uma cartografia e de um plano racional e hierárquico (Souza, 2021, p. 106).

Em consonância com o declínio da cidade letrada, emerge a voz do alto-falante, que marca as praças de inúmeras cidades brasileiras nos meados do século XX e invade o imaginário narrativo do romance de Silviano Santiago. Pode-se dizer, nesse sentido, que a música penetra no tecido da narrativa como manifestação de um outro modo de composição do romance, numa certa formulação teórica sobre a maneira de narrar a história situada no Brasil, de acordo com uma captação sonora calcada nas ruas e praças

brasileiras, em um ritmo coletivizado, o que transforma a narrativa numa forma de contrapoder no caminho de afirmar a nossa força e diferença cultural.

Nesse caso, trata-se de outro tipo de filme que invade a página, com trilha sonora diversa, situada no país dos trópicos, numa desarticulação de valores quanto ao conceito abstrato de universal, tendo em vista o caráter heterogêneo da cultura brasileira. O desejo errante dos dois personagens encontra-se em outras águas, verte-se em marchas de Carnaval, festa popular brasileira, e transforma o transbordamento dionisiaco em pulsão de vida: “Eu passo a mão na saca saca-rolha/ E bebo até me afogar”. Essa marcha, impressa nas recordações do personagem-narrador, comunica as pulsações e a força política dessas vozes que se amam em silêncio nos cinemas e nas esquinas das cidades brasileiras. Ocorrem ressonâncias sonoras dos filmes, vistos pelos amigos, conectadas ao engajamento cultural do Brasil, com sua politização dos corpos e vidas humanas, no desejo de rever os valores e potencializar movimentos e intensidades da existência de suas personagens. De fato, podemos acompanhar a narrativa de *Mil rosas roubadas* pela maneira como a música é incorporada na narrativa, transformando a existência dos personagens em cartografias musicais, capazes de tocar o segredo obscuro, de aguçar a dúvida que acompanha o personagem narrador.

IV. Mil rosas roubadas

O título do romance de Silviano Santiago é extraído de um verso do sucesso musical de Cazuza, *Exagerado*, de 1985, composição em parceria com o produtor cultural e jornalista Ezequiel Neves, também conhecido como Zeca. Na letra da canção, descreve-se um amor intenso, “amor da minha vida”, com histórias traçadas “na maternidade”. Se todo amor é uma invenção extraordinária para se viver o desejo – adoro um amor inventado –, se é capaz até de “roubar, matar” em nome desse amor, constrói-se o tom sentimentalmente exagerado. Tomado por uma paixão desenfreada, “Te trago mil rosas roubadas”, para pedir desculpas pelos erros cometidos.

Se em *Grande Sertão: Veredas* o tema timbre é o /d/, com seu “redemoinho no meio do mundo”, nas vestes encarnadas no nome de Diadorim, qual seria o tema timbre de *Mil Rosas Roubadas*, romance de Silviano Santiago? Tudo me sugere que a aliteração /r/, presente no título, traz o tema timbre: um texto cifrado no roubo das rosas, que fala

de outros roubos. Numa primeira mirada, a morte que rouba a vida do corpo; em segunda, a dúvida que rouba o sossego da vida, e, numa terceira instância, o roubo de um amor que não pode ser plenamente vivido. Mas que mão invisível tem a capacidade de furtar algo tão intenso e significativo? O tema do roubo, no romance, parece ser a chave para se pensar esse jogo de ausência e presença nas artimanhas do desejo, nas salas da solidão, quando o amor pede a hora certa do encontro, a pele sonha com o carinho, num apelo de eternidade, mas sucede o roubo, sem nenhum recital de palavras que dê conta do ocorrido.

Diante do roubo das rosas, cabe pensar a escrita biográfica a partir do resto. Atenta aos desafios estéticos da contemporaneidade, a travessia biográfica envolve-se em um modo de refletir sobre o tempo que interessa e sempre interessou à narrativa e, para dialogar com o romance escolhido nesse ensaio, retomo as contribuições de Giorgio Agamben e suas ponderações sobre as tessituras do resto. Primeiro aspecto, não se trata de negligenciar o passado, o que já foi escrito sobre as rosas e considerá-lo sem qualidade ou digno de valor, mas de se relacionar com esse passado de outra maneira, permitindo que ele próprio se desmonte, se refaça em diferença, mas sem vistas à ideia glorificada de futuro, das rosas idealizadas, que se impõe como um dos grandes dispositivos de poder, seja na forma de um esplendoroso porvir, embalado por otimismo acrítico; seja o pesadelo catastrófico, acalentado pelo pessimismo paralisante.

Desse modo, o gesto do escritor/biógrafo que segura os vestígios das rosas roubadas, como um detetive disfarçado, não é lido como aparato de antecipação catastrófica do futuro, pois entende a dificuldade de guiar a vida por uma lógica linear: valoriza-se a rosa com sua memória, mas sem esquecer que há sempre o roubo, não de um arquivo paralisado, imóvel, guardado em si mesmo, no corpo de Zeca que partiu, porém com vistas a algo que restou, do amor vivido entre os dois amigos, que pode ser acessado em vestígios do passado, nas cenas e músicas dos filmes, nas canções de alto-falante, não numa memória totalizadora, mas ela enquanto potência que existe em cada resíduo de vida. Então, já que Zeca partiu o resta a fazer? Já que este não poderá ser o biógrafo do narrador, cabe ao narrador narrar a vida de Zeca:

Assuma de vez a promessa feita no leito de morte – ordenei a mim, num rompante contra o cansaço que me bate neste momento, cansaço por forçar a barra da admiração e relatar detalhes de sua vida íntima em São Paulo, sobre a qual tenho pouco conhecimento e quase nenhum controle semântico. Seja porta-voz dele! Seja nosso porta voz – disse a mim sob forma escamoteada de consciência inesperadamente culpada e em busca de salvação eterna para a vida, para nossas duas vidas. A incumbência assumida te espera. (Santiago, 2014, p. 58)

O segundo aspecto, ressaltado a partir do romance em destaque, caminha na perspectiva de não valorizar as rosas enquanto presença estética idealizada, digna de ser descrita e contemplada em sua perfeição e pureza, mas antes o resto de vida existente nessas rosas, assim como no corpo de Zeca, de outros rostos que estão envelhecendo a ponto de se tornarem irreconhecíveis: “Uma das características do envelhecimento do velho amigo era que não queria ou não podia envelhecer. Dizia ser um sexygenário. Envelhecimento é a palavra que recusa usar até mesmo às vésperas de ser internado (Santiago, 2014, p. 61)”. Assim, o romance de Silviano Santiago nos chama a atenção para um aspecto tão caro à escrita literária contemporânea: o trabalho e a valorização da narrativa enquanto resto, a língua que escapa como sobrevivente de um mundo que parece se esboroar. Renascida de seu total aniquilamento, a existência de Zeca emerge por essa outra língua que resta: o romance. A propósito, para ampliar nossa abordagem interpretativa, cito o próprio Giorgio Agamben:

Em entrevista de 1964 à televisão alemã, Hannah Arendt respondeu ao entrevistador que perguntava sobre o que restava, para ela, da Europa do período pré-hitlerista em que havia vivido, “O que resta? Resta a língua materna”. O que é uma língua como resto? Como é possível uma língua sobreviver aos sujeitos e, até mesmo, ao povo que a falava? E o que significa falar uma língua que resta? (AGAMBEN, p. 159)

Essas são questões que nos colocam o filósofo italiano, mas também podemos estendê-las à nossa leitura do romance de Silviano Santiago. Estamos diante de um texto que possibilita reflexões sobre processos de degradação dos corpos, transformação e sobrevivência diante das forças corrosivas do tempo e, em caráter mais expandido, podemos ampliar aos gestos destrutivos da sociedade humana, com seus preconceitos e violências sobre os corpos. E o romance nos responde de várias formas, pois há um momento em que as palavras se pensam em meio a esse cenário de devastação social e da linguagem, em que ela parece operar na sua zona de impotência de dizer e de falar, tomada pelo espanto, pelo vazio dos hospitais, distante de um saber já instituído que demarca glossários, exalta temas assentados em senso comum e cria estatutos mais diversos de leitura, apoiados em mais diferentes ideologias.

O terceiro e último aspecto em relação às mil rosas roubadas refere-se ao modo de constituir a própria escrita biográfica no romance, feito de citações de filmes, de livros, de canções populares e de uma vida que se imagina, mas sobre a qual não se tem nenhum

compromisso de veracidade. O que resta de Zeca, do que foi vivido com seu amigo, é destinar-se à literatura. Nesse caso, escrever sobre Zeca não é uma questão de estética, de estetização de uma vida, mas a articulação de sua vida válida, como obra sempre inacabada e passível de inúmeras interpretações. Há uma geração brasileira que se pensa com Zeca, ciente de detalhes de uma existência, seus gostos, seus sonhos e com vontade de ser um espírito livre.

A literatura, através do romance, é uma maneira de pensar um nome, um jeito de ser e de re-existir, ao escutar o recado de Zeca para se tornar um personagem de um livro escrito por seu grande amigo. É nesse sentido que o narrador não cede ao cansaço e mergulha na vida do companheiro. Nesse enredo, o professor-historiador, enquanto narrador, projeta-se nas primaveras, nos outonos e nos invernos vividos e sonhados por Zeca para retomá-los em sua escrita. As mil rosas roubadas, mais que metáfora para o amor exagerado, referem-se a um modo de escrita. A narrativa rouba a seiva que resta da memória de Zeca para torná-lo presente, para dar movimento a uma existência rica que não pode viver de outra forma que não seja literariamente. Uma vida, por mais forte que seja, não pode se realizar na mudez das palavras, ainda que calar seja uma forma de expressão.

A morte de Zeca é uma abertura para que a memória caminhe livremente e possa reinventar os encontros e desencontros do personagem biografado, sem compromisso com a verdade: “Se o Zeca ainda estivesse vivo, poderia consultá-lo e me aprofundar na lembrança do nosso primeiro encontro (Santiago, 2014, p. 64)”. Exatamente por essa ausência da voz que a outra voz pode falar. Enquanto houver alguém com quem compartilhamos intensamente a alegria, a dor, uma mistura de aflição e amor, sempre haverá um biógrafo. Para os amantes/ amigos, a vida, mesmo que longa, sempre será curtíssima; sempre haverá tempo para contá-la ou reinventá-la no jardim das rosas roubadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Paterle. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

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

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: LPM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe, 2021.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.